

## Mrožkova „Zmluva“ a (ne)prítomnosť obrazu strednej Európy v slovenských televíznych adaptáciách 1990 – 1993

JANA DUDKOVÁ

Podľa *Dejín slovenskej kinematografie* došlo v roku 1990 doslova ku kolapsu pôvodnej televíznej tvorby, keď nebolo dokončené „ani jedno pôvodné televízno-filmové dielo“ (Macek – Paštéková 1997, 504). V skutočnosti bolo podľa údajov z elektronickej databázy RTVS v roku 1990 vyrobených okolo 90 hraných televíznych programov – vrátane pôvodných „televízno-filmových diel“ (teda takých, ktoré vznikali klasickou filmovou technológiou), najmä však inscenácií, videofilmov či adaptácií.<sup>1</sup>

Môj príspevok sa opiera o dlhšie prebiehajúci výskum slovenskej televíznej fikcie v období 1990 – 1993. Okrem pôvodných látok, písaných priamo pre televíziu, sa v sledovanom období často adaptovali rôznorodé literárne diela i divadelné hry. V príspevku som sa rozhodla neriadiť sa rozdielom v žánrovom určení predlohy, ale pojem adaptácie používať ako označenie vhodné aj pre televízne spracovania predlôh pôvodne určených pre divadlo. Tie sa často označujú aj ako „televízne inscenácie“, čo je však pojem, ktorý vyjadruje metódu réžie a technológiu nakrúcania, zatiaľ čo televíznu adaptáciu budem v texte chápať skôr ako označenie intermedialného prekladu, či dokonca prekódovania alebo palimpsestu, ako píše Linda Hutcheon (Hutcheonová 2010, 23). Pojem televíznej inscenácie teda odkazuje k takému dielu, ktoré je nakrútené na video, prevažne v štúdiu (s prípadnými dokrútkami v exteriéri) a so simultánnym použitím viacerých kamier. Adaptácia však môže byť nakrútená aj ako klasický film či videofilm. Preto je toto pomenovanie často používané aj samotnými televíznymi pracovníkmi namiesto iných pomenovaní či súčasne s nimi, ako to napokon dokladá aj spomínaná elektronická databáza RTVS. Cieľom tohto textu však nebude komplexné mapovanie problematiky televíznych adaptácií, ale analýza posunov v chápaní metafory strednej Európy. V slovenskej televíznej tvorbe sú často spojené práve s prispôbovaním pôvodných predlôh novým spoločenským a politickým súvislostiam.

Dôvodom je jedno z parciálnych zistení môjho výskumu: relatívne prehliadanie stredoeurópskych autorov v kontexte televíznej tvorby sledovaného obdobia. Podobne ako sa na sklonku 80. rokov, ešte vždy sa zo zahraničných uprednostňovali najmä predlohy západných, alebo naopak, sovietskych/ruských autorov. Výber stre-

\* Štúdia je čiastkovým výstupom projektu VEGA č. 2/0120/18 „Inštitucionálne, produkčné a koprodukčné vzťahy medzi verejnoprávnou televíziou a pôvodnou filmovou tvorbou po roku 1989“.

doeurópskych autorov zo sféry sovietskeho vplyvu bol v sledovanom období chudobnejší, ale metafora strednej Európy ako akejsi periférie v samom centre kontinentu je pre slovenskú audiovizuálnu tvorbu tohto obdobia pomerne príznačná. V oblasti kinematografie ju napríklad dôsledne a ironicky využíva Martin Šulík vo filme *Všetko čo mám rád* (1992), ale nepriamo aj debut Štefana Semjana *Na krásnom modrom Dunaji* (1994), v ktorom je metafora strednej Európy ukrytá v obraze Bratislavy zmietanej medzi fascináciou Západom a pretrvávajúcou závislosťou od „Moskvy“ (pozri Dudková 2018).

V texte si kladiem nasledujúce otázky: Môžeme podobnú metaforu nájsť v televíznych spracovaniach literárnych predlôh (vrátane dramatických textov pôvodne určených pre divadlo)? Do akej miery táto metafora súvisí s obrazom spoločenskej zmeny z prelomu 80. a 90. rokov 20. storočia a v akých podobách sa vedomie tejto zmeny vpisuje do sémantických posunov oproti zvoleným predlohám?

Tieto otázky sa pokúsim zodpovedať analýzou televízneho spracovania divadelnej hry Sławomira Mrożka *Zmluva* (*Kontrakt*, 1986) a jeho zasadením do širších súvislostí prispôsobovania adaptovaných látok kontextu či anticipácii Nežnej revolúcie. Adaptáciu Mrożkovej hry som si vybrala jednak z dôvodu pomerne výrazných posunov v jej vyznení oproti predlohe, jednak pre fakt, že ide o jeden z mála príkladov voľby predlohy stredoeurópskeho autora, ktorá kladie dôraz na zmienenú metaforu strednej Európy. Takáto metafora sa totiž v dobovej televíznej tvorbe na Slovensku nemusí nutne spájať práve s dielami stredoeurópskych autorov. Ukážem to v poslednej časti štúdie, ktorá sa venuje zasadeniu *Zmluvy* do širšieho kontextu slovenských adaptácií cudzokrajných predlôh, v ktorých sa stredná Európa a jej zástupné symboly chápu ako kľúčový faktor spoločenskej zmeny z prelomu 80. a 90. rokov 20. storočia.

## STREDOEURÓPSKI AUTORI V KONTEXTE DOBOVÝCH TELEVÍZNYCH ADAPTÁCIÍ

Na prelome 80. a 90. rokov bolo pomerne populárne adaptovať súčasné predlohy spoza „opony“, ktoré ešte vždy niesli auru exotického sveta,<sup>2</sup> no pritom dokázali korešpondovať s témami typickými pre československý mediálny diskurz konca 80. rokov, akými sú kríza morálneho kreditu inteligencie aj elít v širšom zmysle, korupcia, túžba po blahobyte, devalvácia pravdy. Vzhľadom na fakt, že mnohé tieto adaptácie boli naplánované ešte pred novembrom 1989, zrejme neprekvapí, že sa podľa potreby dali interpretovať aj ako správy z dekadentného Západu, zároveň však dokázali novým spôsobom nasvecovať domáce spoločenské debaty opatrne reflektujúce sovietsku glasnosť. Príkladom sú *Dobrodinec* (1990) podľa Shawovho *Chlebu po vodách*, *Následky pozlátenia* (1990) podľa hry Briana Clarka, *Čierny princ* (1989) podľa novely Iris Murdoch a pod.

Nadalej sa často siahalo po predlohách z ruského či sovietskeho prostredia. Vďačnými boli tie, ktoré sa dotýkali témy autoritatívnych režimov, konfliktu výnimočných jedincov a malosti prostredia (napr. *Útrapy z rozumu* podľa Gribojedova, 1990; *Pavilón č. 6* podľa Čechova, 1992), prípadne také, ktoré prispievali k prehodnocovaniu pojmu revolúcie (*Výstrel na Bonaparta* podľa novely Bulata Okudžavu, 1992; *Zurvalec* podľa Turgenevovej poviedky, 1993). Témy prestavby a glasnosti aj v tomto

období rezonujú v adaptáciách neskoro-socialistických predlôh (*Drahá pani profesorka* podľa Razumovskej, 1990; *Mačka domáca* podľa Gorina a Vojnoviča, 1992; *Muž so zeleným batohom* podľa Valtona, 1990; *Ježišova matka* podľa samizdatovej hry A. M. Volodina, 1991).

