

## Muška v inom svetle

### Komparácia Maupassantovej poviedky „Muška“ a filmovej adaptácie Juraja Herza *Sladké hry minulého leta*

ĽUBOŠ LEHOCKÝ

Kým literatúra pracuje so slovom a so spájaním slov, film narába väčšmi s pohyblivým obrazom, respektíve so spájaním pohyblivých obrazov. Oproti próze, ktorá „hovori“, čo sa deje, film to *ukazuje*. Práve v tomto ukazovaní, v tomto „nehovorení“ či „tichu“ obrazov je akési zvláštne čaro, alebo inak povedané, zvláštny zážitok toho, čo sa skrýva za videným, ale samo viditeľné nie je. Samozrejme, aj literatúra a ostatné umelecké druhy dokážu vyvolať podobný zážitok, no spôsob a prostriedky, vďaka ktorým onen zvláštny pocit (ktorý je azda indikátorom, že máme dočinenia s umením) zažívame, sú vždy iné. V prípade filmu ide predovšetkým o montáž pohyblivých obrazov, ktoré z istého uhla nasnímala kamera, a možnosť vytvárať vzťahy medzi obrazom a zvukom či rečou.<sup>1</sup> Z tohto pohľadu práve tam – kdesi v „medzere“ medzi zábermi spojenými montážou, medzi obrazom a zvukom/tichom a v pohľade kamery, teda v priestore medzi symbioticky prepojenými rozličnými semiotickými systémami, je čaro filmu.

V mojom príspevku však nechcem jednotlivé umelecké druhy porovnávať, konfrontovať ich svojský jazyk či nebudaj vyslovovať o nich hodnotiace súdy a hierarchizovať ich. Bytostne sa ma viac dotýka práve fenomén nevysloveného či nevýslovného, toho, čo je „skryté v medzere a tichu“ *medzi* jednotlivými prvkami štruktúry umeleckého diela. Keďže sa ma ono nevyslovené, čo by sme azda mohli označiť ako zmysel<sup>2</sup> diela, dotýkalo vo filme silnejšie, budem sa snažiť, vychádzajúc zo svojho estetického zážitku, zistiť ako, čím a v čom sa pôvodný zmysel konkrétneho literárneho diela v jeho filmovej adaptácii (po)zmenil či obohatil, a tým upútať moju pozornosť. I keď si veda tak veľmi žiada zovšeobecnenia a uzavreté „pravdy“, predsa len radšej

<sup>1</sup> Podľa opisnej poetiky Tibora Žilku je film „vybudovaný na symbióze obrazu, slova, hudby a zvuku. Realizuje sa špecifickými výrazovými prostriedkami [...] Najcharakteristickejšou kompozično-tematickou zložkou textu je strihová skladba, ktorá umožňuje vytvoriť zo záberov rytmus a kontrasty. Vo filme sa dôraz kladie na obraz [...]“ (ŽILKA 2006: 150). V súvislosti s filmovosťou výrazu sa v *Tezauze estetických výrazových kvalít* okrem iného píše, že „hoci montáž nie je skladobný princíp vynájdený filmom, až on naplno využil jej estetický a významotvorný potenciál. [...] Každý záber má určitú dĺžku trvania, veľkosť a sklon kamery (rakurz), pričom montáž umožňuje využiť rôznorodosť vzťahov medzi nimi (napätie, konfrontáciu, kontrast, konflikt, analógiu, paralelu, súlad ap.) na viacerých úrovniach. [...] So vznikom zvukového filmu pribudli možnosti vytvárať vzťahy medzi obrazom a zvukom alebo čisto na úrovni zvuku“ (PLEŠNÍK a kol. 2008: 428).

