

Martin ŠMELKO

ŠACHOVÁ NOVELA STEFANA ZWEIGA V TELEVIZNÍCH ADAPTACÍCH

Stefan Zweig's Chess Story in Television Adaptation

Keywords: *Chess Story, television adaptation, television drama production*

Contact: *Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach; martin.smelko1@gmail.com*

Televizní dramatická tvorba představuje samostatnou uměleckou disciplínu, zahrnuje hraná audiovizuální díla realizovaná primárně v rámci televizní produkce a tvoří pevnou součást televizního vysílání. Oproti standardnímu kino filmu, který žánrem, stylem nebo tématem cílí často na konkrétní diváckou skupinu, televizní drama vzniká s cílem oslovit co nejširší okruh diváků různých generací (Majchrák 1985: 123), čemuž se přizpůsobuje obsah i forma většiny televizní produkce. Televizní dramatická tvorba zahrnuje několik samostatných žánrových formátů, např. televizní hra, televizní film, televizní cyklus, televizní seriál. **Televizní hra** se vyznačuje kratší expozicí, přímočarým vyprávěním směřujícím k vyvrcholení děje, je zpravidla „postavena na konfliktu odrážejícím hlavní myšlenku, ideové poselství, na konfliktu, který herci představující dramatické osoby předvádějí prostřednictvím děje, akce a dialogu“ (Bílková-Belnayová 1988: 229). Oproti televizní hře, jež se svojí strukturou a natáčením převážně ve studiových ateliérech podobá divadelní inscenaci, má **televizní film** mnohem blíže ke standardnímu filmu (Miháliková 1987: 22), jehož tvůrci často natáčejí i v exteriérech, uplatňují více skoků v prostoru a čase nebo výrazněji pracují s estetickou stránkou (Žilka 1984: 302).

Předmětem naší studie budou televizní adaptace *Šachové novely*¹ německého spisovatele Stefana Zweiga. Syžet novely německého autora začíná na výletní lodi, kde hrstka nadšených amatérů pořádá šachovou partii proti velmistru Mirko Čentovičovi, negramotnému člověku vynikajícího jen v jediné oblasti. Druhou hlavní postavou se stává dr. B., který zasáhne do rozehrané šachové partie a svými schopnostmi, jimiž dosáhne remízu, ohromí vypravěče v 1. osobě. S vyprávěním záhadného právníka dr. B. přechází Zweig do psychologie této postavy, odhaluje její minulost s izolací v jednom pokoji jakožto součást nacistického mučení, během nějž se jedinou útečou pro dr. B.

¹ Zweig, S. Šachová novela. In: *Novely*. Praha: Odeon, 1968, s. 198–246.

stala náhodně nalezená kniha šachových partií. Text poukazující na rafinované taktiky nacistického režimu je ovlivněn Freudovou psychoanalýzou; zdrojem napětí se stávají rozdílné charaktery a jednání ústředních dvou postav (Belancová 2014: 11). Mimořádný šachový talent dr. B. vychází ze silně traumatického prožitku a posléze vytvořené post-traumatické stresové poruchy; silné vnitřní zdroje a soustředění se na konkrétní problém (šachy) mu umožňují odolat psychologickému nátlaku (Álvaro 2015: 30–37). Tuto postavu lze vnímat jako alter ego samotného Zweiga, který v novele psané v exilu vyjádřil pocit nuceného izolování s nevyhládnými následky, přičemž rok po dokončení novely spáchal sebevraždu (Álvaro 2015: 37). V rámci reflexe nacismu v literatuře patří Zweigova novela k dílům, která poukázala na další nacistické zločiny vedle nejčastěji reflektovaných koncentračních táborů a holokaustu (Erstíć 2017: 83).

Metodologicky se budeme opírat o koncept neoformalismu, zaměřený v rámci analýzy filmového díla na ozvláštňující prvky ve srovnání se spřízněnými díly (stejný subžánr, směr, období, typ filmu, národní kinematografie, v našem případě např. i vztah adaptace k literárnímu prototextu). Tento koncept umožňuje propojit analýzu, estetiku, teorii, historii, recepci a primárně vychází ze samotného textu v podobě filmového díla (Mišíková 2009: 58–59). Těžiště neoformalistické analýzy tvoří vymezení dominanty jakožto základního principu vyprávění, který vplývá na formální i obsahovou (narativní) stránku analyzovaného filmu (Thompson 1997: 10) a současně nám pomáhá odhalovat princip tvorby výsledného díla včetně ozvláštňování (Mišíková 2009: 62).