Zo stredoeurópskeho priestoru sa siahalo najmä po predlohách rakúskych autorov (Schnitzler, Zweig, ale napríklad aj Bachmann, zastúpená adaptáciou poviedky *Štekot*, 1991). Repertoár sledoval podobné ciele ako v prípade výberu klasických predlôh európskej proveniencie (de Mussetov *Lorenzaccio*, 1991; Vestdijkova *Piata pečať*, 1990; de Vegova *Fuente ovejuna*, 1990): šlo o spoločensky angažované tituly o totalite, o nádejach i skepse zo zradenej revolúcie, ale aj o intrigách a strate medziľudskej dôvery.

Stredoeurópski autori zo sféry sovietskeho vplyvu sa však v sledovanom období adaptovali veľmi málo a v prvých rokoch po revolúcii zrejme vôbec. Až v rokoch 1992 a 1993 boli vyrobené rovno dve televízne adaptácie hier poľského exilového autora Sławomira Mrożka – *Zmluva* a *Posledný cocktail* (označenie „televízna adaptácia“ je použité priamo v anotáciách k obom reláciám v elektronickej databáze RTVS). V roku 1993 boli vyrobené aj minimálne dve spracovania maďarských predlôh a jedna adaptácia predlohy rumunského spisovateľa: *Neviniatka* podľa Imreho Bencsika, *Výsluch* podľa divadelnej hry Istvána Eörsiho a *Tanec lásky a smrti* podľa Livia Rebreanu. Podľa dostupných údajov zo zmienenej databázy RTVS, ide v sledovanom období o výnimky. Nahráva to hypotéze, že krátko pred Novembrom 1989 mohli predlohy z krajín podliehajúcich sovietskemu vplyvu pôsobiť v prostredí televízie rizikovejšie,<sup>3</sup> a vzhľadom na to, že projektov naplánovaných až po Novembri sa na začiatku 90. rokov stihlo zrealizovať pomerne málo, nie je relatívne neskorší záujem o stredoeurópskych autorov taký prekvapivý.<sup>4</sup>

### MROŽKOVA ZMLUVA V SLOVENSKOM TELEVÍZNOM SPRACOVANÍ

Dve spomínané adaptácie Mrożkových hier sa v televíznej tvorbe objavili v súlade s druhou vlnou záujmu o tohto dramatika na Slovensku. Tá prvá skončila na konci 60. rokov, druhá, ktorá v kontexte divadla odštartovala na začiatku roku 1989, pokračovala aj v prvých rokoch novej dekády (Godovič 2017, 128).<sup>5</sup> *Posledný cocktail*, adaptácia hry *Velvyslanec* (*Ambasador*, 1981) v réžii Miloslava Luthera, nadviazal obsadením Milana Lasicu do hlavnej roly na inscenáciu *Velvyslanec* v Divadle Korzo'90 (1991). Tú do slovenčiny preložil a v menovanom divadle režioval práve Lasica.<sup>6</sup> Adaptácia *Zmluvy* je naopak v slovenskom prostredí zrejme ojedinelá. Marek Godovič tvrdí, že v profesionálnych divadlách na Slovensku sa táto hra vôbec nehrala (2017, 221).

Mrožek napísal hru o zmluve medzi hotelovým hosťom a prístahovalcom, ktorý sa v hoteli zamestná, v polovici 80. rokov. Predmetom zmluvy je vražda: hosť sa obáva, že si život v hoteli už nebude môcť dovoliť, inde žiť nechce, a tak cudzinca prehovorí, aby ho do týždňa zabil. Alegorický dej sa okrem iného vzťahuje ku koloniálnemu diskurzu na konci studenej vojny. Nahráva presvedčeniu, že korene tohto diskurzu sú eurocentrické. Práve imaginárna Európa sa totiž stáva posledným útočiskom hotelového hosťa (Mrožek 1988, 31), ktorý však sám Európanom zjavne nie je<sup>7</sup> a ktorý

európanstvo podvedome upiera aj novému hotelovému zamestnancovi Morisovi. Kým však v Mrožkovej predlohe sa stretávajú dvaja cudzinci v švajčiarskom hoteli, v slovenskej televíznej adaptácii (1992, r. Goran Marojević) prístahovalec pochádza z Československa a pôvod hosta nie je nijak tematizovaný. Aktéri sú omnoho jednoznačnejšie prepojení s Európou a rovnako to platí pre miesto deja: je ním hotel, ktorý pri tejto príležitosti zmenil meno. Už sa nevolá Residence, ale jednoznačne L'Europe.

Scenár televíznej adaptácie napísali Marek Maďarič s Goranom Marojevićom, pričom použili český preklad Heleny Stachovej (*Smlouva*; Mrožek 1988), na ktorý sa podľa dobového úzu poctivo odvolávajú aj titulky. Z hľadiska typológie záberov spracovanie nadväzuje na klasické televízne inscenácie divadelných hier. Väčšina scén je teda nakrúcaná v interiéri systémom viacerých kamier, s dôrazom na tlmenú „javisť“ akciu. Adaptácia obsahuje minimum dokrútok v exteriéroch, v prípade ich použitia si však režisér dovolil aj formálne odlišné typy záberov, napríklad výrazné nadhľady a podhľady či jazdy krajinou. S predlohou scenár pracuje voľne. Z divadelnej hry je zachovaná najmä základná dynamika mocenskej hry medzi hotelovým rezidentom (Magnusom) a zamestnancom (Morisom). Prístahovalec sa aj tu zo služobníka stáva vládcom nad hosťovým životom (a v záverečnom geste darovania života mu vracia i poníženie, ktorého sa mu dovtedy dostávalo). Na druhej strane ale viaceré scény aj dialógy vypadli, zmenili poradie či boli nahradené úplne novými. Škrty sa dotkli nielen rozvláčnych či priveľmi vysvetľujúcich dialógov v závere hry, ale aj väčšiny kuriozít, ktorými Mrožek formou ironickej hyperboly exotizuje prostredie svojej hry: miznú napríklad odkazy na ďalších hotelových hostí – nový hotelový zamestnanec Moris ich pritom spomína v kontexte špekulácií o tajných stretnutiach svetových mocností či homosexuálnych podivínov. Zmizli aj dvojznačné zmienky o „kapitále“ (Mrožek 1988, 41), vytratila sa posadnutosť hotelového rezidenta peniazmi i dialógy odkazujúce k jeho prehnanému exotizmu. Ostalo len minimum potrebné na naznačenie Magnusových existenčných problémov, ktoré ho motivujú zomrieť. V závere hry však cudzinec nedaruje hosťovi okázalo drahý Rolls Royce od šejka („predevčím odjel a neměl drobné“; 97), ale, naopak, tvrdí, že mu vracia len to, čo mu patrí – peniaze, o ktoré ho roky okrádal bývalý zamestnanec hotela Lefevre.