<sup>2</sup> Zmysel vnímame ako „najstúšenejší význam“, ako tú vrstvu diela, ktorej nielen rozumieme, t. j. vecne, s lingvisticky mienenou určitosťou ju na rozumovej úrovni dekodujeme, ale ju aj chápeme – vnútorne sme naplno v jej realite, rozlišujeme priezračnejšie i rafinovanejšie sémanticko-štruktúrne hladiny, pociťujeme aj ich najsubtílnejšie zákmity (REŽNÁ 2007: 28).

ostanem pri „hovorení“ o mojej skúsenosti s konkrétnymi dielami bez toho, aby som zistené nutne vzťahoval (ako čosi univerzálne platné) aj na sféru umeleckých druhov ako jednotiek nadradených jednotlivým artefaktom. Verím však, že i tento postup možno považovať v rámci literárnovedného či umenovedného diskurzu za legitímny a že – aj keď málo a možno z okraja – predsa prispejem k diskusii o vzťahu literatúry a filmu.

Vzhľadom na to, že fabula sa v oboch umeleckých druhoch v základných kontúrach na prvý pohľad zásadne nemení, spomeniem dejovú líniu spoločnú pre poviedku i film. Skupina kamarátov si žije bohémym životom, zdržiava sa v spoločnom príbytku mimo mesta a užíva si život. Do pánskeho spoločenstva sa dostáva najnovšia známosť jedného z nich: mladá okúzľujúca žena plná energie a radosti zo života, ktorú volajú Muška. Tá ich upúta ani nie tak svojou fyzickou krásou, ale skôr svojím radostným a hedonistickým prístupom k životu, svojou krehkou milotou a zároveň nespútanou energiou, ktorou oplýva: „[...] malé, slaboučké stvoření, živé, pohyblivé, vtipné děvče, plné veselých nápadů [...] Byla milá, ne hezká, skica ženy, v níž bylo vše“ (MAUPASSANT 1973: 300). Muška okrem svojho milenca koketuje aj s ostatnými mužmi z päťčlennej partie kamarátov a po čase otehotnie. Muž, ktorý ju priviedol medzi svojich priateľov, neverí, že dieťa by mohlo byť jeho. Dohodnú sa, že dieťa budú považovať za spoločné. Tehotná Muška však pri nešťastnom páde z loďky príde o dieťa a sama je v zlom fyzickom i psychickom stave. Nešťastnú Mušku sa snažia piati „otcovia“ utešiť, s úsmevom jej vravia, aby sa netrápila a prehlásia, že jej urobia ďalšie dieťa.

Mojím zámerom je vysloviť názor, čím sa ma filmová adaptácia Maupassantovej poviedky dotýka väčšmi ako jej predloha, teda čo je tým, čo zvláštnou silou pôsobí na vedomie recipienta. Nebudem preto podrobne rozoberať všetky tematické, kompozičné, výrazové a iné zmeny, ku ktorým pri adaptácii došlo, ale zameriam sa na ten (pre mňa) najzávažnejší posun, ktorý je však na úrovni slovného vyjadrenia, paradoxne, najmenej čitateľný. Ide o fakt, že v poviedke nám je ako nespochybniteľná vec explicitne povedané, že hlavná postava Muška svojho milenca podvádza s jeho priateľmi. „Muška podváděla Jednoočku se všemi ostatními [...] nedělajíc potíže, neodporujíc, jakmile jí někdo z nás požádal“ (TAMŽE: 301). Oproti tejto explicitnej výpovedi poviedkového rozprávača stoja vo filme vedľa seba jednoznačné obvinenia i nejednoznačné náznaky toho, že Muška mala s ostatnými pomer, a zároveň subtílné gestá, šepoty či „mlčania“ o tom, že svojmu milencovi bola naozaj celkom verná. Ako som už naznačil, všímajúc si iba slovesnú stránku filmu by v nás nevznikla nijaká pochybnosť o promiskuite hrdinky, pretože ani ona sama nikdy nahlas jednoznačne nevyslovila, že to tak nie je, nikdy sa voči tomu rázne verbálne neohradila, aj keď na to mala priestor. Iba v sekvencii, kde asistuje svojej priateľke pri

umývání vlasov, odpovie na priateľkine narážky na jej vernosť, no i tu len vo forme otázok: „Čo si myslíš, že mám každý týždeň iného?“, „Čo ich mám striedať?“ (HERZ 1969).

