

Co zbylo z *Půlnočního pacienta*... aneb *Les Espions* Henriho-Georgese Clouzota

Barbora Svobodová

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Osudy knih Egona Hostovského jsou mnohdy natolik komplikované a nevšední, že jen sledování všech peripetií spojených s jejich vznikem, publikací a recepcí je svého druhu dobrodružství. A to ať už se jedná o jejich fungování v kontextu domácím, nebo zahraničním. Hostovský patří k těm několika málo českým (či československým) spisovatelům, jejichž práce ve své době vstoupily do mezinárodního literárního povědomí. A pokud bychom jejich úspěch poměřovali pouze počtem jazyků, do nichž byly přeloženy, a množstvím potenciálních čtenářů, shledali bychom hronovského rodáka velmi úspěšným spisovatelem. Podobná kupecká logika však v uměleckém světě nepřekvapivě nefunguje a pouhý fakt existence překladu autorovi samozřejmě nezaručuje, že najde porozumění u svého publika. Popřípadě že vůbec najde své publikum, což právě v Hostovského případě byla jedna z klíčových otázek vyskytujících se ve spisovatelově tvorbě už od jeho první emigrace během druhé světové války a pak především za jeho poválečného amerického exilu, do něhož se uchýlil po únorovém komunistickém převratu a svém odchodu z československých diplomatických služeb.

V předkládaném textu bych se ráda zaměřila právě na jednu z důležitých knih autorovy „americké“ tvůrčí etapy – na román *Půlnoční pacient* (1954) a pak především na film francouzského režiséra Henriho-Georgese Clouzota *Les Espions* (*Špióni*, 1957), jemuž práce posloužila jako literární předloha či inspirační zdroj. Samotný film v českém prostředí není příliš znám a badatelé věnující se Hostovského dílu se většinou omezí na stručné konstatování, že takový snímek existuje, případně přidají poznámku o tom, že ona filmová adaptace není právě zdařilá. Přičemž se opírají zejména o názor a svědectví samotného autora, který vznik filmu reflektoval ve svých uměleckých pamětech *Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině* (1966) a v korespondenci.¹

1 Jedinou výjimkou v tomto ohledu představují komentáře Vladimíra Papouška, který se Clouzotovu filmu věnoval jak ve svém článku v *Tvaru* z poloviny 90. let (PAPOUŠEK 1997), tak také v *Žalmez* z *Petfieldu* (PAPOUŠEK 2012). V obou případech se však jednalo spíše o stručné hodnotící poznámky než o obsáhlejší analýzy.

V rámci Hostovského tvorby nenajdeme extrémní změny tvůrčí koncepce a jeho dílo je ve své podstatě kontinuální, dostředivé a zaměřené na několik klíčových motivů a témat, kolem kterých jsou jeho knihy vystavěny. Zároveň se však do něj samozřejmě promítá také zkušenost dvojí emigrace, tudíž i s odchodem do USA byla autorova poetika obohacena o nové prvky, jež se konstituovaly již v *Nezvěstném* (1951) a v plné síle se pak projevily v *Půlnočním pacientovi*. Jedná se zejména o akcentaci politické tematiky a práci s prvky špionážního žánru.

Kořeny této proměny lze jistě hledat ve více faktorech. Bezpochyby šlo o přirozenou reflexi dobové atmosféry plné podezřívání, strachu a očekávání dalšího případného vojenského konfliktu, která v začátcích studené války postupovala denní realitu jak v demokratické části světa, tak ve východním bloku a sám autor ji výrazně vnímal. Ostatně přímo ve svých dílech z tohoto stavu kromě soudobých autorit viní i všechny, kteří jej automaticky přijali za vlastní a nevědomě nebo vědomě se podílejí na jeho udržování, o čemž svědčí i dlouhý monolog *půlnočního pacienta* Alfonse:

„Není žádného spiknutí mimo nás, jak se bláhově domníváte, a neexistuje myšlení čisté a myšlení znečištěné politikou. My sami se proti sobě spikli, my sami nečistými myšlenkami se školíme pro vědecké a politické barbarství a my sami svoláváme ze všech děr lidožravé krysy k tažení proti nám. [...] Taktika a protitaktika obou táborů neokradla jen slova o jejich smysl, ale i činy o jejich dosah. Nic není jisté“ (HOSTOVSKÝ 1997: 160, 162).

Zároveň se však Hostovského životopisci shodují také na tom, že práce se špionážními prvky představuje vědomý autorský postup, jehož prostřednictvím se spisovatel snažil vycházet vstříc svému novému publiku – americkému (nebo anglosaskému) čtenáři zvyklému na literární texty obsahující více akce a respektující tradiční ustálená žánrová schémata. V této souvislosti se také připomíná autorova inspirace knihami Grahama Greena (srov. např. KAUTMAN 1993, PAPOUŠEK 2012, POHORSKÝ 1968). Hostovský měl zkrátka snahu prosadit se i v amerických literárních kruzích a byl si dobře vědom jejich odlišného způsobu přijímání a hodnocení knih, jemuž se alespoň částečně chtěl přizpůsobit.

Půlnoční pacient je také prvním „druhoexilovým“ románem, jehož děj se odehrává na americké půdě, konkrétně v New Yorku, kde Hostovský po určitou dobu působil. Autorova osobní znalost města na situování děje sehrála svůj podíl, spisovatel se totiž nikdy netajil tím, že do jisté míry vždy čerpá z vlastních zkušeností, jimž pak dává literární podobu (HOSTOVSKÝ 1995). A přitom právě zasazení příběhu do Spojených států představovalo jednu z obtíží, které komplikovaly následné vydání románu. Nakladatel totiž navrhoval provést v díle různé úpravy a jednou z nich bylo také přenesení děje do jiných zeměpisných souřadnic, čemuž autor odmítal vyhovět (IBID.). Ačkoliv ulice New Yorku v jeho románu nemají nepostradatelnou úlohu a podstatné momenty se odehrávají spíše v interiérech (jako je tomu i ve většině ostatních děl), není zasazení děje do amerického velkoměsta komponentem, který by mohl být libovolně zaměněn, aniž by se to podepsalo na celkové atmosféře, což je pak také patrné v Clouzotově filmu, jak zmíníme později. V tomto momentě tedy mohou pouze částečně souhlasit se slovy Vladimíra Papouška, pro kterého je newyorský prostor „jen vyřčenou kulisou, která se na atmosféře a koloritu vyprávění nijak nepodílí“ (PAPOUŠEK 2012: 78). Vypravěč románu sice minimálně operuje s fikčními protějšky konkrétních newyorských míst z aktuálního světa, přesto se ale vědomí toho, kde se děj odehrává, promítá do kon-

stituování příběhu a čtenářské interpretace, podobně jako stejně neurčitě popsané pražské ulice v *Nezvěstném*.