Zmenil sa teda charakter postáv i geopolitických konceptov. V pôvodnej hre napríklad nikdy nezaznie názov krajiny, z ktorej cudzinec pochádza, a lokalizácia krajiny je obomi postavami zámerne zahmlievaná. Moris najprv tvrdí, že pochádza z vymyslenej „oceánskej“ krajiny Polititiki, neskôr sa priznáva k ľži a udáva poľsky znejúce toponymá svojho rodiska, ktoré však hosť nedokáže vysloviť (33 – 34). Moris sa preto stiahne a názvu svojej vlasti sa radšej vyhýba. Keď ho Magnus neuhádne (tipuje Fínsko a Československo), o krajine sa už obaja zmieňujú najmä v kontexte exotizujúcich, napríklad balkanistických a orientalistických predstáv. „Drakula pocházel z mého kraje“, tvrdí Moris (79). V úvode hry pritom Moris predstieral tichomorské korene s nádejou, že tým vzbudí v hosťovi pocit viny (37), neskôr si však užíva pozíciu možného vinníka či priam „upíra“. Najprv hosta podceňuje, neskôr na jeho nevedomosť rezignuje. V každom prípade sa dvojica nedokáže rozprávať inak než práve v jazyku kolonializmu, ktorý obaja používajú ironicky a vo chvíľach hnevu priam

parodicky. Morisovo rodisko napríklad neváhajú príležitostne presúvať naprieč rôznymi historickými i zemepisnými kontextami:

Magnus: To je ale orientální zlomyslnosť!

Moris: Byzantské dedičtví.

Magnus: Mongolská psychologie! (91)

Ako vidíme, v hre je kolonializmus zastúpený predsudkami o rôznych formách „Východu“, ktoré v dialógoch postáv pôsobia zameniteľne. Práve ich zameniteľnosť ironicky naznačuje odopieranie práva „iného“ na sebaidentifikáciu podľa vlastných predstáv, ktorá je pre kolonializmus a jeho nepriame odnože ako orientalizmus či balkanizmus charakteristická. Pri definícii „západného“ vzťahu k Orientu Edward Said (1978) napríklad kladie dôraz na prítomnosť predsudkov a mocenskú kontrolu prostredníctvom orientalizmu ako diskurzu, Homi K. Bhabha (1994) zas zdôrazňuje fetišistickú povahu koloniálnych stereotypov s odkazom na Freudovo chápanie fetišu ako metafory a súčasne aj metonymie existenciálneho manka. Zdá sa, že Mrožek s týmto druhom interpretácií koloniálneho myslenia počíta a ironicky pracuje najmä so zameniteľnosťou geopoliticky a historicky celkom nesúrodých predstáv, ako aj so zahmlieváním skutočnej polohy Morisovej vlasti. Naproti tomu sa v slovenskej televíznej adaptácii *Zmluvy* názov cudzincovej vlasti dozvieme hneď v úvode, pri zoznámení sa dvojice postáv. Cudzinec pochádza z Československa, hotelový rezident v Československu pôsobil – v Bratislave i v Prahe. Ako bývalého diplomata s dobrou znalosťou oboch jazykov krajiny ho cudzincov pôvod úprimne poteší.

Hra na neuchopiteľnosť východnej Európy je tak v adaptácii zredukovaná hneď na začiatku. Nejde o fluidnú, hmľistú predstavu o východnej Európe s množstvom bielych miest na mape, akú mávali napríklad západoeurópski osvietenski cestovatelia (Wolff 1994). Ide o konkrétnu krajinu v relatívne konkrétnej historickej chvíli. Príbeh sa totiž podľa Mrožkových inštrukcií odohráva v súčasnosti, presnejšie v roku 1985 (1988, 2). Televízna adaptácia túto súčasnosť posúva bližšie k nešpecifikovanej chvíli po páde železnej opony. Jediné dve postavy hry môžu preto diskutovať aj o tom, prečo sa cudzinec (v televíznej hre nazvaný Martin) nevráti do vlasti, keď už predsa môže, i sugerovať, že motivácie jeho odchodu sú ekonomické, a nie politické. Aj v dôsledku úvodnej jednoznačnosti cudzincovho pôvodu sa nakoniec televízna adaptácia zbavuje pôvodného dôrazu na kolonializmus a presúva ho na vzťah Európy a jej paradoxného streda.

## V TOMTO HOTELI SME VŠETCI CUDZINCI

Jasným pomenovaním Československa ako krajiny votrelcovho pôvodu sa televízna adaptácia hlási ku konceptu strednej Európy explicitnejšie. Naopak, na rozdiel od adaptácie postupuje samotný Mrožek v duchu povestného Jarryho hesla „v Poľsku, čiže nikde“. Jeho Magnus reprezentuje ignorantského kapitalistu, Moris zas dobrovoľne umlčaného Stredoeurópana. V pôvodnej hre preto ani raz nezaznie zmienka o strednej Európe, hoci ústami Morisa Mrožek jasne naznačuje, kde sa ono „nikde“ nachádza: „na východ od Západu a na západ od Východu“ (35).

"Na druhej strane, v pôvodnej hre Magnus niekoľkokrát naznačuje, že je cudzincom, pričom v texte je zároveň sugerovaná jeho spriaznenosť s americkým imperia-



lizmom. V televíznej adaptácii sú, naopak, posilnené Magnusove asociácie s Európou a téma jeho cudzieho pôvodu sa úplne vytráca.

Skutočnosť, že je autorom komédií (čo z neho robí ironické alter ego samotného Mrožka), sa napríklad dozvedáme vo chvíli, keď ho Martin nájde ležať vo vani obklopeného svojimi rukopismi. Mizanscéna jasne odkazuje na Davidov obraz Maratovej smrti: prostredníctvom paralely s Maratom ako obetným baránkom Francúzskej revolúcie je Magnus jasne asociovaný aj s bojom za európske hodnoty. Na rozdiel od divadelnej hry je postava dramatika okrem toho koncipovaná ako postava jediného hotelového hosťa, ktorý sa úzkostlivo snaží zvyšok života prežiť v ilúzii starej, zmenami nepoškvrnenej Európy, a preto sa rovnomenný hotel doslova bojí opustiť.<sup>8</sup>

Televízna adaptácia celkovo kladie väčší dôraz na detinskosť, ale aj krehkosť hotelového rezidenta. Kúpeľňová mizanscéna tak slúži i ako pozadie pre výstup zodpovedajúci väčšej časti druhého dejstva hry (začína zosmiešnením Magnusa ako autora komédií a končí hádkou, po ktorej sa Magnus na päť dní zamkne v izbe a poruší tým vzájomnú zmluvu; 65 – 81). Tak ako všetky ostatné aj tento výstup sa má odohrávať v salóne hotela, teda v priestore, ktorý redukuje akékoľvek súkromie hostí. Televízna adaptácia ale experimentuje so striedaním priestorov, ktoré rôznym spôsobom prehodnocujú hranice súkromného a verejného. Kúpeľňová scéna, rovnako ako epizóda inscenovaná v Magnusovej izbe, tak zdôrazňuje intimitu relatívne súkromného útočiska, no upozorňuje aj na Magnusovu bezbrannosť a závislosť vo vzťahu k Martinovi, ktorý si s ním musí líhať do postele či umývať mu hlavu. Postava Mrožkovho alter ega už nie je prezentovaná ako komicky neúspešný kolaborant s komerčným/popkultúrnym Západom. Na druhej strane, aj napriek jeho bezbrannosti, sa vďaka paralele s Maratom aspoň na chvíľu javí i ako tragická obeť zmeny historických pomerov.

Starú Európu však tentoraz nereprezentuje len elegantný hotel z konca 19. storočia,<sup>9</sup> ale aj fluidné odkazy na dejiny Československa. Prvé zoznámenie dvojice prebieha vo francúzštine a aj vďaka nej možno silne melancholický tón (ktorým Maroš Kramár v úlohe prisťahovalca Martina prvýkrát vysloví názov svojej vlasti) prečítať ako odkaz na obdobie obetovania prvej republiky po mníchovskej dohode.<sup>10</sup> Pochopiteľne, prispieva k tomu prostredie hotela i reakcia hotelového hosťa, ktorý sa cudzincovi znenazdania prihovorí v češtine a následne aj v slovenčine a odvoláva sa na svoju diplomatickú minulosť v Československu. Nielen zahraničný hotel, ale i vlast prisťahovalca tak funguje ako metafora večne miznúcej a znovu sa rodiacej Európy.