***Sakknovela* (1959; režie Zoltán Várkonyi, scénář Imre Demeter)**

Podobně jako film od svých počátků přebíral mj. některé postupy divadla (režie, scénář, herectví), televizní dramatická tvorba převzala a zužitkovala postupy z divadla a filmu současně (Kret 1981: 336). Navzdory značným vzájemným rozdílům začaly vztahy mezi filmovou a televizní hranou tvorbou přecházet do vzájemné interakce již v 50. letech. Zásluhou výrazných tvůrců, kteří v průběhu několika let uplatnili svůj talent a osobitý rukopis ve filmovém i televizním prostředí současně a vnesli do svých snímků odlišné kinematografické postupy, se pak 60. léta stala prvním velkým obdobím stírání hranic mezi filmem a televizní dramatickou tvorbou. V rámci maďarské kinematografie představuje jednoho z těchto režisérů Zoltán Várkonyi, jehož *Sakknovela* (1959) se přes televizní původ odehrává v reálném prostoru loď a využívá soudobé filmové postupy.

Retrospektivní vyprávění dr. B. zpracoval Várkonyi kombinací zjednodušeného monologu s vizuálně explicitním ztvárněním doktorových zážitků v izolovaném pokoji. V rámci budování atmosféry film využívá nízkou intenzitu osvětlení hotelového pokoje i výslechové místnosti – během záběrů z výslechu vidíme jen tmavé siluety, kdy divák

záměrně nevidí obličej vyšetřovatele, retrospektivní scény akcentují hru světla a stínů, do záběru se promítají šachovnicové stíny mřížovaného okna. Režisér využívá velké detaily, subjektivní ruční kameru během zabírání pustého pokoje či dvojexpozici záběrů při vizuálním ztvárnění nočních mūr; motiv rozdělení osobnosti u šachové partie proti sobě samému řeší přidáním druhé dvojice rukou na protichůdné straně šachovnice.

Tento maďarský TV film, který představuje pravděpodobně nejstarší evropskou audiovizuální adaptaci *Šachové novely*, zůstává v rámci syžetu i vykreslení postav věrný své předloze v maximální možné míře včetně detailů. Středometrážní délkou 53 minut se přibližuje rozsahu novelistického žánru v literatuře. Zachován je i literární vypravěč, jehož ztvárnění probíhá skrze přítomnost spisovatele – lodního pasažéra představujícího se přímo jménem Stefan Zweig. Nápad vyprávět příběh z pohledu přítomného autora přinesl menší dramaturgický odklon od novely v podobě delšího úvodu s postavou Stefana Zweiga na lodi i závěrečnou krátkou scénu s autorovým vnitřním monologem. Pokud jde o dominantu, která vplývá na stylistickou stránku a současně se v rámci narativu stává funkčním hybatelem děje, můžeme za ní označit sledování děje z pohledu Stefana Zweiga. Ten se stává nejen svědkem šachových partií s nečekaným výsledkem, ale rovněž svědkem vyprávění dr. B. o prožitcích, jež odhalují původ mimořádného šachového talentu dr. B. Tento prvek můžeme vnímat jako součást tvůrčí tendence směrem k věrnosti vůči adaptované látce; podle vybraných zdrojů (Ulrich 2019: 120) šlo totiž v případě postavy dr. B. o skutečného člověka, kterého Zweig reálně znal.

***Šach mat* (1963; režie a scénář Alfréd Radok)**

Jedním z prvních československých tvůrců, kteří s výraznými filmařskými zkušenostmi začali natáčet televizní filmy, se stal Alfréd Radok. Radokova adaptace *Šachové novely* nazvaná *Šach mat* (1963) s podtitulem „televizní reportáž o postavách novely Stefana Zweiga“ začíná oznámením hlasatele o zvláštním vysílání a událostech kolem postavy velmistra Čentoviče. Snímek neobsahuje žádné informační titulky a končí mluveným výčtem herců a štábu; zařazené němé záběry a fotografie doprovází hlasový komentář. Vzhledem k využití soudobé techniky televizního vysílání lze konstatovat, že se syžet odehrává přímo v tehdejší současnosti 60. let, v době vzestupu televizního média.

Skrze využití postupy a mystifikační záměr lze považovat *Šach mat* za předobraz subžánru *mockumentary*, který kombinuje hraný fikční narativ se stylem evokujícím dokument, díky čemuž v neinformovaném divákovi snadno vyvolává dojem sledování autentické reality. Jednu z prvotních inspirací tohoto postupně formovaného subžánru, uplatňovaného nejčastěji v oblasti satiricky laděných komediích, můžeme vnímat ve francouzské nové vlně 60. let, konkrétně ve stylu *cinéma vérité*, v rámci něhož tvůrci

podobně hledali filmové prostředky pro dosažení pravdivosti svého filmu (McGarry 2019: 2–3). Jak upozorňuje Cieslar, dojem autentičnosti směrem k dobovému divákovi vznikl v *Šachu matu* již angažováním reálného hlasatele Richarda Honzoviče, který začíná úvodní výstup ve stejném studiu, „odkud se před polovinou 60. let vysílaly večerní televizní noviny“ (Cieslar 2007: 170). Přestože *Šach mat* nebývá zařazován do tzv. československé nové vlny, ve snímku lze pozorovat vícero postupů příznačných pro některé tvůrce hnutí nové filmové vlny, jež se zrodilo na sklonku 50. let ve Francii, např. experimentování s filmovým (v tomto případě i televizním) médiem, narušování hranic reality a fikce, využití dokumentárních prvků v hraném filmu či záměrná absence hudby a psaných titulků; konkrétně řešení titulků s mluveným výčtem obsazení a štábu může evokovat film *Pohrdání* (1963) režiséra francouzské nové vlny Jeana-Luca Godarda.