K reálnému vydání knihy nakonec výrazně dopomohl již vzpomínaný Graham Greene, jemuž Hostovský poslal překlad svého rukopisu, a také díky jeho doporučení o text projevil zájem více nakladatelů. Greene tehdy přistoupil z pohledu našeho tématu k poměrně zajímavému kroku – koupil filmová práva k práci svého československého kolegy, čímž dal najevo svou důvěru v její potenciál. O reálném zfilmování díla však pravděpodobně nikdy neuvažoval (HOSTOVSKÝ 1995). Román byl následně publikován v nakladatelství Appleton Century Crofts a na knižní trh se dostal v roce 1954 pod anglickým titulem *The Midnight Patient*. Český originál pak vyšel o pět let později, v době, kdy již autor v angličtině vydal svou další knihu, *Dobročinný večírek* (1957). Práci se dostalo relativně pozitivního přijetí, na čemž se podílel i kvalitní překlad textu, byť ve srovnání s *Nezvěstným* byla reakce amerických literárních kruhů o něco kritičtější. Recenzenti mnohovrstevnatost knihy většinou nedocenili dostatečně a ne zcela pochopili její poselství. Autorovi nejčastěji vyčítali určitou patetičnost, přehnané filozofování a i to, že opouští hranice ustálených žánrů. Kladně naopak hodnotili jeho specifický humor a smysl pro dialogy. Celkově však „byl *Půlnoční pacient* předurčen původně pro široký okruh čtenářů, ale nakonec skončil jako majetek malého okruhu intelektuálů“ (PAPOUŠEK 1997: 21).

Právě díky recenzím v americkém tisku se o práci dozvěděl režisér Clouzot, jehož mohla zaujmout také skutečnost, že v mnoha kritikách je Hostovský srovnáván s Franzem Kafkou, což představovalo v rámci kritického hodnocení autorových prací zejména v zahraničí určitý evergreen už od jeho raných próz. Francouzský filmař však měl pro Kafkovo dílo velkou slabost, jeho texty byly v době, kdy dominantní tón veřejné debaty v uměleckých a filozofických kruzích udával existencialismus, velmi populární mezi francouzskými intelektuály a sám Clouzot se už dlouho zabíral myšlenkou, jak co nejlépe přenést jeho dílo na filmové plátno. Teprve s Hostovským k tomu však podle svého mínění našel vhodné prostředky, a i při vši Kafkově náročnosti jej shledával jako mimořádného autora detektivního žánru, s nímž měl jistým způsobem pracovat i jeho snímek (TRUFFAUT – PARINAUD – CLOUZOT 1957).

Inspiraci v literárních dílech přitom hledal slavný režisér zcela běžně, což je možné přičítat jak tomu, že filmy inspirované knižními předlohami vznikaly v této době relativně často, a dále také tomu, že Clouzot literaturu studoval a měla pro něj i celoživotní osobní citovou hodnotu. Sedm z jeho deseti dlouhometrážních filmů vychází z literárních námětů, například *Manon* (1948) čerpá z Prévostovy *Manon Lescaut*, *La Salaire de la peur* (*Mzda strachu*, 1952) ze stejnojmenné knihy Georgese Arnauda a *Les Diaboliques* (*Ďábelské ženy*, 1955) z románu *Celle qui n'était plus* (*Ta, která už více nebyla*, 1952)² autorské dvojice Pierre Boileau a Thomas Narcejac. Způsob, jímž filmař zacházel s původními texty, byl ovšem dosti svérázný.

Teoretikové věnující se adaptačním studiím se sice svorně shodují na tom, že film vzniklý na základě literárního díla je třeba vnímat jako samostatný a autonomní umělecký počín, pracující s jinými výrazovými prostředky, fungující v kontextu

2 Není-li uvedeno jinak, názvy děl nefigurující v českém kontextu a citáty z cizojazyčných článků jsou překladem autorky textu. Originální podoba je uvedena buď v závorce za konkrétní pasáží, nebo v poznámce pod čarou.

jiného znakového systému, mluvící většinou i k jinému publiku, tudíž by při jeho posuzování nemělo být uplatňováno kritérium věrnosti původní předloze. Zároveň je však téměř nemožné se tomuto vzájemnému srovnání vyhnout (srov. např. STAM 2005, HUTCHEON 2006). Jakákoliv filmová adaptace se tak ze své podstaty dostává do nezáviděníhodné situace. V Clouzotově případě navíc nemůže být ani řeč o věrnosti původním předlohám. Knihy pro něj představovaly pouze jakousi pomyslnou první zápalku, jež ale rychle shoří v nastalém požáru. Jeho zmíněná *Manon* se tak z historických kulís přenesla do prostředí osvobozené poválečné Francie vyrovnávající se s problematikou nedávného kolaborantství, a na režisérovo zacházení s původní románovou předlohou *La Salaire de la peur* si její autor stěžoval několikrát. Ovšem o něco méně poté, co film získal ocenění na Festivalu v Cannes i na Berlinale a jeho komerční úspěch se odrazil také v prodejnosti knihy – bez ohledu na to, kolik spolu obě díla mají nebo nemají společného. Prakticky totéž nastalo i v případě tvorby autorského dua Boileau – Narcejac, kteří dokonce při dotiscích svůj původní román přejmenovali, aby ještě více zdůraznili jeho spřízněnost s dílem respektovaného režiséra (BOCQUET – GODIN 2011).

Kromě velmi volného vztahu mezi literárním dílem a jeho následnou adaptací se pak filmařova poetika vyznačuje ještě jedním aspektem, který byl zásadní pro celou jeho režiséřskou dráhu, a to je potřeba šokovat, provokovat, vyvolávat debatu, být středem pozornosti, vystavovat na odiv svou individualitu a sílu autorského gesta. Ne nadarmo se v souvislosti s jeho filmy mluví o násilnosti či naléhavosti obrazu, jež byla jeho rozpoznávacím znamením (GAUTEUR 2013).