Spomínanú kúpeľňovú scénu potom môžeme chápať ako svojskú reinterpretáciu úvodu pôvodnej hry, v ktorej sa Magnus v súlade s vlastnými predsudkami o krajinách tretieho sveta pokúša nahovoriť Morisa na „revolúciu“ (17 – 21). Na konci 80. rokov Československo zažilo zmenu, ktorú jeho obyvatelia spontánne nazvali práve takto. Pôvodne nenásilné demonštrovanie túžby po zmene sa však prelínalo s vlnou násillia i obáv naprieč kontinentom a tejto vlne sa v konečnom dôsledku nevyhlo ani Československo („pomlčková vojna“, nárast nacionalistických vášní a pod.). Namiesto irónie, s akou Magnus posúva a variuje zmysel revolúcie, v televíznej verzii hry pracuje jediný odkaz na myšlienku revolúcie s ikonografiou tej Francúzskej. Nie je to náhoda, odkazy na Francúzsku revolúciu sú v dobovej televíznej tvorbe pomerne časté a sprostredkovane vyjadrujú sklamanie zo zdanlivo úspešných zmien

v krajine (napr. v adaptácii Zweigovho *Jahňata chudobného* i v prevzatom predstavení *Zelený papagáj* podľa Schnizlerovej hry). Francúzska revolúcia je symbolom paradoxnej európskej demokracie, jej násilných začiatkov i neskorších sklamaní, ktoré boli následne zahladené ilúziou blahobytu a elegancie. Fakt, že Martin sa v rámci „kúpeľňovej“ mizanscény objavuje na mieste, kde mohol stať (Davidom nezobrazený) Maratov vrah, súvisí teda aj s logikou prenosu. „Západ“ vytesňuje vlastnú násilnú minulosť a projektuje ju na ľubovoľné časti „Východu“. No práve v prostredí kúpeľne sa napokon odohrá rozhovor, v ktorom sa obaja aktéri vyznávajú zo svojich motivácií: Moris/Martin z túžby vzbudiť vo svojom spoločníkovi strach, ktorý považuje za jediný spôsob, ako upozorniť na seba, a stať sa tak pre niekoho zo Západu dôležitým (74 – 76), a Magnus z egoizmu a zaujatosti sebou samým (78).

Kým k tomuto priznaniu dôjde, hra i jej televízna adaptácia znejasňujú motivácie oboch aktérov. No zatiaľ čo v hre ich oboch spoznáваме in medias res, v kontexte vzťahu klienta a služobníka, adaptácia začína Martinovým príchodom do hotela: doslova odnikiaľ, zo šera opustenej vidieckej cesty. Vidíme ho pred hotelom s cedulou „zatvorené“,<sup>11</sup> ako sa obzerá po okolí s nostalgiou a neskôr i strachom. Vidíme ho zo zreteľného pohľadu, ktorý celú škálu neverbálnych výrazov kladie do kontextu nadradenosti. Odomyká hotel vlastnými kľúčmi, ledabolo sťahuje plachty proti prachu zo starého nábytku. Na rozdiel od Morisa z pôvodnej hry, ktorý sa už v prvých scénach javí ako servilný zamestnanec fungujúcej inštitúcie, Martin sa spočiatku správa, ako keby si prišiel prebrať dedičstvo po predkoch. Ambivalentný dojem cudzinca a zároveň dediča, zlodēja i majiteľa zdôrazňuje striedanie výrazov v tvári: nostalgické váhanie predtým, než budovu odomkne, nenápadné obzretie sa, či nie je niekým sledovaný, i zľahka arogantné prežúvanie žuvačky pri kontrole „majetku“.

Réžia zámerne pracuje s náznakmi i neverbálnymi významovými nuansami v intonácii a výraze. Niekedy pritom používa prostriedky detailu, ktoré by si divadelná inscenácia nemohla dovoliť. V porovnaní s hrou však volí odlišný repertoár geopolitických i historických konceptov, čím sa mení aj pozadie vzťahu medzi hotelovým hosťom a hotelovým zamestnancom/votrelcom. Nie je to vzťah odohrávajúci sa na pozadí studenej vojny, ale vzťah muža „starej Európy“ a prisťahovalca z jej rozpadajúceho sa strediu.

Vďaka ambivalentnému úvodu sa mení aj postupnosť jednotlivých krokov vo vzťahu medzi dvojicou postáv. Hra začína predstavením Morisa ako nového čašníka a informáciou o smrti jeho predchodcu Lefevra. Až potom sa Magnus pýta na Morisov pôvod a následne sa ho snaží napasovať do vlastných predsudkov (začína snahou kultivovať „ľudožrúta“, pokračuje nahováraním na revolúciu a končí v intenciách stereotypov o východnej a juhovýchodnej Európe). Adaptácia začína, naopak, sugesciou Martinovej suverenity, pokračuje zoznámením s hotelovým hosťom a napokon dobrovoľným podvolením sa Martinovej charizme, keď sa hosť dokonca rozhodne rozprávať jeho jazykom. Že Martin je novým čašníkom (a Lefevre je mŕtvy) sa hosť dozvedá až na ďalší deň, v situácii, ktorou sa hra začína. Pomer síl je teda od začiatku zmenený.

Mení sa i charakter postáv. Postava Martina v televíznej adaptácii napríklad nemusí predstierať útlocitnosť či nechuť k fyzickej práci, ktorou Moris v divadelnej hre nená-

padne upozorňuje na svoj stredoeurópsky pôvod (16). V televíznej adaptácii Martin robí všetko: vidíme ho zametať, s noblesou robiť čašníka i barmana, umývať a česať hotelového rezidenta, dokonca si líhať k nemu do postele, keď sa bojí zaspáť. Martin sa teda voči Magnusovi po celý čas prejavuje ako služobník, aj keď si je vedomý straty jeho moci. S Magnusom je to naopak. Kým v pôvodnej hre ešte miestami pôsobil ako bonviván a takmer do poslednej chvíle sa dokázal schovávať za mocenský diskurz kolonializmu, v televíznej verzii hry sa stáva bezmocným a zanovitým dieťaťom, na smrť vydeseným z konca známeho sveta.<sup>12</sup>

Televízna adaptácia zachováva iróniu predlohy, ale tlmí prejavy paródie a pri réžii mizanscén či vedení hercov objavuje polohy, ktorým sa hra vyhýbala, napríklad nehu či melanchóliu. V konečnom dôsledku tiež sníma z oboch postáv vinu, ktorej sa v hre nedokázali zbaviť.<sup>13</sup> Ba čo viac, vinu pripisuje postave Lefevra. Ten je jedinou spomedzi neviditeľných postáv hry, o ktorej sa dvaja aktéri zmieňujú aj v televíznej adaptácii. Na rozdiel od pôvodnej hry, v závere sa však z dokonalého reprezentanta starej Európy mení na podvodníka, čím post mortem preberá na seba funkciu, z akej bol po celý čas podozrievaný práve „votrelec“ Moris/Martin.<sup>14</sup>

Koncept viny cudzincov a nevinu Európanov je takto dokonale spochybnený. Divák síce na rozdiel od hry nemá dôvod domnievať sa, že by hotelový hosť sám Európanom nebol. Ale aj na televíznu verziu Magnusa je aplikovaný princíp cudzoty, ktorým táto postava trpí v hre. Obsadenie českého herca Jiřího Holého, ktorý s výnimkou prvých zoznamovacích viet rozpráva po slovensky, totiž z postavy Magnusa vďaka miernemu prízvuku robí cudzinca aspoň v jazyku, ktorým hovorí. Tak ako v predlohe sú cudzincami napokon obaja obyvatelia hotela. Rezident i jeho sluha.