V souladu s neoformalistickou analýzou můžeme jako dominantu filmu určit pojetí snímku ve stylu živého televizního vysílání v přímém přenosu, jelikož toto pojetí se stává klíčovým nejen pro formální a stylistickou stránku, ale současně vplývá i na narativ, jenž je nejčastěji posouván jednotlivými prostřihy na uvádějícího hlasatele ve studiu a televizní reportáže. S odcitováním Ulricha (Ulrich 2019: 119) lze tento postup adaptace zhodnotit jako „odvrácení se od psychologické roviny“ původní novely. Funkce hlasatele spočívá ve sdělování aktuálně zjištěných informací i v doprovodném komentáři během tematických exkurzů a prostřihů mezi reportážemi. V průběhu živého vysílání se objevuje moderátor ve studiu se dvěma šachovými nadšenci i reportéři zpovídající svědky osudové partie a Čentovičova života, další reportér se zaměřuje na případ dr. B. (zde Beneta) a velmi často zpovídá jeho lékaře docenta Sklenu. Narušování hranic reality a fikce lze demonstrovat i na zmínkách reálných domácích a zahraničních časopisů (*Šachový klub*, *Československý šach*, *Die Schachwoche*, *Times*), zmíněných však v souvislosti s reálně neexistujícími články o fiktivních postavách příběhu.

Struktura syžetu nabývá principy detektivky: Nejdřív se pátrá po fotografiích ze šachové partie, záhy po totožnosti záhadného spoluhráče (dr. Beneta) odvedeného do nemocnice; posléze je ústřední záhadou příčina Benetova omdlení, důležitým záhadným prvkem se stává svítící lustr, jenž později spatříme v okamžiku zakončení rekonstrukce k závěru snímku. Záběrem snímaným z pozice subjektivního záběru se divákovi potvrdí Benetova fobie z obrovského světla, která má na svědomí rovněž jeho časté odmítání nechat se fotografovat. Částečně detektivní žánrovou povahu si *Šach mat* coby metafilm přiznává přímo v jednom z rozhovorů mezi televizním reportérem a docentem Sklenou:

– „Poslyšte, to vypadá jako detektivka. Lustr... Benet nechce být fotografován. To zní skutečně jako detektivka.“

– „Detektivka, která se odehrává někde v centrální nervové soustavě, že. Smutná detektivka. My potřebujeme znát každý fakt, každý impuls, který způsobil onemocnění.“²

Součástí meta povahy jsou i informace poukazující na aktuální TV vysílání, např. promluva o technické přestávce ve vysílání s následným střihem na hlasatele do studia a využití této přestávky na promítnutí další reportáže. Přestože Radok stejně jako Zweig využívá retrospektivního vyprávění, realizace retrospektivy v obou dílech s totožnou fabulí je odlišná: Zatímco Zweigův syžet začíná před první šachovou partií s účastí dr. B. proti Čentovičovi, Radok ve svém filmovém posttextu začíná vyprávět zahájením večerního TV vysílání ve chvíli, kdy se kompletní děj Zweigovy novely stává odehranou minulostí: formou série reportáží se dostáváme do dílčích retrospektiv. Scénou, v níž Radok transformuje knižní explicit s Čentovičovým prohlášením o dr. B. („Škoda. Útok nebyl založen špatně. Na diletanta má ten pán vlastně dost neobyčejné nadání.“³), končí ve filmu veškeré retrospektivy. Posledních devět minut Radok věnuje událostem po ukončené rekonstrukci a dotváří konec osudu postavy Čentoviče její náhlou tragickou smrtí. Meta charakter filmu se projevuje i v závěru, kdy sledujeme většinu herců filmu *Šach mat* – tentokrát však nevystupují coby fiktivní postavy během šachových partií, nýbrž jako herci zamýšlející se po skončení hrané rekonstrukce nad vyústěním příběhu.