V případě *Půlnočního pacienta* tudíž Hostovský mohl oprávněně očekávat, že film přinese jeho práci věhlas, ale také že s původním textem nebude zacházeno nijak obezřetně. A přestože mu režisér Clouzot při jejich vzájemném setkání zcela suverénně oznámil, že chce dílo použít hlavně jako jakési vehikulum pro filmové vyjádření kaskovské absurdity, soudě podle jeho paměti, autor stále doufal, že by snímek mohl alespoň částečně prezentovat i jeho vlastní umělecké myšlenky (HOSTOVSKÝ 1995).

Vzájemné porovnání vlastního díla s texty svého staršího spisovatelského kolegy přitom Hostovský nenesl právě libě a měl potřebu zdůrazňovat, že Kafkovy práce ve skutečnosti nezná. Přestože Václav Černý ve svých *Pamětech* píše, že Hostovský pražské židovské spisovatele včetně Kafky četl již za svých studií (ČERNÝ 1992), sám autor v *Literárních dobrodružstvích*, v rozhovorech s přáteli i v korespondenci opakovaně zdůrazňuje, že o spisovatelově tvorbě nemá povědomí. V dopise z června 1961 prosí svou dceru, aby mu zaslala nějaké výtisky Kafkových prací v češtině, jelikož v mateřském jazyce by mu snad mohl porozumět lépe, než kdyby je četl anglicky. A když se toto zaslání nepodařilo, uzavírá kafkovské téma slovy, že se stejně nejedná o autora jeho srdce, tudíž se bez znalosti jeho textů obejde (HOSTOVSKÝ 1961). Jistou cestu ke Kafkovi si však spisovatel nakonec zřejmě přece jen našel, jelikož mu pak za svého dánského pobytu v polovině 60. let věnoval krátkou studii, která vyšla v tamním časopise *Information*.

Clouzot se tedy o Hostovského díle prvně dozvěděl právě z amerického tisku a následně měl možnost se s prací seznámit. Ve Francii kniha vyšla hned v roce 1955 s titulem *Le Vertige de minuit* v prestižním nakladatelském domě Robert Laffont zaměřujícím se mimo jiné na detektivní prózu a špionážní romány. Další vydání pak bylo naplánováno tak, aby korespondovalo s uvedením filmu do kin. Obálka knihy

se pyšní dovětkem: „Román, který inspiroval velký film H. G. Clouzota *Les Espions*“³ a kromě toho ji ještě zdobí fotografie herce Curda Jürgense ztvárňujícího ve snímku postavu pacienta Alexe (Alfonse) v černých brýlích (HOSTOVSKÝ: 1957).

Na podobě filmového scénáře se kromě Clouzota podílel také jeho mladší bratr působící pod uměleckým jménem Jérôme Géronimi a do jednotlivých rolí byly obsazeni ve své době respektovaní mezinárodní herci jako Gérard Séty (Dr. Malic), Véra Clouzot (Lucie), Paul Carpentier (plukovník Howard), už zmíněný Curd Jürgens (Alex), Peter Ustinov (Kaminski), Sam Jaffe (agent Cooper) nebo Martita Hunt (sestra Connie). Snímku vznikajícímu ve francouzsko-italské koprodukcii se už od počátku dostávalo velké publicity, kterou režisér strhával především na sebe, a otevřeně v médiích mluvil o svých ambicích zfilmovat Franze Kafku. Sám přitom potřeboval, aby jeho výtvor byl úspěšný nejen umělecky, ale také komerčně, protože bezprostředně předcházející práce, svérázný filmový portrét Pabla Picassa, více financí spotřeboval, než přinesl. Novináři byli přítomni přímo při natáčení, ve *France-Soir* vyšly články popisující realizaci různých částí snímku a soustavně celý proces vzniku filmu sledoval Michel Cournot, který jej zachytil do následně knižně vydaného reportážního textu *Le Premier spectateur* přibližující Clouzotův způsob práce (COURNOT 1957). Tato přemíra informací se však v pozdější recepci ukázala být spíš škodlivá než nápomocná.

Ačkoliv jsem výše jednoznačně zdůraznila, že režisér se v podstatě nesažil zfilmovat *Půlnočního pacienta*, a připomněla, že pro adaptační studia není otázka věrnosti původní předloze rozhodujícím kritériem, pokusím se v následující části textu poukázat právě na rozdílnost některých aspektů filmu a Hostovského knihy. Mým záměrem není kritizovat filmaře za veškeré odchylky, jichž se dopustil, ale především odpovědět alespoň částečně na otázku naznačenou v nadpisu tohoto textu, tedy *Co zbylo z Půlnočního pacienta?*, a případně poukázat na to, proč se snímek nedočkal úspěchu, přestože od něj byl očekáván.

Jak již bylo zmíněno dříve, Clouzotův příběh se neodehrává v New Yorku, ale děj je zasazen na pařížské předměstí, které má podobu spíše vesnice či francouzského maloměsta, trochu vylidněného a prázdného. Právě prázdný prostor je jeden z prvků, který režisér v jednotlivých scénách akcentuje, a tato materiální prázdnota se příliš neshoduje s konvenčně vžitou představou pulsujícího amerického velkoměsta. Hostovský také pracuje s prázdnotou, ta jeho je ovšem jiného, metaforičtějšího druhu, ke zobrazení prostoru naopak přistupuje střídavě, ze své literární metropole nedělá ústřední komponent vyprávění, ale její atmosféra v knize občas prosvítá: „Kráčeli jsem bolestiplnou chůzí široko daleko sami uprostřed davů, sami uprostřed ohlušivého mumraje velkoměsta, tetelícího se v třesnutém vedru. [...] A právě tak jako já byl ztracen v davu, hřmotu a pokřiku New Yorku, byl New York ztracen ve mně“ (HOSTOVSKÝ 1997: 195). Obě díla tak pracují s jistou izolovaností postav v prostoru, s jejich odcizením, které je ale v každém z nich vyvoláno jiným způsobem. Ve filmu pracujícím s vizualitou je tato atmosféra přímočaře vyjádřena prázdnotou, kdežto v knize je oním izolujícím prvkem anonymní velkoměstských ruchů.