## VÝCHOD, ALE KTORÝ?

Kombináciou použitých stereotypov o Tichomorí, Balkáne, či dokonca o socialistickom bloku odkazuje hra napísaná v autorovom „západnom“ exile na opozíciu Východu a Západu, a to zo spomínanej perspektívy kolonializmu a jeho diskurzívnych paralel ako orientalizmus a balkanizmus. Kým Západ je v tomto diskurze obvykle jeden, Východ je prezentovaný ako fluidný, takže predstavy o Morisovom rodisku môžu kombinovať stereotypy spojené so všetkými štyrmi „Východmi“: Ďalekým, Blízkym, Stredným a až v poslednom rade aj tým štvrtým – „východnou Európou“.<sup>15</sup> Nie nadarmo sa Magnus po neúspešnom pokuse vysloviť názov spoločníkovho rodiska pýta: „A to... to je v Evrope?“ (35)

O Oceánii ani Balkáne však v televíznej adaptácii nepadne slovo. V čase nakrúcania aj opozícia východnej a západnej Európy stratila platnosť. Najmä vojnové konflikty na územiach bývalých sovietskych republík či Juhoslávie viedli k intenzívnejšiemu uvedomeniu si rozdielov medzi rôznymi časťami toho, čo počas studenej vojny bolo vnímané ako jednoliaty celok. Už v priebehu 80. rokov viedla emancipácia myšlienky strednej Európy k sebedomejšiemu vymedzovaniu stredoeurópskych kultúrnych elít voči Sovietskemu zväzu či Balkánu. Maria Todorova preto môže tvrdiť, že po roku 1989 nielen veda, ale aj mediálny a diplomatický diskurz prijali predstavu, ktorú presadzoval napríklad historik Jenő Szűcs (1983), o potrebe jemnejšej diferen-



ciácie východnej Európy na juhovýchodnú a stredovýchodnú (1999, 243 – 245). Pád železnej opony sprevádzala afirmácia predstáv o strednej Európe, presadzovaných intelektuálmi ako Miłosz či Kundera, ale vedľajším produktom tohto delenia je podľa Todorovej aj vzkriesenie imaginárneho Balkánu, ktorý v povojnovom období zostal zneviditeľnený a zároveň rozdelený medzi Východ a Západ (244).

Mrožkova *Zmluva* potvrdzuje, že z hľadiska stredoeurópskych elít to mohlo byť aj naopak. V hre sa Moris snaží naznačiť špecifickosť stredoeurópskeho regiónu, no neustále sa spolu s Magnusom vracajú k parodovaniu jazyka kolonializmu, v ktorom je nielen Rusko, ale aj Balkán (so všetkými temnými spomienkami na Draculu či Sarajevo)<sup>16</sup> stále viditeľnejší než práve stred Európy. Napriek odstráneniu parodických narážok na balkanizmus preto televízna adaptácia *Zmluvy* nie je v rozpore s predlohou. Namiesto dôrazu na opozíciu Východu a Západu je v nej iba posilnený dôraz na opozíciu „starej“, dekadentnej a zanikajúcej Európy a jej paradoxne marginalizovaného streda.<sup>17</sup> Avšak streda, ktorý sa taktiež rozkladá. V čase nakrúcania televíznej adaptácie totiž novonadobudnutú samostatnosť a jednotu „starého“ Československa ohrozovali politické boje a nacionalistické roztržky. Aj tie môžu stať v pozadí melancholického tónu, ktorým cudzinec Martin po prvýkrát vyslovuje názov svojej vlasti, Československa.

Jediná slovenská adaptácia Mrožkovej *Zmluvy* je tak nositeľom ďalšej paradoxnej analógie. V pôvodnej divadelnej hre je koncept strednej Európy zamlčaný a stráca sa v extrémnej fluidite „Východu“ z čias studenej vojny, s prevahou balkanistických a orientalistických stereotypov. Dramatikova vlasť, ktorá je podľa všetkého aj vlasťou postavy Morisa, nie je ani raz pomenovaná priamo. V televíznej adaptácii je podobne zamlčaný pôvod jej režiséra, prisťahovalca z niekdajšej Juhoslávie. Balkanistické stereotypy – už zmieňované odkazy na Draculu, upírov či toponymá ako Sarajevo – sú odstránené a význam strednej Európy je posilnený (deje sa tak podobne ako v Marojevičovej predchádzajúcej adaptácii hry jeho krajana Dušana Kovačeviča *Profesionál*, 1991, ktorá je aj bez veľkých textových úprav prispôbená československému kontextu).

Napriek zamlčaniu však čerstvý emigrant z krajiny, ktorá v čase nakrúcania *Zmluvy* čelila občianskej vojne a prestávala existovať, jemne pracuje s významovými nuansami a ako sme spomínali vyššie, československý kontext kombinuje s neverbálnymi odkazmi na cudzincovu melanchóliu. Vďaka nim je prisťahovalectvo aspoň na chvíľu možné vnímať aj v mode exilu, tak blízkom práve Mrožkovej tvorbe.

## STREDNÁ EURÓPA V PRESTROJENÍ

Jediné dve postavy hry i jej televíznej adaptácie reprezentujú vzťah imaginárnej, zanikajúcej Európy a jej imaginárneho votrelca, prisťahovalca. Paradoxom hry je fakt, že hotelový hosť, ktorý si na Európu robí nároky, je prisťahovalcom tiež. V televíznej adaptácii Magnus po návrate z Lefevrovho pohrebu zasnene opisuje krásy miestneho cintorína. V hre k týmto slovám pridáva poznanie, že ako cudzinec na ňom sám nemôže byť pochovaný (53). V istom zmysle je teda v hre neuchopiteľnosť a nedostupnosť Európy omnoho zreteľnejšia pre obidve postavy. No v oboch prípadoch – v predlohe i v skúmanej televíznej adaptácii – pochádza Moris/Martin

takpovediac zo srdca kontinentu, čo dodatočne povahu Európy komplikuje. Ako píše Jean-Luc Nancy (2000, 11), votrelec (*l'intrus*) nie je nikto iný než ja sám, „nikto iný než človek sám“ (45). Tak aj stredoeurópsky prisťahovalec Moris/Martin funguje len ako projekcia muža, ktorý sa rozhodol identifikovať s európskymi hodnotami. O čo je ale v tomto zmysle Martin v úvode sebavedomejší než Moris z pôvodnej divadelnej hry, o to smutnejší je jeho odchod z hotela v závere televízneho spracovania. Stáva sa metaforou večného štvanca, ktorý sa vracia, odkiaľ prišiel: do súmraku opustenej jesennej krajiny.<sup>18</sup>

Odlišný prístup k metafore strednej Európy zvolili tvorcovia triptychu *Dido* (1991) podľa literárnej predlohy Evy Rechlin. Jej *Noc stahovavých vtákov* (1983) vyšla krátko po vyhlásení výnimočného stavu a umlčaní vodcov Solidarity. V alegorickej podobe a s prihliadnutím na náboženské presvedčenie autorky vyjadruje nádej, že aj napriek umlčaniu je zmena aspoň v nasledujúcej generácii možná.