Jeden ze zásadních posunů adaptace proběhl v rovině významu hlavních postav. Podle Hany Slavíkové zaostřil Radok „svůj zájem především na Čentoviče, jehož pozice v *Šachové novele* není dominantní“ (Slavíková 2007: 188). Čentovič se stává „postavou složenou z interpretací jeho osobnosti, na níž se podílejí náhodní svědci jeho vzestupu, spolu s útržky »archivních« materiálů“ (Slavíková 2007: 193). Podobně jako ve filmu *Dědeček automobil* (1956), Radok opět zakomponoval do filmu samostatně natočený „retrodokument“ se záměrně poškrábaným pásem evokujícím starší záznam, zatímco aktuální reportáže z vesnice a ze studia jsou natočeny profesionálně. Zmíněný dokument vedle zpracovaných informací z Zweigovy novely přidává i novou postavu Čentovičovy staré přítelkyně, zpěvačky Helene Azil. Samotná forma posouvá původní Čentovičovu linii směrem k reflexi médií a fenoménu kultu osobnosti (Slavíková 2007: 188–197).

Oproti předloze se stává výraznou postavou lékař (zde docent Sklena), přítel dr. Beneta, který často zastupuje knižní vyprávění dr. B. během rozhovorů s reportérem (např. čtení Benetova lékařského spisu: „Tam vězně nemlátili ani nijak tělesně nemučili, nýbrž postavili je do úplné prázdnoty. Zavírali vězně do pokoje, který byl hermeticky

² Radok, A. *Šach mat* (TV film). Československo: Československá televize Praha, 1963, min. 23:47–24:11.

³ Radok, A. *Šach mat*, min. 65:55–66:09 (= citace: Zweig, S. *Šachová novela*, s. 246).

izolovaný od vnějšího světa.“⁴), přičemž lékařovy výpovědi sehrávají důležitou roli pro vytvoření celistvé mozaiky příběhu dr. Beneta ze strany diváka. V Zweigově novele je postava anonymního lékaře, který pečuje o dr. B. po propuštění z hotelového vězení do nemocnice, zmíněna jen krátce a dle vybraných analýz (Álvaro 2015: 30) reprezentuje neoficiální medicínu poskytující tajnou pomoc obětem nacistického teroru.

Navzdory výraznému žánrovému a stylovému posunu zachoval Radok množství reálií *Šachové novely* (lod' Victoria, hotel Metropol, Čentovičovo rodné město Banát) a informací o postavách, z nichž mnohé zakomponoval různými způsoby do průběhu televizního vysílání, např. popis Čentovičovy slabiny („ještě v době, kdy už byl v celém světě slavný, míval stále u sebe skládací kapesní šachy, aby si při luštění nějakého problému nebo rekonstrukci mistrovské partie mohl opticky znázornit postavení figur.“⁵) využil k opakované vizuální ukázce kapesních šachů v televizním studiu. Z Zweigova textu cituje Radok i množství přirovnání (strach Čentovičových soupeřů přirovnán k atmosféře porážek Napoleona a Hannibala, Čentovič s kapesními šachy přirovnán k vynikajícímu virtuosovi nebo dirigentovi neschopnému „hrát nebo dirigovat bez rozevřené partitury“⁶; průběh šachové partie „ztracen pro analý šachové hry právě tak jako Beethovenovy klavírní improvizace pro hudbu“⁷ apod.).

Radok zachoval mnohé knižní proslovy dr. Beneta (včetně přání ohledně obsahu získané knihy nebo výrazů „Já-černé a Já-bílé“) i Čentoviče, stejně tak charakteristika Čentovičova jednání („Ale tento nelidský šachový automat se nezmohl po skončené hře ani na jedinou poznámku. Když pronesl své »mat«, zůstal stát bez hnutí před stolem a čekal, zda projevíme přání zahrát si s ním ještě jednou.“⁸) se pronáší do hereckého ztvárnění této postavy Rudolfem Hrušínským. Adaptace se drží předlohy i v průběhu závěrečné šachové partie, ale zatímco neshoda ohledně zásadního tahu a rozmístění figurek v Zweigově novele zůstává bez vysvětlení, ve filmu se objeví explicitní záběr na Čentovičův podvod s posunutím jedné figurky po matu v době, kdy ostatní hráči věnují pozornost jiným směrem. Postavu, která ztělesňuje knižního vypravěče, lze najít v redaktoru Bergovi v podání Radovana Lukavského, který před začátkem rekonstrukce i během ní popisuje průběh šachové partie s množstvím citací a parafrází vypravěče Zweigovy novely (včetně stejných výrazů typu 'vnadídlo' nebo 'skrytá lest').

Ze soudobé televizní tvorby v Československu se *Šach mat* značně vymyká nejen nekonvenčními filmařskými postupy, ale rovněž skrze odvážnější repliky politického charakteru či názory odporující jednostrannému smýšlení tehdy vládnoucí komunistické

⁴ Radok, A. *Šach mat*, min. 10:04–10:21 (= parafráze: Zweig, S. Šachová novela, s. 221).

⁵ Zweig, S. Šachová novela. In: *Novely*. Praha: Odeon, 1968, s. 203.

⁶ Radok, A. *Šach mat*, min. 12:28–12:40 (= citace: Zweig, S. Šachová novela, s. 203).