Kým v poviedke rozprávač prezentuje svoje jednoznačné stanovisko, svoj pohľad, ukazuje nám veci vo svetle svojho rozprávania a nedáva nám šancu čítať príbeh inak ako jeho očami, filmová adaptácia rozprávača nemá, o veciach nehovorí, ale ich ukazuje. Vďaka tomu nie sme odkázaní prijímať len to, čo nám je hovorené. Vo filme nie je nikto, kto by nám vravel: „Bolo to takto alebo takto.“ Film nás necháva, aby sme si sami vytvorili predstavu o tom, ako sa veci majú. Tu musím pripomenúť, že stále hovorím o konkrétnom pretexte a konkrétnom posttexte, nie o umeleckých druhoch, ku ktorým sa jednotlivé texty hlásia, pretože rovnako v literatúre i vo filme možno príbehy rozprávať viac alebo menej zainteresovane, z toho alebo onoho pohľadu, či v takých alebo onakých súvislostiach. To, čím sa v *Sladkých brách minulého leta* utváral oproti predlohe (po)zmenený zmysel, súvisí po prvé s tým, že v literatúre napätie vychádza „ze vzťahu medzi materiálmi príbehu (zápletka, postavy, prostredie, téma a tak ďalej) a jeho naratívneho jazyka; jinými slovami medzi vyprávěním a vyprávěčem“ a „napětí filmu vzniká mezi materiálmi příbehu a objektivní povahou obrazu“ (MONACO 2004: 43) a po druhé so spôsobom či optikou rozprávania alebo náhľadu na rozprávané. Dôsledkom toho je, že v poviedke musíme Mušku vnímať ako nevernicu a vo filme nie, pretože aj keď ju tak iná postava (slovom) označí, na základe toho, čo vidíme, tomu nemusíme veriť. Toto tvrdenie nemusíme prijať, pretože „fakt“ Muškinej nevery je spochybnený rozporom medzi rečou/mlčaním a videným/nevideným. Tu kdesi sa začína konštituovať implicitne zakúšaný rozpor – to, čo „rozochvelo“ moje recipientské vnútro.

Keďže v súvislosti s filmom hovorím o (po)zmenenom zmysle, pokúsím sa najprv načrtnúť zmysel či zdroj napätia, v ktorom pramení to, čo sa ma pri čítaní poviedkového textu najviac „dotýka“, a to aj s vedomím, že „[...] nemůžeme smysl v jednotlivých dílech nějak jednoduše pojmenovat, aniž bychom jej zbanalizovali [...]“ (HODROVÁ 2001, cit. podľa REŽNÁ 2007: 33). V poviedke potom ide zjednodušene o to, že Muška sa dostáva do nepriaznivej a frustrujúcej životnej situácie, keď je tehotná, no kvôli tomu, že mala pomer s viacerými mužmi, nevie, kto je otec dieťaťa. „Nebyla už tak veselá, znervózněla, zneklidněla, jednala takřka podrážděně“ (MAUPASSANT 1973: 303). Zároveň dostáva do nepríjemnej situácie aj piatich kamarátov, lebo tí, samozrejme, tiež nevedia, kto z nich by mohol byť skutočným otcom.