Aj v tomto prípade funguje poľská skúsenosť ako báza, na základe ktorej sa prehodnocuje skúsenosť československá, pričom ich zameniteľnosť je umožnená lokalizáciou oboch krajín v strednej Európe. Konflikt však tentoraz nevzniká ako alegória vzťahu Európy a jej stredú, ktorý je súčasne jej neželanou periferiou, ale na základe snahy elit oslobodiť sa od vplyvu imperiálnej mocnosti. Predloha i trojdielny film sa však k tradičnému konfliktu Poľska a Ruska (resp. Sovietskeho zväzu) viažu nepriamo, prostredníctvom príbehu o prenasledovaní kresťanov v antickom meste Efeze. Vo výslednom filme je teda poľská skúsenosť zahmlená. Prezrádzajú ju iba niektoré prvky príbehu: napríklad vzbura otrokov proti dekadentnej ríši má začať v lodeniach Efezu, ktoré môžu pripomenúť lodenice Gdanska. Podobne môže motív kresťanských martýrov, ktorí radšej volia upálenie ako obetovanie rímskym bohom, pripomenúť protest Jana Palacha, ale i jeho poľského predchodcu Ryszarda Siwieca.

Celý projekt zrejme vznikol ako reakcia na očakávanie zmien v strednej Európe. Fakt, že namiesto koprodukcii s Poľskom sa západoeurópske televízne stanice (ZDF a ORF)<sup>19</sup> rozhodli pre koprodukciiu s Československou televíziou v Bratislave, zrejme zapadá do širšieho portfólia jej koprodukcii, medzi ktoré patrí aj ďalší alegorický príbeh o spoločenskej zmene – Jakubiskov *Takmer ružový príbeh* (1990), nakrútený v spolupráci s TV 2000 Wiesbaden. Pre obidva filmy je charakteristická inklinácia k romantickému poňatiu zmeny: k romantickému zdejovaniu (*emplotment*), ktoré teoretik revolúcií James Krapfl (2009) chápe ako kľúčové aj pre vznik prvých naratívov Nežnej revolúcie. Podobne ako Hayden White (2011), z ktorého členenia historických naratívov vychádza, aj Krapfl romantické naratívy konfrontuje so satirickými, tragickými a komickými. Všetky sa podľa neho sformovali ako reakcie na odlišné politické potreby už v prvých mesiacoch spoločenskej zmeny. Z môjho predbežného kvalitatívneho výskumu televíznych fikcií z obdobia 1990 – 1993 vyplýva, že romantické naratívy spoločenskej zmeny sa najčastejšie vyskytujú v klasických televíznych rozprávkach. *Dido* či *Takmer ružový príbeh* (ktorý však kombinuje zápletku zo súčasnosti s výjavmi odkazujúcimi na rozprávku o Šípovej Ruženke) sú teda výnimkami. Podobne ako v slovenskej kinematografii, kde romantické naratívy zmeny v sledovanom období nenájdeme vôbec, však aj v televíznej tvorbe výrazne dominujú skeptické či priamo satirické naratívy.<sup>20</sup> Vo svetle Krapflovej klasifiká-

cie naratívov revolúcie môžeme o adaptácii Mrožkovej *Zmluvy* uvažovať práve ako o skeptickej verzii so satirickými prvkami.

Voľba *Zmluvy* preto môže v širšom kontexte televíznej tvorby raných 90. rokov ilustrovať prevahu skeptických náhľadov na zmysel Nežnej revolúcie, ale zároveň aj vyhýbanie sa námetom, ktoré by vyzdvihovali priamu spojitosť konceptu strednej Európy s aktuálnou spoločenskou zmenou. Zaoberá sa totiž postavením Stredoeurópana v exile (v televíznej tvorbe sa táto téma objavuje napríklad i vo filmoch *Rozprávky z Hollywoodu* či *Cudzinci*, oba z roku 1992). Aj v adaptácii *Noci stahovavých vtákov* sa stredoeurópsky kontext (či už ho chápeme ako československý alebo poľský) objavuje len zástupne, prostredníctvom alegorického príbehu vzbury kresťanov/otrokov proti dekadentnej ríši. Analógia medzi neskororímskou ríšou a neskorosocialistickým, dekadentným východným blokom je v dobovej televíznej tvorbe tiež pomerne častá. Nájdeme ju v prevzatom predstavení muzikálu *Evanjelium o Márii* (1992), v inscenácii samizdatovej drámy A. M. Volodina *Ježišova matka* (1991) i hry Friedricha Dürrenmatta *Romulus Velký* (1992). Zatiaľ čo *Dido* pracuje s alegóriou rozpútania vzbury v rímskej provincii, a preto funguje ako paralela odboja satelitných stredoeurópskych štátov proti ZSSR, *Romulus Velký* pracuje s podobne duálnym svetom ako pôvodná verzia Mrožkovej *Zmluvy*. Dürrenmatt hru *Romulus der Große* (1949) napísal na úsvite studenej vojny, s čerstvými spomienkami na traumy nacizmu a druhej svetovej vojny. V príbehu o poslednom rímskom cisárovi, ktorý odovzdane čaká na dobytie Ríma germánskymi vojakmi, skombinoval satirický naratív s prvkami komického i tragického. Romulus stratil vieru v zmysel svojej ríše a túžobne očakáva jej dobytie, vodca Germánov Odoaker zas predstiera vojenské ťaženie, aby svoj militantne barbarický národ nechal zcivilizovať. Obaja vodcovia v závere o svoje nádeje prídu, a tak sa dohodnú na penzionovaní Romula a rozpustení ríše v mene dočasného mieru, kým vládu po Odoakerovi neprevezme jeho krutý synovec. Podobne ako v iných dobových televíznych projektoch aj tu rímske impérium funguje ako metafora slabnúceho sovietskeho vplyvu a postava Romula môže v niektorých aspektoch pripomenúť tragický údel Michaila Gorbačova. V inom zmysle však stret civilizácie a barbarstva funguje ako metafora vnútropolitického diania v strednej Európe. A tá sa opäť raz objavuje v prestrojení. Mimoriadne aktuálne vyznievajúce televízne spracovanie nepotrebovalo takmer žiadne textové úpravy (porov. Dürrenmatt 2006). Moderný Dürrenmattov jazyk totiž dovoľuje odčítať v hre množstvo paralel s krachom komunistického impéria, prechodom na trhové hospodárstvo i barbarizáciou Európy po odznení očarenia z politickej zmeny z konca 80. rokov.

Jednou z výnimiek, ktoré sugerujú význam strednej Európy v tvorení aktuálnych dejín a odkazujú na ňu priamo, ostáva televízny film *Európa, moja láska* (1992) – voľná adaptácia Pirandellovej divadelnej hry *Henrich IV.* (*Enrico IV*, 1921). V hre sa koncept strednej Európy pochopiteľne neobjavuje. Ide o príbeh predstieraného šialenstva s odkazmi na cestu do Canossy, v ktorom Pirandello rozohráva najmä svoju záľubu v relativizácii hry a skutočnosti, života a umenia. Televízna adaptácia však posúva dej do súčasnosti a okrem koláže archívnych záberov odkazujúcich na fašizmus i nacizmus (hra vznikla krátko pred nástupom Benita Mussoliniho k moci)<sup>21</sup> či

turistických záberov súčasného Ríma používa aj odkazy na spoločenské a politické zmeny po páde železnej opony v strednej Európe. Hlavná postava, vydávajúca sa za stredovekého rímskeho kráľa Henricha IV., je týmto dianím posadnutá a vidí v ňom pokračovanie tragického príbehu kontinentu.