⁷ Radok, A. *Šach mat*, min. 60:40–60:46 (= citace: Zweig, S. Šachová novela, s. 240).

⁸ Zweig, S. Šachová novela. In: *Novely*. Praha: Odeon, 1968, s. 211.

ideologie (promluva číšníka o politickém vidění, replika šachového amatéra ve studiu „Podívejte se, když má někdo svůj vlastní názor, ještě nemusí být hned negramotný.“⁹). Skrze kompoziční strukturu včetně samostatného filmu ve filmu, stíráním hranic mezi dokumentem a hraným filmem i vytvořením žánrově a formálně svébytného posttextu ve vztahu k původní literární předloze můžeme označit *Šach mat* za postmoderní dílo.

***Královská hra* (1980; režie Miroslava Valová, scénář Jiří Hubač)**

Zatímco předchozí adaptaci *Šach mat* natočil režisér Alfréd Radok dle vlastního scénáře, v případě *Královské hry* v režii Miroslavy Valové dochází k realizaci scénáře Jiřího Hubače. Jelikož Hubač představuje výrazného scenáristu v oblasti původní i adaptační československé filmové, televizní a divadelní tvorby a jelikož TV inscenace *Královská hra* výrazně stojí na dialozích postav, budeme považovat za hlavního tvůrce adaptace právě Hubače. S odcitováním autora monografie o Jiřím Hubačovi lze konstatovat, že Hubač zachoval „jemnocit Zweigovy práce s psychologií postav a hluboký ponor do lidských charakterů“ a současně „dbal na zachování formy a žánru psychologického realismu“ (Ulrich 2019: 119–120). Toto psychologické drama lze vnímat coby jednu z klasických soudobých adaptací zahraniční literatury v Československé televizi, mezi nimiž J. Hubač coby scenárista figuruje víckrát a v nichž rovněž často ztvárnili zásadní role Rudolf Hrušínský, Luděk Munzar nebo Petr Haničinec.¹⁰ Navzdory tomu, že Hubač s režisérkou Valovou volili odlišný přístup oproti Radokovu snímku, shodným prvkem se stává opětovné obsazení Rudolfa Hrušínského do postavy Čentoviče, díky čemuž lze považovat dvojici odlišných adaptací se stejným hercem ve stejné roli za unikátní.

Aktualizace původního prototextu se tentokrát nejvýrazněji realizovala přidáním třetí výrazné postavy vedle velmistra Čentoviče a dr. B. (zde dr. Heinricha Kleiberta): doktorova bratra Hanse, který pečuje o psychicky labilního Heinricha. Výraznou linií tvoří vzájemný vztah bratrů, jenž v době mezi první a druhou šachovou partií prochází menším konfliktem pramenícím z Heinrichovy touhy hrát šachy proti Čentovičovi. Přidáním postavy Hanse, který nejdřív rozmlouvá svému bratrovi plánovanou partii proti Čentovičovi, později se snaží uskutečnění partie zabránit prosbou lékaře o zásah a do třetice žádá odmítnutí partie po samotném Čentovičovi, současně graduje napětí, protože divák se (stejně jako dr. Kleibert) ocitává dlouho v nejistotě, zda k uskutečnění plánované partie vůbec dojde. Dalším přidáním prvkem gradace napětí se stávají sázky na vítěze v podobě dr. Kleiberta, přičemž tisíc dolarů ze vzteku vsadí i samotný Hans.

⁹ Radok, A. *Šach mat*, min. 25:45–25:49.

¹⁰ Vedle *Královské hry* lze uvést např. TV filmy *Ubohý pan Kufalt* (1981) dle románu Hanse Fallady, *Rozčarování* (1982) ze života spisovatele Francise Scotta Fitzgeralda či *Vyhnanství* (1982) dle románu Liona Feuchtwagnera.

Přidáním postavy bratra Hanse, resp. prostorem pro společné dialogy bratrů přináší adaptace výrazný ponor do psychologie dr. Kleiberta včetně traumatických prožitků, problému chronické nespavosti a pronásledování nočními můrami z minulosti. Hans se stává pro svého bratra velkou oporou, přímo díky Hansovi se dr. Kleibert ocitává na výletní lodi (zatímco v předloze pozadí pobytu dr. B. na lodi neznáme). Dominantu vyprávění v této televizní hře tvoří důraz na psychologii postavy doktora Kleiberta, přičemž častým prvkem v rámci formálního zpracování se stávají zvukově explicitní noční můry v podobě šepotů šachových kombinací. Hubačův scénář akcentuje následek traumatických prožitků z dlouhodobé izolace; během šachové partie proti krutému soupeři vrcholí i doktorův vnitřní boj ohledně překonání traumatu z minulosti. Ústřední myšlenka Hubačovy inscenace se ve finále opírá o vyústění v podobě nejen morálního, ale oproti Zweigově novele rovněž reálného vítězství (novinář: „Pokaždé, když na téhle planetě zvítězí slušný člověk, mám pocit, že jsem vyhrál i já.“¹¹).