Podstatná část filmového děje se odehrává na klinice doktora Malica, v níž hlavní postava zároveň i bydlí. Budova však místo lékařského zařízení připomíná spíš polo-

3 „Le roman qui a inspiré le grand film de G.-H. Clouzot *Les Espions*.“

rozpadlý měšťanský dům nebo venkovské sídlo, do něhož přší, má děravou rozvrzanou podlahu, nehezke oprýskané zdi – prostě všechny atributy zbídačenosti a zchátralosti vyvolávající nepříjemné pocity a utvrzující diváka v tom, že majitel nemovitosti má zjevně finanční problémy nedovolující mu se o dům dobře starat, což se hned v začátku vyprávění potvrdí. Clouzot měl navíc v podobně aranžovaných objektech zřejmě oblibu, jelikož jeho klinika některým kritikům nápadně připomínala budovu školy z *Les Diaboliques* (srov. např. TRUFFAUT 1957). Právě zoufalý nedostatek peněz je tak hlavní motivací, proč se Malic nechá zatáhnout do špiónské mašinérie. Hostovského Malíka krom neutěšené finanční situace k tomuto kroku vedlo ještě mnoho jiných věcí souvisejících s jeho osobní historií, jak se čtenář s rozvojem příběhu postupně dozvídá, a také to byl sám lékař, který jako první kontaktoval Válečný psychologický institut kvůli své studii věnované strachu a manipulaci s lidmi. Literární doktor je tudíž tak trochu strůjcem svého následného neštěstí, kdežto ten filmový ke všemu přišel bez vlastního přičinění.

Malicova klinika se stará pouze o dva pacienty, jedním z nich je muž závislý na alkoholu a druhým je mladá žena, jež ztratila schopnost mluvit. Anamnéza obou pacientů je v kontextu příběhu symbolická, jelikož sám Malic holduje alkoholu víc, než by bylo zdravé, a po zapojení se do akcí tajných služeb také ztrácí možnost se svobodně vyjadřovat. Zatímco postava alkoholika má ve filmu spíš funkci stafáže, figura Lucie ztvárněná režisérovou manželkou Věrou je pro dějovou linku o něco důležitější. Jednak je němým svědkem mnoha událostí, jednak je mezi ní a Malicem naznačena potenciální milostná linka, o níž ovšem nevíme, zda je pouze hypotetická nebo skutečně naplněná. A pak také tato postava a především její představitelka slouží jako určitá estetická a efektní ozdoba celého filmu. Zatímco mnoho mužských kritiků oceňovalo jen pouhou hereččinu přítomnost, případně její schopnost hrát očima (např. GUIMARD 1957), Simone Dubreuilh byla spíš toho názoru, že snímek dostatečně nevyužil potenciál hrdinky a že její primární úlohou bylo pouze okouzlovat a „hrát tu krásnou“ (DUBREUILH 1957). Dobrým příkladem je scéna, v níž žena dostane nervový záchvat, při kterém zuřivě roztrhá svůj polštář, peří rozhází všude po pokoji a poté se v něm vztekle válí po podlaze, přičemž se několikrát dlouze a zmučeně podívá do kamery. Záběry jsou možná vizuálně působivé, ale z hlediska příběhu divák vlastně příliš nechápe, co mu touto situací režisér chtěl sdělit. Podobných na efekt vytvořených piruet je ve filmu celá řada a publikum je jimi doslova zavaleno.

Snímek také prakticky neustále akcentuje absurdnost, paradox, ironický nebo až parodický náboj určitých situací. Zatímco u Hostovského a stejně tak i u Kafky absurdita z díla vyvstává jaksí přirozeně a je na čtenáři, aby ji identifikoval, Clouzot ji svému divákovi servíruje na zlatém podnose. První setkání Malica s plukovníkem Howardem se odehrává na jatkách, na nichž tajný agent zcela zjevně trpí a svěří se doktorovi s tím, že špatně snáší pohled na krev a mrtvá těla, a proto se oba muži k finální dohodě nakonec přesunou do místního potemnělého baru, jehož personál je neustále bedlivě pozoruje dokonce i na toaletě. Skutečné sledování však začíná, až následující den poté, co Malík přijme onu nabídku ubytovat u sebe na klinice neznámého agenta s krycím jménem Alex. Tady „konečně“ nechává režisér naplno rozeznít ozvěnu Kafkova *Procesu*. Ráno po schůzce s Howardem Malic ve své kanceláři nachází novou vrchní sestru mluvící s americkým přízvukem a v jeho kuchyni sedí dva neznámí muži, kteří mu dokonce stejně jako hlídači vpadnuvší do bytu Josefa K. snědli snídani.

Celá následná špionážní mašinérie má ve snímku v mnoha ohledech podstatně jinou podobu, zatímco literární Malík si v úvodu svou úlohu trochu cynicky užíval a dával agentům najevo svou domnělou převahu, filmový Malic je mnohem labilnější, roztřesenější a permanentně vyvolává dojem, že se každou chvilku zhroutí. A podobně jsou na tom i sami špioni. Jestliže v knize spíše naznačují, i když otevřeně, že jsou příslušníky tajných služeb: „nelžou, vykládají skutečně o tom, co je mučí, jen zatajují, ale ani ne mnoho, že jsou ve službách mučitelů“ (HOSTOVSKÝ 1997: 122), ve filmu se o nějakém zatajování či utajení nedá mluvit vůbec. Sledování je tak zjevné a neskrývané, že je v podstatě až k smíchu. Dokonce se manifestuje i zvukově – velká část špionů, totiž vystupuje jako účastníci sjezdu hráčů na okarínu a tóny tohoto poněkud netradičního nástroje doprovází i jejich pozorovací akce. Možná že byla ona několikrát opakovaná melodie zamýšlena jako určitá znělka navozující či posilující stav úzkosti a strachu z činnosti tajných služeb, ovšem reálný efekt je prakticky opačný. Clouzotovi špioni prostě nejsou nebezpeční, divákovi je jich spíš líto. Oni sami jsou obětmi chycenými ve hře, které nerozumí a z níž není možné vystoupit. Neví ani, které straně slouží. Jedinou výjimku v tomto ohledu představuje zmíněná vrchní sestra Connie a litevský redaktor francouzského rádia Kaminsky přesvědčivě interpretovaný Peterem Ustinovem, který nemá nic společného s Hostovského křehkým českým spisovatelem Kaminským (toho mimochodem víc připomíná špion-barman Victor) a který se blíží spíš k živočišné Ruth Steinové, jež ve filmu pro změnu zcela chybí. Další potenciální a uvěřitelnou hrozbou jsou pak agenti odposlouchávající telefon, ti ovšem ve filmu přímo nevystupují. Všichni ostatní „řadová“ špioni působí ve své honbě za informacemi záměrně amatérsky a v podstatě v ní sabotují sami sebe. Připomínají spíš Kafkovy sousedy sledující zvědavě a okatě z okolních oken Josefa K. při jeho zatčení.