Chudák Muška mi oznámila hroznou zprávu, kterou vám mám sdělit. Je těhotná. [...] Nejprve nás to ohromilo, cítili jsme to jako neštěstí a dívali jsme se jeden na druhého s chutí někoho obviňit. Ale koho? Ach, koho? Nikdy jsem nepocíťoval jako v tom

okamžiku zrádnost té kruté frašky přírody, která v žádném případě nedovoluje muži s jistotou vědět, zda je otcem svého dítěte.  
(TAMŽE)

Vážnost a nepriaznivost situácie sa vypuklo ukazuje, keď si všimneme výrazy, ktorými rozprávač ich aktuálnu životnú polohu pomenúva: „hrozná zpráva“, „nešťestí“, „zrádnosť“, „fraška prírody“. Túto zložitú situáciu však skupina kamarátov rieši azda až priveľmi jednoducho. Rozhodnú sa otca jednoducho nehládať a Muškino dieťa vychovať spoločne, čo súvisí so životným štýlom postáv. Rozprávač nám o období, v ktorom sa príbeh odohral, hovorí ako o bezstarostnom živote radosti, siláckej a hlučnej zábavy či ako o najbláznivejších večeroch v celom živote, keď si postavy s ničím nerobili starosti, len sa zabávali. V tomto svetle sa ukazuje ich rozhodnutie stať sa „kolektívnym otcom“ ako celkom pochopiteľné. Nešťastná „Muška tím byla rázem zachráněna, vysvobozena ze strašné tíže starostí, které už měsíce mučily hodnou popletenou milující chudinku [...]“ (TAMŽE: 304).

Po problémovej, vypätej životnej situácii zrazu dochádza k detenzii, k uvoľneniu napätia vďaka objavenému riešeniu; povedané slovami rozprávača, doslova k „vyslobodeniu“ Mušky. Tento stav však netrvá dlho. Po období Muškiných fantázií o tom, čím bude jej dieťa, keď sa narodí, dochádza k náhlemu a kritickému životnému zlomu. „Ale dvacátého září její sen praskl jako bublina“ (TAMŽE: 305). Neopatrná Muška sa pri skoku z loďky na breh pošmykla, „narazila celou váhou břicha na ostrý okraj, strašlivě vykřikla a zmizela ve vodě“ (TAMŽE). Hlavná postava sa ocitá v existenciálnej životnej polohe. Matka prežije, avšak dieťa je mŕtve. Muške, ktorá sa obviňuje z jeho smrti, jeden z mužov povie: „Netrap se, Muško, netrap se, my ti uděláme jiného“ (TAMŽE: 306), čo skľúčenú ženu uvedomujúcu si tragikomickosť mužovho výroku, no zároveň presvedčenú o jeho pravdivosti, trochu upokojí. V závere teda opäť dochádza k čiastočnému vyrovnaniu sa postavy s nepriaznivým životným rozpoložením.

Aby som sa priblížil k vypovedaniu zakúšaného zmyslu, musel som viac-menej mechanicky referovať o deji, pretože dramatickosť poviedky pramení práve v neustálom oscilovaní medzi ťaživými a príjemnými životnými situáciami, v neustálom kolísaní príbehu medzi tenziou a detenziou. S tým súvisí fakt, že pocity súcitu, priazne, spokojnosti s tým, že hrdinka prežila a vyrovnáva sa so smrťou nenarodeného dieťaťa sa v čitateľovom vnútri miešajú s výčitkami, že za jeho smrť je zodpovedná ona a s vedomím relativizácie hodnoty samého života – „My ti uděláme jiného“ (TAMŽE). Môže nám byť sympatický radostný životný štýl postáv, zároveň si však uvedomujeme vážnosť situácií, ku ktorým došlo, a ktoré boli „riešené“ azda až s nepatričným humorom a zjednodušením. Dochádza v nás k spĺývaniu vážneho a nevážneho, tragického a komického. Zmyslom poviedky potom je, že nám sprítomňuje a uvedomujeme si

vd'aka nej tie životné polohy a stavy, ktoré by sme mohli charakterizovať aj ako „smiech cez slzy“, a to v ich plnej hĺbke, naliehavosti a zvláštnosti.