Původní Zweigovu novelu Hubač rozvíjí do dalších myšlenek nesoucích typický scenáristův rukopis: Podobně jako v jiných dílech rozpracovává Hubač svůj oblíbený motiv touhy po odhalení pravdy (Ulrich 2019: 127). Zásadní novou postavu v tomto směru představuje novinář, jehož krátký dialog s Mirko Čentovičem a neúspěšná snaha dohodnout se na rozhovoru pro tisk v úvodu otevírají a před poslední scénou uzavírají dějovou linii Čentoviče. Nepřítomnou, ale v dialozích opakovaně zmiňovanou postavou se stává nacistický důstojník Herman Spitz, s nímž se Čentovič za války údajně přátelil. Dialogy Čentoviče s novinářem postupně odhalují pravdu ohledně nacistických sklonů Čentoviče (přičemž tuto skutečnost lze v druhém plánu vnímat již v Zweigově novele, kde však oproti Hubačově adaptaci nebyla potvrzena žádnou explicitní indicií). Dalším motivem nesoucím výrazný Hubačův rukopis se stává zmíněné vyrovnávání se s vlastní i kolektivní minulostí s důrazem na myšlenku ohledně nutnosti nevzdat život pro jeden poznamenávající prožitek („Nemožnost zapomenout prý znamená neschopnost žít.“¹²).

Informace o Čentovičovi (pokud jde o negramotnost a stranění se rozhovorům) pocházející z Zweigovy novely se divák dovídá díky proslovům číšníka v restauraci; zachováno je více detailů (250 dolarů pro Čentoviče za šachovou partii s amatéry, vyloučení hrát simultánní hru), zároveň však Hubač posouvá egoistický Čentovičův charakter do další podmínky v podobě minimálně dvou partií. Dr. Kleibert v podání Lud'ka Munzara vypráví svůj příběh vyjednateli šachové partie, McConnorovi, v značně zkonzenzované podobě, přičemž Hubač po obsahové stránce výrazně vychází z Zweigovy předlohy, současně si však jednotlivé repliky této postavy přizpůsobuje svému autorskému

¹¹ Hubač, J., Valová, M. *Královská hra* (TV film). Československo: Československá televize Praha, 1980, min. 61:49–62:00.

¹² Hubač, J., Valová, M. *Královská hra*, min. 18:25–18:31.

stylu. Ve srovnání s Radokovým *Šach matem* je tak frekventovanost přímých citací Zweigova textu v *Královské hře* výrazně nižší.

***Královská hra* (1999; režie Martin Hollý, scénář Jiří Hubač)**

Zatímco v předchozí TV inscenaci z roku 1980 jsme za poměrně unikátní jev označili opakované ztvárnění postavy Mirko Čentoviče stejným hercem v již druhém, stylově odlišném zpracování, slovenské provedení z roku 1999 z košického televizního studia lze považovat za unikátní z jiného důvodu: Tento snímek v režii Martina Hollého byl realizován na základě stejného scénáře Jiřího Hubače, jaký byl adaptován již 19 let před tím Miroslavou Valovou. Scénář Hollého inscenace obsahuje až na drobné detaily stejné dialogy přeložené do slovenštiny, stejné pořadí rozehraných scén; herecké ztvárnění ústředních postav a hudební doprovod jsou v podobném stylu. Zřídka se mírně odlišuje dějiště vybraných scén (např. závěrečný dialog mezi bratry se oproti starší realizaci Hubačova scénáře neodehrává ve vnitřní kajutě, ale na vnější palubě lodě) nebo výtvarné provedení vybraných prostorů lodě. S využitím hudby a nasvícením interiérů vzniká v některých scénách (např. mlčenlivý střet dr. Kleiberta s Čentovičem při vstupu na toalety) temnější atmosféra. Největší posun spočívá v zařazení vizuálních flashbacků s dr. Kleibertem ve vězeňské cele, promítajících se s tmavomodrým filtrem do obrazu při ztvárnění vzpomínek dr. Kleiberta (v předchozí inscenaci v režii M. Valové dojde pouze na jeden takový flashback na začátku a ztvárnění prostoru vězeňské cely se zaměřovaným oknem bylo méně výrazné, až ho mohl divák snadno přehlédnout).