Co se týče protagonisty, kvůli němuž bylo celé divadlo rozehráno, tajemného Alexe, jeho postava má s literárním Alfonsem společného pramálo. Rozhodně to není Malicovo mladší já sužované psychickými problémy, kladoucí si otázky po smyslu svého konání a shánějící prostředky ke spáchání sebevraždy, ale ledově klidný a drsný profesionál, vedle jehož suverenity ještě více vyniká Malicova roztřesenost. Jejich společné hluboké hovory o politice i životě, v nichž nechá Hostovský zaznít mnoho filozofických myšlenek, jsou redukovány na stručné „poklábosení“. Stejně tak film nijak nepracuje s krajanskou a emigrantskou linkou, s motivem stesku po domově, které byly pro knihy českého spisovatele velmi důležité. Filmový Alfons je německé národnosti a o Malicově minulosti nebo původu nevíme vůbec nic. Chybí zde starostlivá a mateřskou péčí překypující paní Malíková nebo zápleтка s doktorovou první ženou Elsou i vztahové peripetie s Helenou.

Je samozřejmé, že v rámci vizuálního díla odehrávajícího se na mnohem menší ploše a v kratším čase nelze postihnout všechny detaily a roviny knihy. Adaptace je vždy nutně reduktivní a jistým způsobem eklektická, to z ní ještě nedělá a priori špatné či méněcenné dílo (HUTCHEON 2006) a zjednodušení příběhů jednotlivých literárních hrdinů tak nemusí být na překážku plastičnosti a životnosti jejich filmových protějšků. V případě *Les Espions* a především v případě hlavní postavy doktora Malica ale byla ona nezbytná redukce příliš velká a příliš necitlivá. Clouzot z *Půlnočního pacienta* odebral v podstatě vše, co příběhu dávalo hloubku, tedy i uvěřitelnost, a nepřidal nic, co by umožňovalo recipientovi příběh přijmout za vlastní nebo se k němu alespoň nějakým způsobem vztáhnout. Podle Jeana Bastaira je filmový Malic

vlastně jen pouhým komparzem, zatímco skutečný hrdina sužovaný existenciálním dramatem je vědec Vogel (BASTAIRE 1957) – vynálezce nového typu vodíkové bomby, od něhož měl Alex svým pobytem u Malica odlákat pozornost a vytvořit mu prostor k útěku, aby i se svým objevem neskončil v nesprávných rukou. Když ale doktor vinou své roztržesenosti a vlastní podivné iniciativy celý plán zhatí a je mu (spolu s ním také publiku) Howardovým nadřízeným v další bizarní situaci následně vysvětleno, jaké byly plukovníkovy a Alexovy záměry, pustí se do záchranu respektovaného vědce sám. Ale ani v této své misi neuspěje a vynálezce padne do spárů některé z tajných služeb, netušíme ovšem které. Rozčilený Malic je rozhodnutý jít vše oznámit na policii, ale není zde nikdo, kdo by jeho poněkud bláznivý příběh potvrdil, až na němou Lucii. Ta ze sebe s velkou námahou v melodramatickém závěru sice dostane pár slov, ale do její sekané promluvy začne neúprosně vyzvánět telefon odposlouchávaný agenty, kteří takto oba výhrůžně varují, aby od svého záměru upustili.

Konec filmu se tak snaží maximálně zintenzivnit napětí, s nímž si snímek ve svém průběhu spíše jen pohrával. Divák má pocit, že by měl zažívat obavy a svíravé pocity, ale jakmile si vzpomene na bezzubost špiónů a absurditu celého sledovacího procesu, vlastně je cítit nemůže. Závěrečné scény tak pouze umocní celkovou rozpačitost, která se v průběhu filmového vyprávění postupně střídala. Clouzot se později nechal slyšet, že příběh zamýšlel uzavřít jiným způsobem, přál si údajně konec, který by byl více otevřený a méně explicitní a vysvětlující, ale na popud distributora se nakonec rozhodl zvolit tuto verzi (BOCQUET – GODIN 2011). Hostovského závěr je pak ve srovnání s filmovou podobou o něco méně dramatický, a přestože stejně jako u Clouzota nevíme, co bude s Malíkem dál, nepůsobí knižní konec tak bezútešně, a to nejen proto, že je zde stará paní Malíková nebo Elsa, ale také z toho důvodu, že Malík již od posledního rozhovoru s Alfonsem objevil něco, co jeho filmový protějšek postrádá: „Netroufám si vám ani přát štěstí, protože bych vám mohl přát neštěstí. Přeji vám tedy, co jsem sám dnes našel: naději“ (HOSTOVSKÝ 1997: 162).

Rozpačitost a zmatení jsou také těmi slovy, která zřejmě nejlépe vystihují přijetí celého snímku. Film samozřejmě nebyl absolutním propadákem, i kvůli režisérově reputaci a auře velkého tvůrce, kterou kolem sebe systematicky budoval. Některé z recenzí byly ve skrze pozitivní (srov. např. DUTOURD 1957, GUIMARD 1957) a i kritici, kteří si při hodnocení díla jinak nebrali servítky, oceňovali technické zvládnutí celé realizace (srov. např. BASTAIRE 1957).