Túto úroveň príbehu evidujeme aj vo filmovom spracovaní poviedky, avšak na ňu alebo popri nej sa vrstvia aj ďalšie, ktoré rozostávajú jednoznačné významy textu a spôsobujú, že jeho zmysel možno vnímať nejednoznačnejšie, avšak širšie. Vráťim sa k zdanlivo banálnej a prostej zmene, ku ktorej v adaptácii došlo, čiže k faktu, že nie je jasné, či je Muška svojmu milencovi naozaj neverná, ba dokonca môžeme tušiť, že to tak nie je. V jednej z úvodných sekvencií filmu odohrávajúcej sa v krčme pri rieke, kde si Muška prišla s mužmi vypiť, bozkáva nie len svojho milenca Rotschilda, ale tiež ostatných budúcich „otcov“. Týmto konaním v divákovi vyvoláva dojem, že by snáď nemala problém intímne sa s nimi zblížiť. V uvoľnenej atmosfére situácie však tento akt vyznieva skôr ako detinská roztopašnosť, než ako zvádzanie. V inej sekvencii, kde by mohol byť latentne prítomný náznak erotickosti, muži nesú Mušku na rukách k domu a ona ich drží okolo pliec. V dome zas potmehúdsky zvolá: „Kto ma chytí?“ a muži ju začnú naháňať po miestnosti, pričom Muška si preskakujúc prekážky dvíha šaty a odhaľuje stehná. V nasledujúcej sekvencii si pri obede, jediac rukami a s plnými ústami, vymieňa s prísediacimi pohľady a úsmevy, pričom zvodne nakláňa hlavu a pery sa jej lesknú od masného pokrmu. Bezprostredne po tom nasleduje sekvencia, v ktorej muži nežne hľadia ležiacu Mušku, dotýkajú sa jej šiat, rúk i tváre. Všetko toto je však len akási „nekonečná predohra“, zatiaľ totiž nebol čas, aby ryšavá femme fatale mala pomer s kýmisi iným, ako s Rotschildom, ktorý si na ňu pred ostatnými uplatňuje výhradné právo. „Tak už pod“, vraví a vyzlieka sa, kým Muška prechádza od lichotiacich mužov za plachtu, ktorou je oddelená posteľ, kde spolu s Rotschildom spávajú.

Až v ďalšej scéne konečne dochádza, v súvislosti s Muškinou (ne)vernosťou k tomu, čo vnímame ako jedno z výrazových obohatení predlohy: k posunu k „neurčitosti výrazu“.<sup>3</sup> Bezprostredne po sekvencii, v ktorej sa Muška nahá umýva v rieke, a Tomáš ju spoza okna pozoruje, je radený záber, v ktorom spolu ležia oblečení pod stromom. Tým, že strihom sa vynechala istá časť medzi zobrazenými udalosťami, sa v tejto elipse otvára priestor na „domýšľanie“ si udalosti, ktorá sa odohrala medzitým, resp. núka sa niekoľko možností zvýznamnenia si montážou spojených obrazov. Došlo medzi Tomášom a Muškou k milostnému aktu? Nevieme, pretože čosi ostalo nevy povedané, neukázané, iba tušené kdesi *medzi* dvoma filmovými sekvenciami. Podobne je to aj v prípade, keď maliar Goya Muške v záhrade navrhne, že ju namaľuje. V nasledujúcej sekvencii zist'ujeme, že Muške pomaľoval celé nahé telo. A opäť nevieme, či ju iba maľoval alebo sa s ňou aj miloval. Keď sa má Muška stretnúť v meste s Baronom, opije sa a on ju nachádza v krčme. Jeho (milostné) očakávania ostávajú

<sup>3</sup> Neurčitosť výrazu je „a) významová otvorenosť, neuzavretosť, ‚nedopovedanosť‘, náznakovosť výpovede; b) nepriame vyjadrenie, skrytosť, zastretosť zmyslu výpovede“ (PLESNÍK a kol. 2008: 268).

pravdepodobne nenaplnené. Aj pri stretnutí s Flamengom Muška náhle odchádza práve v momente, keď ju nápadník začne bozkávať a my tušíme, že ani tu nedošlo k tomu, po čom všetci muži v Muškinom okolí tak veľmi túžia.