Shrnutí a vzájemné srovnání čtyř adaptací

Předmětem naší studie byly čtyři televizní adaptace *Šachové novely* Stefana Zweiga z let 1959–1999. Dvě inscenace pojmenované *Královská hra* (1980 a 1999) byly realizovány na základě totožného scénáře Jiřího Hubače, díky čemuž vykazují v mnoha aspektech totožný charakter. S výjimkou stylově specifického snímku *Šach mat* (1963) o délce 75 minut se stopáž zkoumaných adaptací pohybovala v rozsahu delšího středometrážního až kratšího celovečerního filmu (*Sakknovella* 1959: 53 min; *Královská hra* 1980: 68 min; *Královská hra* 1999: 62 min). Z prvků zachovaných ve všech těchto adaptacích lze zmínit prostředí lodě, původ hlavních postav (Jugoslávec Čentovič, Rakušan dr. B.), vedlejší postavu McConnora kouřícího doutníky a průběh prvních dvou šachových partií s doktorovými asociacemi na šachové partie známých velmistrů. Pokaždé přítomným prvkem vykreslujícím ráznou Čentovičovu povahu a současně nervózní stav dr. B. během napínavé šachové partie je doktorovo klepání včetně stejné Čentovičovy reakce („Smím prosit, abyste nehubnoval? Ruší mě to. Nemohu za takových podmínek

hrát.“¹³); stejná zůstává rovněž Čentovičova reakce na dotaz ohledně dr. B. („Je jisté, že ten pán hrál poněkud nezvykle a zajímavě; proto jsem mu také úmyslně dal šanci.“¹⁴).

Pokud jde o postavu pojmenovanou Zweigem ‘dr. B.’, ve všech analyzovaných adaptacích tvůrci dotvořili konkrétní příjmení a většinou i křestní jméno: Von Béky (*Sakknovela*), Willy Benet (*Šach mat*) a Henrich Kleibert (*Královská hra* 1980 i 1999). Původní novela se vyznačovala dlouhým monologem této postavy, která jiné postavě vypráví svůj příběh o izolaci v jedné místnosti. Tvůrci jednotlivých adaptací se s tímto aspektem vypořádali různými způsoby: Zoltán Várkonyi v maďarském TV filmu (1959) nechal vyprávět představitele Von Békyho (Tamás Major) monolog v kondenzované verzi a současně ho doplnil o výraznou retrospektivní sekvenci z hotelového vězení. Alfréd Radok, režisér snímku *Šach mat* (1963), pojal svou adaptaci jako televizní reportáž o postavách Zweigovy novely, přičemž dr. Beneta zpovídají televizní reportéři a současně oproti předloze dostává výrazný prostor postava lékaře, doktorova přítele, který rovněž sděluje divákům řadu informací z minulosti zmíněné postavy. Jiří Hubač, autor dvakrát realizovaného scénáře *Královská hra* (1980 a 1999), nechává dr. Kleiberta vyprávět svůj příběh v kondenzované podobě šachistovi McConnorovi a současně rozvíjí psychologii postavy v početných dialogích s přidanou postavou bratra Hanse.

Oproti televizním filmům *Sakknovela* a *Šach mat* lze *Královskou hru* pokládat za televizní hru, jelikož důraz klade na dialogy a psychologii postav, samotný děj je rozehraný v prostoru komorních interiérů (kuřácká místnost, restaurace, kajuta bratří Kleibertů) a zápletka směřuje k rozehrání psychologie a charakterů ústředních postav (srov. Žilka 1984: 302). Zařazení mezi televizní hry potvrzuje i ryze studiová výprava se ztvárněním výhledu na moře využitím zadní projekce, zatímco maďarská *Sakknovela* (1959) obsahovala záběry na plující loď i její řízení uvnitř a Radokův *Šach mat* (1963) přinášel záběry z autentické vesnice. Zatímco v maďarské *Sakknovelě* (1959) využili tvůrci hlasitý expresivní hudební doprovod pro soudobou filmovou tvorbu typický a Radokův *Šach mat* se obešel zcela bez hudby, obě inscenace dle Hubačova scénáře podbarvuje komorní hudba využívající klavíru a smyčcových nástrojů.

Jedním z lišících se aspektů, který lze napříč televizními adaptacemi *Šachové novely* sledovat, je poměr významu ústředních dvou postav. V Zweigově novele dochází ve formě samostatných retrospektiv nejdříve na vykreslení postavy a osudu velmistra Mirko Čentoviče, později na monologické vyprávění nového protihráče právníka dr. B. Čítatel tak dostává možnost konfrontace dvou postav s mimořádným šachovým talentem hrajících proti sobě, přičemž obě postavy trpí jistým deficitem (u Čentoviče jde o ngramotnost a neschopnost uvažovat nad šachovou partií bez šachovnice před sebou;

¹³ Zweig, S. Šachová novela. In: *Novely*. Praha: Odeon, 1968, s. 244.

¹⁴ *Ibidem*, s. 216.

na dr. B. vplývá děsivý prožitek z nacistického vězení s výrazným psychickým dopadem). V maďarském TV filmu (1959) tvůrci akcentují vyprávění a příběh postavy doktora; v Radokově *Šachu matu* se středem pozornosti většiny reportáží stává velmistr Čentovič. V Hubačově scénáři realizovaném ve dvou TV inscenacích se dominantou vyprávění stal důraz na ponor do vnitřní psychologie dr. Kleiberta, přičemž divákovi je přímo odhalována doktorova minulost a v rámci motivu psychologického souboje dvou postav se nepřímo potvrzuje Čentovičova spřízněnost s nacistickým režimem.