Chtělo by se však skoro říct, že si Clouzot ono nepochopení svého díla vysloužil sám, a to především otevřeným deklarováním původního záměru zfilmovat Kafku. Prakticky každý z hodnotících textů tuto skutečnost totiž přijal jako určitou počáteční perspektivu, z níž pak dílo posuzoval, a občas se „míra Kafky“ stala kritériem jediným. Stačí se podívat pouze na příklady názvů některých recenzí: Kafka pro chudé (BASTAIRE 1957), Kafka ilustrovaný Daumierem (DUTOURD 1957) nebo Špióni (Vodíková bomba u Kafky) (ROCHE 1957).⁴ Zároveň je však ona otázka po způsobu uchopení Kafky dosti problematická. I v dnešní době je pohled na tohoto literáta do velké míry zkreslený a zvláště v 50. a 60. letech bylo jeho vnímání ovlivněno právě východisky francouzského existencialismu, nač mimo jiné upozorňuje i Jiří Pistorius (PISTORIUS 1958). Clouzot se tedy snažil zfilmovat svou vizi Kafky a francouzští kritikové ji zase poměřovali se

4 Le Kafka du Pauvre, Kafka illustré par Daumier, Les Espions (La Bombe H chez Kafka)

svou vlastní představou. Někde se tyto interpretace protnulý, jinde nikoliv. V tomto kontextu je poměrně pozoruhodné, že žádného z recenzentů nenapadlo srovnávat film s Hostovského *Půlnočním pacientem*. Jméno českého autora se v recenzích pouze mihne, na pomoc si jej zavolá třeba Simone Dubreuilh, která reprodukovala jeho kritické vyjádření ve francouzském rozhlasě krátce po premiéře.⁵ Slova spisovatele, jemuž navíc ještě upravila jméno, jí ale posloužila pouze jako odrazový můstek k další kritice režiséra. Podle recenzentky vůbec není jasné, co chtěl snímek sdělit, jestli představit špiónskou mašinerii jako takovou nebo osobní roli člověka v ní. Neuspěl však dle jejího názoru ani v jednom, jelikož je přeplněný množstvím nepravděpodobných šokujících detailů (DUBREUILH 1957).

Kromě Kafky a vlastně i v souvislosti s ním se recenzemi prolínají především dvě zásadní témata. Jednak jde o otázku, jakému publiku je film vlastně určen, a jednak je to problematika žánru. Stejně jako prvně Hostovskému americká kritika vyčítala, že nerespektuje ustálené žánrové hranice a že jeho kniha vykračuje z kategorie detektivní či špiónážní prózy, ptala se francouzská kritika, kam Clouzotův film na žánrovém spektru zařadit. Kromě detektivky s filozofickým přesahem ve snímku někteří interpreti viděli i humoristické dílo a tuto svou tezi podpírali mimo jiné tím, že režisér nechal zhotovit humorně laděné kreslené plakáty, což by za jiných okolností podle jejich mínění neudělal (srov. např. ARLAUD 1957, MAURIAC 1957). Clouzotův film humoristické prvky obsahuje, ovšem jedná se o humor, který je do velké míry násilně instalovaný a prvoplánový, oproti tomu Hostovského a koneckonců také Kafkův humor je spíš náznakový a postavený na detailech. Stejně tak se film nejen svým černobílým provedením a způsobem aranžování scén hlásí k tradici film noir. Filmař sice původně uvažoval o realizaci plnobarevného snímku (BOCQUET – GODIN 2011), k černobílé verzi se nakonec přiklonil zřejmě proto, že měla ještě víc podtrhovat onen kýžený pocit úzkosti, jenž měli diváci pociťovat.

Reálná reakce návštěvníků kin ale byla jiná, Rodolphe-Maurice Arlaud například atmosféru naplňující sál po konci jednoho promítání charakterizoval jako směs strachu z toho, že bylo publikum oklamáno, s obavou z toho, že vůbec nic nepochopilo (ARLAUD 1957). Režisérovi byl vytýkán velký antagonismus mezi uměleckou a intelektuální ambicí snímku na jedné straně a na druhé straně záměrem oslovit co nejširší publikum, který jej ale vedl k tomu, že výsostně intelektuálské téma trivializoval až příliš. Někteří recenzenti tak poukazovali na to, že se film se svými recipiency nesetkal vůbec: „Clouzot [...] chtěl strčit Kafku do dveří dělníkovi, který se chodívá v neděli do kina uvolnit“ (BASTAIRE 1957).⁶ Jiní ono přílišné zjednodušení kaskovského světa dokonce interpretovali jako záměrné podcenění diváků či dokonce jejich urážku a pohrdání jimi: „Není to úzkost H.-G. Clouzota, kterou nám film nabízí sdílet, ale úzkost člověka, na něhož H.-G. Clouzot pohlíží s opovržením. Tento člověk jste vy, já, publikum. Clouzot se ovšem v podcenění svého publika spletl“ (ARBOIS 1957).⁷ Tentýž

5 Hostovský na dotaz francouzských novinářů, jak hodnotí film vzniklý na motivy jeho literární předlohy poměrně otevřeně prohlásil, že režisér Clouzot měl buď přímo zfilmovat Kafku, nebo věrněji zpodobnit jeho knihu (DUBREUILH 1957).

6 „Clouzot [...] a voulu mettre Kafka à la portée de l'ouvrier qui cherche avant tout à se distraire, le dimanche, quand il va au cinéma.“

7 „Ce n'est pas l'angoisse de H.-G. Clouzot que le film nous propose de partager mais celle d'un monsieur que H.-G. Clouzot considère avec une pointe de méprise. Ce monsieur, c'est vous, moi, le public. Clouzot a eu tort de sous-estimer son public.“

recenzent také zdůrazňuje, že film úzkost pouze evokuje, ale vlastně ji diváka nenechá skutečně prožít, protože publikum je z tíživé situace osvobozeno buď humorem, nebo právě pro režiséra typickou expresivitou a naléhavostí obrazu (IBID.).