Televízne spracovanie Mrožkovej *Zmluvy* v tomto kontexte upozorňuje na niekoľko tendencií dobovej televíznej tvorby. Ide jednak o snahy aktualizovať staršie predlohy v situácii spoločenskej zmeny. Ďalej o to, že adaptácie obvykle upozorňovali na skeptické náhľady na zmenu. A napokon aj o to, že koncept strednej Európy sa na začiatku 90. rokov zjavoval často len v prestrojení, prípadne bol doslova pridávaný k pôvodným vyzneniam predlôh. Dokonca aj v zriedkavých prípadoch predlôh autorov stredoeurópskeho pôvodu.

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> Podľa údajov z elektronickej databázy RTVS, ktoré pre potreby tejto práce spracovala a poskytla pracovníčka Archívu RTVS Lenka Krnáčová. Paradoxne, na sklonku 80. rokov nebola produktivita oveľa väčšia: údaje o dramatických reláciách dokonca uvádzajú o približne štvrtinu menšie čísla za rok 1988 oproti roku 1990 (65 oproti 89). Pokiaľ ide o jednotlivé typy relácií, databáza uvádza termíny ako adaptácia, inscenácia a videofilm pomerne voľne a ani medzi televíznymi pracovníkmi neexistuje jasný konsenzus o ich význame. V zásade ale pod týmito termínmi rozumiem dramatické relácie, ktoré autori *Dejín slovenskej kinematografie* vylúčili zo svojho zretela, pretože neboli nakrúcané na klasický filmový materiál a metódami blízkymi kinematografii. Takéto relácie mohli byť nakrúcané buď „na záber“ ako klasické filmy (z čoho vzniklo pomenovanie videofilm), alebo vznikali metódou blízkou inscenovaniu divadelného predstavenia, keď akciu, prevažne inscenovanú v televíznom štúdiu, zaznamenávalo súčasne niekoľko kamier a jednotlivé typy záberov sa vyberali až pri strihu (televízna inscenácia).
- <sup>2</sup> Exotizmus bol pomerne často podporovaný rôznymi zámerne i nezámerne scudzujúcimi prvkami: postavy sa napríklad vo viacerých adaptáciách zdravia anglickým pozdravom „Hello“, prípadne „Hello, darling“, snaha imitovať súčasný Západ v postsocialistických kulisách pôsobí z dnešného pohľadu úsmevne.
- <sup>3</sup> V tomto období sa Československo ešte len veľmi opatrne vydávalo na cestu prestavby (porov. Pullmann 2011). Faktom však je, že v Slovenskej televízii sa v sledovanom období nesiahlo ani po predlohách z krajín tzv. tretieho sveta. Výnimkou je napríklad adaptácia predlohy Sergia Arraua *Medzi potkanmi a vrbami* (1993).
- <sup>4</sup> Vzhľadom na potenciálne neúplné zoznamy hraných relácií, ktoré mám aktuálne k dispozícii, toto tvrdenie nemôžeme brať za absolútne.
- <sup>5</sup> Prvú vlnu záujmu možno registrovať od začiatku 60. rokov, okrem prekladov (od 1962) ju odštartovalo až šesť divadelných inscenácií v roku 1963. Hry poľského dramatika sa inscenovali až do konca roku 1969, potom nasledovala pauza, ktorá skončila až krátko pred Nežnou revolúciou (porovnaj súpisy inscenácií a prekladov; Godovič 2017).
- <sup>6</sup> Obsadenie televíznej adaptácie je úplne nové, napríklad hlavnú postavu v divadelnej inscenácii hral František Kovár.
- <sup>7</sup> Pôvod Magnusa nie je v hre ani jej televíznej adaptácii prezradený. V hre Magnus očakáva telefonát z Hollywoodu a v kombinácii s jeho láskou ku „kapitálu“ a chabými znalosťami geografie môže vzniknúť dojem, že by mohol byť Američanom.
- <sup>8</sup> V predlohe Magnus považuje hotel za „poslednú rezerváciu starej Európy“ (Mrožek 1988, 31). V televíznej adaptácii vysloví podobnú vetu v súvislosti so svojou hotelovou izbou.
- <sup>9</sup> Podľa predlohy má ísť o hotel z obdobia *belle époque*, exteriér hotelu preto supluje kaštieľ v Budmericiach, postavený na konci 19. storočia v kombinácii rôznych európskych slohov.

- <sup>10</sup> Podľa Mrožkovej predstavy sa hra odohráva v švajčiarskom hoteli. V slovenskej televíznej verzii sa s presnou lokalizáciou deja neoperuje, úvodná francúzština tak môže byť interpretovaná aj v kontexte prvorepublikových vzťahov s Francúzskom. Pochopiteľne, melancholický tón tiež môže súvisieť s aktuálnym rozdeľovaním Československa, resp. s emigrantskou nostalgiou všeobecne.
- <sup>11</sup> Opustenosť hotela je narážkou na Mrožkovu poznámku, že dej sa odohráva mimo hotelovej sezóny (v pôvodnej hre je hotel prezentovaný ako pomerne bohato obývaný, nedozvieme sa však, či nejde len o Morisove insinuácie o neexistujúcich hosťoch – tých totiž nikdy nevidíme).
- <sup>12</sup> V úvode, ešte pod rúškom komicky sebavedomej elegancie, číta Mannovu *Smrť v Benátkach*.
- <sup>13</sup> V závere hry sa napríklad Moris prejaví napriek svojmu veľkodušnému gestu ako zlodej, keď z darovaného Rolls Royceu ukradne diamant.
- <sup>14</sup> V hre je Lefevre označený ako posledný Švajčiar v Švajčiarsku (Mrožek 1988, 7). V televíznej adaptácii sa namiesto toho operuje s pomerne skorými náznakmi pochybných Lefevrových známostí: „je viac vecí, ktoré o ňom ešte netušíte“, vraví Martin Magnusovi po tom, ako sa tento vráti z Lefevrovho pohrebu.
- <sup>15</sup> Myšlienku o jednom „západe“ a štyroch „východoch“ prezentuje napríklad Longinovič 1993, 26.
- <sup>16</sup> Mesto „zodpovedné“ v balkanistickej imaginácii za prvú svetovú vojnu (porov. Todorova 1999, 208).
- <sup>17</sup> Stred Európy ani v tomto prípade nie je pomenovaný: podobne ako na niektorých miestach hry aj tu Magnus lokalizuje Martinovu vlasť do východnej, nie strednej Európy.
- <sup>18</sup> V zásade ide o podobný druh alegórie, aký nedávno rozvinul Kornél Mundruczó vo filme *Jupiterov mesiac* (2017), kde sýrsky prisťahovalec prichádza o akékoľvek ľudské slobody a končí doslova ako satelit vznášajúci sa nad zemou – prirovnaný k Jupiterovmu mesiacu s príznačným menom Európa. V analyzovanej adaptácii *Zmluvy* však úvod a záver s dokrútkami holej jesennej aleje obkolesujúcej akúsi bočnú vidiecku cestu odkazujú najskôr na záver Petrovičových *Nakupovačov peria* (1967) o smutnom údele rómskych nomádov z Vojvodiny.
- <sup>19</sup> Podľa záverečných tituliek boli okrem spomínaných staníc a Slovenskej televízie koproducentmi filmu tiež WN Danubius Film Bratislava a mníchovská televízna spoločnosť Tellux-Film GmbH, na filme spolupracovala aj tuniská Zinifilm Sousse.
- <sup>20</sup> Presnejšie kvantitatívne údaje sú momentálne v stave spracovania pre potreby ďalšej štúdie. Pri spracovaní 80 % hraných relácií za roky 1990 – 1992 sa zatiaľ zdá, že na myšlienku revolúcie odkazuje približne 12 % relácií z roku 1990, z čoho vyše 33 % možno charakterizovať ako dominantne romantické, 11 % ako komické a 55 % ako satirické. V roku 1991 na revolúciu/spoločenskú zmenu odkazuje takmer o polovicu viac relácií, vyše 21 % (z toho 23 % sú romantické, 7,7 % tragické, 7,7 % komické a až 61,5 % satirické naratívy). Napokon, v roku 1992 počet relácií, ktoré odkazujú na revolúciu či politickú zmenu narastá o ďalšiu polovicu – je ich vyše 43 % (z toho vyše 15 % sú romantické, 26,32 % tragické a 57,89 % satirické naratívy).
- <sup>21</sup> Napísaná bola v roku 1921, premiérovaná 24. februára 1922.