Pokud jde o aspekt tzv. věrnosti vůči předloze, nejvíc se ze čtyř analyzovaných adaptací držela literární předlohy maďarská *Sakknovela* (1959), v níž se dominantou stalo sledování děje z pohledu postavy samotného spisovatele Stefana Zweiga. Radokův *Šach mat* (1963) vycházel z Zweigova textu do výrazných detailů při mnoha proslovech, současně se však Radok odklonil žánrově a děj psychologické novely pojal ve stylu televizního vysílání s rekonstrukcí v přímém přenosu, evokujícím z dnešního pohledu subžánr mystifikační satirické komedie (angl. mockumentary). Zatímco Radok posunul neúplný happy end *Šachové novely* spočívající v morálním vítězství směrem k neštěstí v podobě doktorova omdlení a posléze i náhlého skonu velmistra Čentoviče, Hubač vytvořil absolutní dvojitý happy end spočívající v morálním i reálném vítězství doktora, přičemž toto vítězství současně alegorizuje porážku nacistického režimu a vyrovnání se s následky této historie vplývající na kolektiv i osud jednotlivce.

Summary

The subject of analysis in this study were four European television adaptations of Stefan Zweig's *Chess Story* (also known as *The Royal Game*): Hungarian *Sakknovela* (1959) directed by Zoltán Várkonyi, Czechoslovak *Šach mat* (1963) by Alfréd Radok and two TV dramas realized according to the screenplay *Královská hra* by the famous Czech author Jiří Hubač: from 1980 in Czech language and from 1999 in Slovak. Using the elements of the neoformalist concept, we compared individual adaptations in relation to Zweig's prototext and analysed connecting motifs and mutual differences, including a different dominant in several audiovisual transformations of the same literary narrative.

Literatura

Álvarez, L. C. Intelligence and neurological disease in Stefan Zweig's *Chess Story*. *Neurosciences and History*. 2015 (3/1), s. 30–41.

Belancová, B. Šachová novela – Stefan Zweig. *Kněžná revue*. 2014 (24/05), s. 11.

- Bílková-Belnayová, K.** Televize. In: Perkner, S. et al. *Řeč dramatu (Umění vnímat umění): II. Film a televize*. Praha: Horizont, 1988, s. 183–275.
- Cieslar, J.** Šach mat. In: Stehlíková, E. (ed.) *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: Akademie múzických umění, 2007, s. 167–184.
- Erstić, M.** *Ein Jahrhundert der Verunsicherung Medienkomparatistische Analysen*. Siegen: Universitätsverlag Siegen, 2017.
- Kret, A.** Televízna inscenácia, televízny film. In: Mrljan, R. (ed.) *Teória dramatických umení*. Bratislava: Tatran, 1981, s. 327–337.
- Majchrák, J.** *Televízna komunikácia hraného filmu a problém filmu univerzálnej adresnosti*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1985.
- McGarry, C. J.** Visual Characteristics of the Mockumentary Format. In: *University Honors Theses*. 2019, paper 688. Dostupné z: <https://pdxscholar.library.pdx.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1874&context=honorstheses> (2023-03-26).
- Miháliková, G.** *Estetické paralely a osobitosti vzťahu literatúry, divadla, filmu a televízie*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1987.
- Mišíková, K.** *Mysl a příběh ve filmové fikci. O kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009.
- Slavíková, H.** Šach mat – televizní experiment podle Radoka. In: Stehlíková, E. (ed.) *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: Akademie múzických umění, 2007, s. 185–199.
- Thompson, K.** Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminate*. 1998 (10/1), s. 5–36.
- Ulrich, P.** *Jiří Hubač. Šlechtic příběhů*. Praha: Brána, 2019.
- Zweig, S.** Šachová novela. In: *Novely*. Praha: Odeon, 1968, s. 198–246.
- Žilka, T.** *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1984.

Audiovizuální díla

- Godard, J. L.** *Pohrdání / Le mépris* (film). Francie, Itálie: Rome Paris Films, Compagnia Cinematografica Champion, 1963.
- Hubač, J., Valová, M.** *Královská hra* (TV film). Československo: Československá televize Praha, 1980.

Hubač, J., Hollý, M. *Královská hra* (TV film). Slovensko: Slovenská televízia Košice, 1999.

Radok, A. *Dědeček automobil* (film). Československo: Filmové studio Barrandov, 1956.

Radok, A. *Šach mat* (TV film). Československo: Československá televize Praha, 1963.

Várkonyi, Z. *Sakknovella* (TV film). Maďarsko: Magyar Televízió, 1959.



The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND
Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0