V protiklade k týmto scénam stojí záber, v ktorom sa rozprávajú Flamengo s Baronom a Mušku označujú ako dobrú a vášnivú. Samozrejme, ide o sexuálne narážky, čo indikuje špecifická intonácia reči postáv. V inom zábere leží Flamengo s Muškou v tráve a pýta sa jej, s kým vlastne ešte nespala, na čo Muška odpovedá: „S tebou“ (HERZ 1969). Máme túto Muškínu repliku brať ako priznanie, že s ostatnými spala, alebo len ako ironickú, roztopašnú a provokačnú poznámku? Žiadna časť filmu neponúka jednoznačnú odpoveď. Vždy je naznačená iba možnosť nevery, nikdy však nie, že k nej naozaj došlo.

Na významovej nejednoznačnosti, zamlčaní a rozpore medzi obrazom a zvukom sa zakladá aj dramatickosť a tragický nádych nasledujúcich udalostí. Muška oznamuje Rotschildovi, že s ním čaká dieťa, no on je presvedčený, že Muška mala pomer aj s ostatnými, a teda dieťa nemusí byť jeho. Muška sa po Rotschildovej reakcii rozplače. Neobhajuje sa, nevysvetľuje, neargumentuje, nepresviedča, nehovorí. Izydora Dąbmská vo svojej štúdii „O sémiotických funkciách mlčenia“ vysvetľuje, že mlčanie (vo význame zdržania sa reči) môže byť okrem iného „diktované druhotne prostredníctvom jistého vnútorného stavu (když někdo umlká následkem nesmělosti nebo ve hněvu) atd.“ (DĄBMSKÁ 2002: 14). Vzhľadom na to, že Muška nielenže mlčí, ale dokonca plače, môžeme identifikovať jej vnútorné rozpoloženie ako nepriaznivé, ťaživé. To je jediná jasná informácia, ktorú nám svojim zdržaním sa reči, resp. plačom odovzdáva. Jej mlčanie interpretujeme predovšetkým na úrovni výrazu. Veľa nám ním odkrýva, veľa však aj zahaľuje. Ako hovorí Dąbmská „Výmluvnejší než slova“ bývá mlčenie predovšetkým pro toho, kdo si z něho dělá užitek jakožto z výrazu. Avšak pro recipienta, jemuž je výraz určen, nebo pro náhodného pozorovatele tohoto znaku je často daný výraz málo čitelný, případně mnohoznačný“ (TAMŽE: 22). Muškin smútok je na úrovni výrazu evidentný, jej zdržanie sa reči a plač dokázali úspešne sprostredkovať vnútorný stav postavy, keďže jazyk je „špatně fungujícím nástrojem, pokud má sloužit předávání informací, jež se týkají subjektivních stavů: vyznání, pocitů, nálad, myšlenek atd.“ (TAMŽE: 23). Čo však nevieme, je faktický dôvod onoho stavu, pretože jazyk, ktorý „[...] se jeví jako vhodný nástroj, jehož pomocí je možno komunikovat informace o stavech věcí, které jsou dostupné intersubjektivnímu poznání [...]“ (TAMŽE), nebol aktívne využitý, realizovaný v reči, nahradilo ho mlčanie. Preto nevieme, či Muška plače, lebo ju Rotschild nespravodlivo obvinil, alebo naopak preto, že si je vedomá svojej viny a nevie, čo si počať.