## LITERATÚRA

- Bhabha, Homi K. 1994. „The Other Question. Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism.“ In *The Location of Culture*, 2. vyd., 94 – 120. London – New York: Routledge.
- Dudková, Jana. 2018. „On the beautiful blue Danube: a case study of imagining Europe without Europe in the mid-1990s Slovak Cinema.“ *Studies in Eastern European Cinema* 9, 1: 76 – 88.
- Dürrenmatt, Friedrich. 2006. *Hry*. Preh. Jiří Stach. Praha: Divadelní ústav.
- Godovič, Marek. 2017. *Dramatik Slavomír Mrožek na Slovensku*. Dizertačná práca. Bratislava: VŠMU.
- Hutcheonová, Linda. 2010. „Co se děje při adaptaci?“ Preh. Miroslav Kotásek. *Iluminace* 22, 1: 23 – 59.
- Krapfl, James. 2009. *Revolúcia s ľudskou tvárou. Politika, kultúra a spoločenstvo v Československu po 17. novembri 1989*. Bratislava: Kalligram.
- Longinovič, Tomislav. 1993. *Borderline Culture. The Politics of Identity in Four Twentieth-Century Novels*. Fayetteville: The University of Arkansas Press.
- Macek, Václav – Jelena Paštěková. 1997. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta.



- Mrožek, Sławomir. 1988. *Smlouva*. Prel. Helena Stachová. Praha: DILIA.
- Nancy, Jean-Luc. 2000. *L'Intrus*. Paris: Galilée.
- Pirandello, Luigi. 1970. *Henrich IV*. Prel. Mikuláš Pažitka. Bratislava: LITA.
- Pullmann, Michal. 2011. *Konec experimentu: Přestavba a pád komunismu v Československu*. Praha: Scriptorium.
- Rechlin, Eva. 1983. *Die Nacht der Zugvögel: Dora-Diana und die Christen von Ephesus*. Bindlach: Loewe.
- Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Szűcs, Jenő. 1983. „The Three Historic Regions of Europe: An outline.“ *Acta Historica Scientiarum Hungaricae* 29, 2 – 4, 131 – 183.
- Todorova, Marija. 1999. *Imaginarni Balkan*. Prel. Marija Starčević – Aleksandra Bajazetov-Vučen. Beograd: Biblioteka XX vek.
- White, Hayden. 2011. *Metahistorie. Historická imaginace v Evropě devatenáctého století*. Prel. Miroslav Kotásek. Brno: Host.
- Wolff, Larry. 1994. *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.

## CITOVANÉ AUDIOVIZUÁLNE DIELA

- Čierny princ* (r. Pavol Haspra, Slovensko, 1989)
- Dido* (r. Dušan Rapoš, Slovensko – Nemecko – Rakúsko, 1991)
- Dobrodinec* (r. Ján Zeman, Slovensko, 1990)
- Drahá pani profesorka* (r. Katarína Krivánková, Slovensko, 1990)
- Fuenteovejuna* (r. Franek Chmiel, Slovensko, 1990)
- Ježišova matka* (r. Jozef Bednárík, Slovensko, 1991)
- Jupiter holdja* (r. Kornél Mundruczó, Maďarsko – Nemecko, 2017)
- Lorenzaccio* (r. Miloslav Luther, Slovensko, 1991)
- Mäčka domäca* (r. Milan Lasica, Slovensko, 1992)
- Medzi potkanmi a vrabcami* (r. Ján Zeman, Slovensko, 1993)
- Muž so zeleným batohom* (r. Juraj Takáč, Slovensko, 1990)
- Na krásnom modrom Dunaji* (r. Štefan Semjan, Slovensko, 1994)
- Skupljači perja* (r. Aleksandar Petrović, Juhoslávia, 1967)
- Následky pozlátenia* (r. Vladimír Strnisko, Slovensko, 1990)
- Neviniatka* (r. Igor Ciel, Slovensko, 1993)
- Pavilón č. 6* (r. Ernest Stredňanský, Slovensko, 1992)
- Piata pečať* (r. Martin Kákoš, Slovensko, 1990)
- Posledný cocktail* (r. Miloslav Luther, Slovensko, 1993)
- Profesionál* (r. Goran Marojević, Slovensko, 1991)
- Štekot* (r. Igor Ciel, Slovensko, 1991)
- Tanec lásky a smrti* (r. Martin Kákoš, Slovensko, 1993)
- Útrapy z rozumu* (r. Miloš Pietor st., Slovensko, 1990)
- Všetko čo mám rád* (r. Martin Šulík, Slovensko, 1992)
- Výsluch* (r. Ján Zeman, Slovensko, 1993)
- Výstrel na Bonaparta* (r. Ján Zeman, Slovensko, 1992)
- Zmluva* (r. Goran Marojević, Slovensko, 1992)
- Zurvalec* (r. Vladimír Strnisko, Slovensko, 1993)

## “The Contract” by Sławomir Mrożek and the image of Central Europe as a (non)presence in Slovak television adaptations (1990–1993)

---

Television fiction. Central Europe. Balkanism. Sławomir Mrożek. Art after 1989.  
Adaptation of stage-play.

This article analyses the specific case of the Slovak television adaptation of Sławomir Mrożek’s lesser-known stage play *The Contract* (1986). The play was written before the fall of communism by the famous Polish exile playwright, and was shot for Slovak television in 1992 by the ex-Yugoslav director Goran Marojević. This resulted in multiple shifts in the meanings and visibility of various geopolitical concepts used in the play, including a reduction of references that could render the director’s origin more visible. The paper focuses especially on the replacement of significant references to Balkan and Orientalist discourse (which are paradoxically overused in the play) with the more readable concept of Central Europe (which stays unnamed in the play). In the final section, the paper also analyses the position of *The Contract* within the broader context of contemporary Slovak television production, which usually avoided Central European authors or direct images of Central Europe, but on the other hand added indirect references to the concept of Central Europe even to works which originally lacked them. The result in both cases was the frequent usage of allegorical meanings, masking or inversion that followed uncertainties typical for transition from the announcement of Soviet perestroika to (un)expected post-communist condition.

---

Doc. Jana Dudková, PhD.  
Ústav divadelnej a filmovej vedy  
Centrum vied o umení SAV  
Dúbravská cesta 9  
841 04 Bratislava  
Slovenská republika  
janadudkova@gmail.com