Mezi nejčastěji zmiňované a také nejvíce vyhocené kritiky patří článek Françoise Truffauta publikovaný v *Cahiers du cinéma*. Jeho autor se v něm ale možná paradoxně k samotnému filmovému dílu vyjadřuje mnohem méně než mnozí jeho kolegové. Mladý Truffaut ještě před začátkem své vlastní režisérské dráhy, během níž se vyprofiloval jako jedna z vůdčích osobností francouzské Nové vlny, se hned v úvodu své recenze vymezí vůči celé francouzské filmové scéně i kritice, která některé režiséry – včetně Clouzota – pasovala do role „nedotknutelných“ a jejich práce pak nehodnotí upřímně. Celý text se výrazně opírá o vzpomínanou knihu Michela Cournota *Le Premier spectateur* a recenzentovi je trnem v oku právě režisérův způsob práce, potřeba za každou cenu dramaticky vyhocovat jednotlivé scény, přidávat „zbytečné“ efekty a stejně tak mu vadí i jeho chování k hercům a členům štábu – recenze je podle toho také nazvána „Clouzot při práci aneb vláda teroru“ (TRUFFAUT 1957).⁸ V neposlední řadě se vyjadřuje i k režisérově interpretaci Kafky a vypůjčuje si k tomu slova publicisty a scénáristy Henriho Jeanson, jež se později mezi francouzskými intelektuály stala velmi populární, a to že: „Clouzot udělal Kafku v nedbalkách“⁹ (IBID.: 19).

Útočnost a posměšný tón, jimiž je kritika prostoupena, však viděno z odstupu, nejsou až tak překvapivé. Tento Truffautův text je totiž třeba číst především jako jistou generační výpověď. Právě v *Cahiers du cinéma* se setkala věkem spřízněná skupina pozdějších důležitých režisérských osobností Nové vlny,¹⁰ jejíž poetika a představy o tom, jak se má dělat film, i jakou roli má v celém procesu hrát režisér, byly diametrálně odlišné od pojetí Clouzotova a jeho generace. Mladí tvůrci si zakládali na přirozenosti, snažili se oprostit film od zbytečných efektů, byli proti divadelnímu způsobu interpretace rolí, proti filmovým adaptacím literárních děl, v podstatě proti všemu, co právě Clouzot reprezentoval.

Film tedy u diváků a kritiky neuspěl z více příčin. Publikum (především jeho vzdělanější část) neočekávalo ani Hostovského, a v podstatě ani Kafku, ale materializaci existenciální a existencialistické úzkosti, ono pojmu, s nimiž soudobí filozofové běžně operovali, navíc lehce obohaceného o kaskovské motivy, což dokládá také to, že právě v recenzích je ona absence „reálné“ úzkosti vnímána jako jeden z největších nedostatků celého snímku. Režisér, jenž toto očekávání na počátku vytvořil, jej pak však nebyl schopný naplnit. Stvořil svět, který byl příliš komplikovaný a překombinovaný a zároveň příliš plochý, povrchní a banální, neumožňující divákovi jakkoli jej uchopit, sžít se s postavami, a tudíž jejich prostřednictvím požadovanou úzkost pocítit. Navíc do celé situace do určité míry promluvila i právě probíhající změna estetického paradigmatu a nástup nové generace tvůrců.

Les Espions tak Hostovskému nevybudovali renomé autora atraktivních filmových předloh, jak doufal, spíše naopak. Další francouzský režisér, Jules Dassin, který ve stejné době se spisovatelem jednal o možnostech zfilmování *Dobročinného večírku*, se

8 Clouzot au travail ou le règne de la terreur

9 „Clouzot a fait Kafka dans sa culotte“

10 Kromě Truffauta do *Cahiers du cinéma* přispívali například i Jean-Luc Godard či Jacques Rivette, kteří si právě pro svou radikalitu a věčnou opozici od jednoho ze zakladatelů časopisu André Bazina vysloužili přezdívku „mladí Turci“ (GAUTEUR 2013).

nakonec rozhodl od svého záměru upustit. Můžeme pouze spekulovat, nakolik se na tom podílelo právě vlašné přijetí Clouzotova snímku.

V českém mimoexilovém prostředí pak o dobových kritikách nemůže být vůbec řeč a ani exilová periodika filmu nevěnovala větší pozornost. Krátká noticka o jeho existenci se objevila až v roce 1968 v *Literárních listech* v souvislosti s přípravami vydání *Půlnočního pacienta* v Mladé frontě. V textu byla obsažena i otázka, zda český Filmexport zprostředkuje zhlednutí snímku také československým divákům („Román Egona Hostovského...“ 1968). Přitom právě v druhé polovině 60. let, kdy Hostovský na krátké období zase přestal být pro domácí literaturu tabuizovaným spisovatelem, měli o zfilmování jeho děl, včetně *Půlnočního pacienta*, zájem i českoslovenští filmaři. Práva na něj však v této době ještě nebyla volná, a tak se místo toho začalo jednat o adaptaci *Domu bez pána* (HOSTOVSKÝ 1967). V nastupující normalizaci byly samozřejmě všechny přípravy zastaveny, a tudíž na dlouhou dobu jedinými filmy, pod nimiž byl spisovatel podepsán coby tvůrce předlohy, zůstaly provorepublikový *Vyděrač* (1937), inspirovaný *Ztraceným stínem* (1931) a natočený pod vedením režiséra Ladislava Broma, a právě Clouzotovi *Les Espions*. Filmaři si k Hostovského dílu našli cestu až po pádu komunismu. Režisér Jan Hřebejk natočil v raných 90. letech v začátcích své kariéry televizní dramatizaci *Dobročinného večírku* (1992) a *Nezvěstného* (2002) do filmové podoby převedl jeho kolega Jan Kačírek o deset let později. *Půlnoční pacient* na svou novou filmovou intepretaci však zatím stále čeká.

Při práci na publikaci byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>) a La Cinématique Française (<http://www.cinematheque.fr/>).