Keď Rotschild oznamuje štvorici priateľov, že Muška je tehotná, suverénne prehlási, že k pomeru s ostatnými sa priznala. Muška opäť slovne nezareaguje, opäť sa zdrží reči, mlčí. V jej

mimike, prudkej strate úsmevu a náhlom pohybe hlavy sa však značí nespokojnosť, možno nesúhlas s tým, čo Rotschild hovorí. Slová sú spochybnené na jednej strane obrazom a na druhej mlčaním. V tejto chvíli sme si opäť viac istí Muškiným neprijemným vnútorným stavom, ktorý nám je sprostredkovaný celkom neverbálne, než tým, či naozaj bola svojmu milencovi neverná. Flamengo, o ktorom rovnako ako aj o ostatných mužských postavách nevieme, či mal alebo nemal s Muškou pomer, dáva za pravdu Rotschildovi. Ostatní muži mlčia, nik ju neusvedčuje. Aj ich mlčanie je významovo nejasné. Ide o mlčanie odhalených alebo márnomyseľné mlčanie „ješitných“ mužov, ktorí sa pred ostatnými nechcú priznať, že si nedokázali Mušku podmaniť?

Kým v literárnej predlohe je hrdinka rozhodnutím piatich priateľov prijať kolektívne otcovstvo „zachránená“ a dochádza k radikálnemu uvoľneniu napätia, vo filme, aj keď sa s tým Muška neskôr zmieri, cítime práve v tomto rozhodnutí implicitný zdroj nepokoja, vnútorného napätia a možnej krivdy, ktorá je na Muške páchaná. Tento pocit však nepramení z verbálnej zložky textu. Aj v poviedke, aj vo filme totiž bola Muška označená za nevernicu – v literárnej predlohe rozprávačom, vo filmovej adaptácii Rotschildom. Ani v jednom, ani v druhom prípade nie je tento jej status verbálne spochybnený.

V čom teda spočíva špecifický (po)zmenený význam a zmysel filmu? Azda v tom, že v *Sladkých hrách minulého leta* „je rozprávanie dôležitejšie než príbeh“ (MACEK – PAŠTÉKOVÁ 1997: 287). Keby sme mali možnosť vyzvať postavu Flamenga, ktorý nepoprel pred Rotschildom svoj pomer s Muškou, aby vyrozprával príbeh o sladkých hrách onoho leta, pravdepodobne by ho vyrozprával rovnako ako Maupassantov rozprávač. Podobne by ho vyrozprával aj Rotschild. Muška by ho však vyrozprávala inak. Film akoby nechcel dať jednoznačne nikomu za pravdu. Nevernosť a „prelietavosť“ Maupassantovej Mušky spochybňuje významovou nejasnosťou, ktorá bola dosiahnutá neverbálne. Na jednej strane mlčaním alebo nevyslovením jasného áno/nie, na druhej strane rozporom medzi slovom a obrazom, respektíve spochybňovaním replík postáv ich konaním, gestom, výrazom. K tragike vychádzajúcej z faktu, že Muška v závere filmu rovnako ako v poviedke príde o nenarodené dieťa, sa potom pridáva vedomie Muškinej možnej nevinnosti, vernosti, čím by nadobudla atribúty azda až „svätej trpiteľky“ mlčky prijímajúcej svoj údel. A to vďaka budovaniu výrazu a významu prostredníctvom mlčania a filmovej komplementarity obrazu a zvuku, ako aj vďaka takému špecificky filmovému prvku, akým je herectvo, v tomto prípade predstaviteľky protagonistky Jany Plichtovej.