PRAMENY:

CLOUZOT, Henri-Georges

2017 [1949] „Manon [film na DVD]“ in: *Clouzot - L'essentiel* (Francie-Itálie: TF1 video)

2017 [1953] „Le Salaire de la peur [film na DVD]“ in: *Clouzot - L'essentiel* (Francie-Itálie: TF1 video)

2017 [1955] „Les Diaboliques [film na DVD]“ in: *Clouzot - L'essentiel* (Francie-Itálie: TF1 video)

2017 [1957] „Les Espions [film na DVD]“ in: *Clouzot - L'essentiel* (Francie-Itálie: TF1 video)

COURNOT, Michel

1957 *Le Premier spectateur: histoire vraie* (Paris: Gallimard)

ČERNÝ, Václav

1992 *Paměti I 1921–1938* (Brno: Atlantis)

HOSTOVSKÝ, Egon

1957 *Le Vertige de minuit* (Paris: Robert Laffont)

1961 Dopisy Egona Hostovského dceři ze dnů 12. 6. a 12. 9., soukromý archiv Olgy Hostovské

1967 Dopis Egona Hostovského dceři ze dne 3. 7., soukromý archiv Olgy Hostovské

1995 [1966] *Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině: (aneb o ctihodném povolání kouzla zbaveném)*, ed. O. Hostovská, Spisy Egona Hostovského, sv. 12 (Praha: ERM)

1997 [1954 anglicky, 1959 česky] *Půlnoční pacient* (Praha: Akropolis)

KAFKA, Franz

1997 [1925 německy, 1958 česky] *Proces* (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

LITERATURA:

- ARBOIS, Janick
1957 „Ni absurde, ni angoissant“, *Radio-Cinéma-Télévision*, 27. 10. , s. 37
- ARLAUD, Rodolphe-Maurice
1957 „Les Espions“, *Combat*, 14. 10. , [nestr.]
- BASTAIRE, Jean
1957 „Le Kafka du Pauvre“, *Esprit* 26, č. 12, s. 895–896
- BARONCELLI, Jean de
1957 „Les Espions“, *Monde*, 13. 10. 1957, [nestr.]
- BAZIN, André
1957 „Les Espions“, *France-Observateur*, 17. 10. , [nestr.]
- BOCQUET, José-Louis – GODIN, Marc
2011 *Clouzot cineaste* (Paris: La Table Ronde)
- CHAUVET, Louis
1957 „Les Espions“, *Figaro*, 14. 10. [nestr.]
- DEN, Petr
1960 „Hostovského Půlnoční pacient“, *Nový život* 12, č. 1, s. 25–26
1961 „Půlnoční pacient Egona Hostovského“, *Perspektivy* 1, č. 2, s. 51–52
- DUBREUILH, Simone
1957 „Les Espions. Démentiel, hélas!“, *Liberation*, 15. 10. , [nestr.]
- DUTOURD, Jean
1957 „Kafka illustré par Daumier“, *Carrefour*, 16. 10. , [nestr.]
- GARSON, Claude
1957 „Les Espions“, *Aurore*, 14. 10. , [nestr.]
- GAUTEUR, Claude
2013 *Clouzot critiqué* (Paris: Séguier)
- GUIMARD, Paul
1957 „Un attentat contre la logique“, *Arts*, 9. 10. , [nestr.]
- HURET, Marcel – CLOUZOT, Henri-Georges
1957 „Point de vue de l’auteur“, *Radio-Cinéma-Télévision*, 27. 10. , s. 46–47
- HUTCHEON, Linda
2006 *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge)
- KAUTMAN, František
1993 *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského* (Praha: Evropský kulturní klub)
- KUNSTMANN, Heinrich
1976 „Několik poznámek k ‚americké‘ části tvorby Egona Hostovského“, *Proměny* 13, č. 2, s. 36–40
- LIEHM, Antonín Jaroslav
1990 „Egon Hostovský“, in *týž Generace* (Praha: Československý spisovatel), s.372–398
- MATĚJKA, Ladislav
1973 [1957] „Tisk o románech Egona Hostovského“, *Proměny* 10, č. 2, s. 53–57
- MAURIAC, Claude
1957 „Qui trompe qui?“, *Figaro littéraire*, 18. 10. [nestr.]
- NÜNNING, Ansgar (ed.)
2006 *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host)
- ODLOŽILÍK, Otakar
1954 „Nový román Egona Hostovského“, *Sklizeň* 2, č. 9, s. 5–6
- PAPOUŠEK, Vladimír
1996 *Egon Hostovský. Člověk v uzavřeném prostoru* (Praha: H & H)
1997 „Pacient s diagnózou úzkost“, *Tvar* 8, č. 8, s. 21
2012 *Žalmy z Petfieldu. Egon Hostovský, příběh spisovatele dvacátého století* (Praha: Akropolis)
- PAVERA, Libor
1996 *Emigrace jako existenciální problém, in: Návrat Egona Hostovského. Mezinárodní vědec-*

- ké symposium o životě a díle Egona Hostovského. Praha: Klub osvobozeného samizdatu – Nakladatelství poezie Protis, s. 64–67
- PISTORIUS, Jiří
1958 „Příslib splátky na dluh“, in *týž* (ed.): Padesát let Egona Hostovského (New York: Moravian Library), s. 8–37
- POHORSKÝ, Miloš
1968 „Tři romány o věčném úniku aneb Rozhovor s Grahamem Greenem“, *Impuls* 3, č. 9, s. 653–661
1990 „Úniky a návraty Egona Hostovského“, in *týž*: *Zlomky analýzy* (Praha: Československý spisovatel), s. 25–44
- ROCHE, France
1957 „Les Espion (La Bombe H chez Kafka)“, *France-Soir*, 13. 10. , [nestr.]
- ROMÁN EGONA HOSTOVSKÉHO
1968 „Román Egona Hostovského...“, *Literární listy* 1, č. 23, s. 14
- STAM, Robert
2005 „The Theory and Practice of Adaptation“, in *týž* a Alessandra Raengo (ed.): *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (Malden: Blackwell Publishing), s. 1–52
- SVADBOVÁ, Blanka
1994 „Egon Hostovský“; Slovník české literatury po roce 1945, <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=30>>, přístup 23. 6. 2018
- TRUFFAUT, François
1957 „Clouzot au travail ou le règne de la terreur“, *Cahiers du cinéma*, č. 77, s. 18–22
- TRUFFAUT, François – PARINAUD, André – CLOUZOT, Henri-Georges
1957 „Les Espions voudrait évoquer le monde »antilogique« de Franz Kafka“, *Arts*, 16. 1. , [nestr.]
- VALOUCH, František
1990 „Osamělý běžec Egon Hostovský“, *Tvar* 1, č. 12, s. 4–5
- VIVET, J.-P.
1957 „Le salaire de l' Absurde“, *L'Express*, 17. 10. , [nestr.]
- YVOIRE, Jean d'
1957 „La jungle de l'absurde“, *Radio-Cinéma-Télévision*, 27. 10. , s. 37–38