„Pokud někdo mlčí ve chvíli, kdy ho jiní znevolňují, urážejí nebo mu křivdí, tak jeho mlčení, mimo to, že může být vyjádřením pohrdání, hnusu, nebo strachu, bývá někdy at' už formou kapitulace a útěku, at' už formou vyražení zbraně z rukou protivníka (v očích nezúčastněných svědků), at' už aktem odpuštění křivdy a pokusem o navázání žádoucího

kontaktu“ (DAMBSKÁ 2002: 26). Ak tento výklad vzťahujeme na Muškino mlčanie, vidíme, že všetko z toho môže byť pravdou – a práve v tom nachádzame obohatenie Maupassantovej predlohy. Nedomnievam sa totiž, že je to celkom tak, ako píše Marie Mravcová, že „tvůrci filmu svou hrdinku ve srovnání s předlohou zušlechtili – nepřipustili její promiskuitu [...]“ (MRAVCOVÁ 2001: 197; zvýraznil E. L.). Jej promiskuita nie je vylúčená, no ani potvrdená. A preto, okrem zmyslu, o ktorom hovorím v súvislosti s poviedkou (a ktorý bol špecifickou malebnosťou a koloritom zobrazeného prostredia kontrastujúcimi s tragickou témou ešte viac akcentovaný), nám film dáva možnosť uvedomiť si a esteticky precítiť ten druh zvláštnych životných situácií, keď celkom iracionálne, bez potreby dôkazov, teda len na úrovni pocitov, sympatií a našej intuície či „šiesteho zmyslu“, viac alebo menej vycibreného živou skúsenosťou so svetom a človekom, uveríme niekomu, resp. v niečo, o čom niet faktických dôkazov.

Tak ako sa to deje v prípadoch, keď sme presvedčení, že Boh existuje, náš partner je ten pravý, rúž číslo 49 je viac sexy ako 51, stará Octavia je krajšia ako nová, a tiež vtedy, keď veríme, že Muška sa musela na pozadí zdanlivo bezproblémovej atmosféry slnečného leta vyrovnat' nie len so smrťou svojho dieťaťa, ale aj s tým, že aj keď bola Rotschildovi naozaj verná, tento fakt nebol nikdy vyslovený, akceptovaný, dokázaný.

#### PRAMENE

MAUPASSANT, Guy de

1973 [1890] „Muška“, in: *Vášeň a jiné povídky*, prel. Břetislav Štorm (Praha: Lidové nakladatelství), s. 298–306

#### FILMY:

*Sladké hry minulého léta* (1969, réžia Juraj HERZ)

#### LITERATÚRA

DAMBSKÁ, Izydora

2002 [1975] „O sémiotických funkcích mlčení“, in: Jiří Trávniček (ed.): *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století* (Brno: Host), s. 13–27

HODROVÁ, Daniela a kol.

2001 *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst)

MACEK, Václav – PAŠTÉKOVÁ, Jelena

1997 *Dejiny slovenskej kinematografie* (Martin: Osveta)

MONACO, James

2004 [1977] *Jak číst film*, prel. Tomáš Liška, Jan Valenta (Praha: Albatros)

MRAVCOVÁ, Marie

2001 „Trojí kontext sladkých her minulého léta“, in eadem: *Od Oidipa k Francouzové milence* (Praha: Národní filmový archiv), s. 187–204



PLESNÍK, Lubomír a kol.

2008 *Tezaurus estetických výrazových kvalit* (Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre)

REŽNÁ, Miroslava

2007 *Implicitnosť zmyslu v literárnom diele* (Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre)

ŽILKA, Tíbor

2006 *Vademecum poetiky* (Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre)

### **Mouche in a Different Light: Comparing Maupassant's Short Story *Mouche* and Its Film Adaptation *Sladké hry minulého leta***

The essay offers a comparative intermedia and intertextual analysis of Guy de Maupassant's short story „Mouche“ and its film adaptation *Sladké hry minulého leta* (Sweet games of last summer, 1969, director Juraj Herz). The focus is on particular aspects of the story which remain unpronounced, indefinite and ambiguous, merely sensed, and on the role of these aspects in the structure of aesthetic experience resulting from the changes performed by the adaptation. The ambiguity of expression from which the altered meaning of the adaptation stems, results from contrasts and discrepancies between the visual and the verbal components of the film, as well as from the employment of silence as a meaning-creating device; due to this, the adaptation displays a more layered semiotic structure open to alternative interpretations.