

Golemové, roboti a proměny autorství

— Veronika Ambros —

any text is constructed as a mosaic of quotations;
any text is the absorption and transformation of another
(Kristeva 1986: 37)

Golemové a roboti

V současné době zaplavují divadla, kina, knihkupectví i nová média tzv. adaptace všeho druhu, takže i když materiál, o němž tu bude řeč, je ze začátku minulého století (kdy se vyrojily rozličné druhy mystifikací, podvrhů i plagiátů a diskuse o autorství a původnosti takto vzniklých děl), je téma stále aktuální.

V tomto příspěvku se chci zabývat několika aspekty procesu osvojení a přisvojení uměleckého díla bez ustálené původní podoby i konkrétního autora. Intertextualita tu není jen čistě akademickou otázkou, ale vztahuje se na „plagiát jako rub originality“ (Tufescu 2008: 13), na osvojení nebo přisvojení uměleckého díla známého či neznámého autora považované za porušení copyrightu, a tedy právní přestupek.

Pojmy jako padělek, podvrh či mystifikace zde však neslouží k posuzování zkoumaných děl a k odsuzování jejich autorů, ale odpovídají označení, kterých se jim dostalo v procesu soudní a jiné recepce. Ač jde o právní problematiku, pokusím se o literární rozbor těchto druhů korelace mezi díly a texty z hlediska jejich výstavby, výběru prostředků a fikčních světů.

Díla pojednaná v této studii jsou až na jednu výjimku výsledkem převodu jednoho sémiotického systému v druhý. Tou výjimkou je divadelní zpracování Čapkovy hry *RUR*. Alexejem Tolstým do dramatického textu nazvaného *Bunt mašin* (Vzpoura strojů, 1923). Obě dvě další soudní pře se vedly o zfilmování divadelních her: jedná se o hru Arthura Holitschera *Der Golem* (1908) a stejnojmenný film Paula Wegenera (1920), v druhém případě o film francouzského režiséra Juliána Duviviera *Le Golem* (1936) částečně podle hry a scénáře Jiřího Voskovce a Jana Wericha (1931).

V případě golema i robotů – neboť Karel Čapek tvrdil (v *Prager Tagblatt*, 1935 – Čapek 1968: 303), že vlastně vytvořil golema – se musíme vrátit k bibli. Jeho původ se totiž skrývá v 16. verši 139. žalmu, kde se říká: „Trupel můj viděly oči tvé, v knihu tvou všickni oudové jeho zapsáni jsou, i dnové, v nichž formováni byli, když ještě žádného z nich nebylo“ (*Bible kralická*). Slovo „trupel“ nahrazuje hebrejský pojem „golem“, který znamená nezformované tělo.

Z literárního hlediska trupel není ani blíže určen, ani není součástí rozvinutého příběhu. Ten je jen naznačen přítomností vypravěče v první osobě, oslovujícího blíže neurčeného adresáta (zřejmě Boha), přičemž děj se omezuje na proces formování já, ověřený zmíněným zápisem. Samotný trupel a okolnosti jeho ztvárnění jsou ponechány představitosti posluchače či čtenáře. Takže každé nové literární zpracování golema naplňuje ingardenovská „místa nedourčenosti“ tohoto textu a stává se palimpsestem, nejen intertextuální, ale v případě divadla a filmu i multimediální povahy. V obou případech spojení různých druhů umění kladlo důraz na vizuální vjemy a rušilo prioritu textu.

V kontextu vývoje divadla a filmu patří postava golema k oživlým sochám či loutkám, oblíbeným způsobům rušení iluze, používaným v divadle na přelomu 19. a 20. století a reflektovaným také teoretiky. Němý sluha s pohyby oživé sochy či loutky vyvolává reakci popsanou Otakarem Zichem: „tyto výtvořiny fantazie působí na nás dojmem přišernějším nežli třeba živé mrtvolky, neboť tu jde o něco zcela nepřírodního, totiž o život v neživé, neústrojné hmotě“ (Zich 1986: 319).

Vybrané případy jsou z hlediska vztahů mezi originálem a novým dílem buď mystifikací, jejíž autor se vydává za někoho jiného, nebo různými druhy přisvojení určité verze příběhu, osvojení postupů či prvků, převedených z jednoho výrazového prostředí do druhého.

Mystifikace

Moderní golemovská tradice na scéně i na plátně byla silně ovlivněna dílem, které vydal Yudel Rosenberg, dědeček kanadského spisovatele Mordecaie Richlera, v hebrejštině a v jidiš údajně jako vyprávění sepsané zetěm Rabbiho Löwa.¹ Ač se dílo dá zařadit do kategorie mystifikace, Rosenbergovo vyprávění se podobně jako *Rukopisy královédvorský a zelenohorský* stalo literárním faktem (Tyňanov) a východiskem mnoha dalších děl. Žánrově se nevymyká z golemovské literární tradice 19. století, v níž byl umělý sluha předmětem *ekfráze* v legendách nebo v poezii. Dokonce tak jako většina literárních zpracování 19. století i on lokalizuje formování golema Rabbi Löwem do Prahy Rudolfa II., ale v jeho podání Praha přestává být konkrétním městem, a stává se místem, v němž se odehrávají příběhy na pomezí několika žánrů – legendy, strašidelného vyprávění a pohádky. Jako mnoho autorů fikce, filmu a divadla na začátku 20. století používá i on tehdy velmi populární téma proměny, konstituující hybridní fikční světy, „v nichž hranice mezi přirozeným a nadpřirozeným mizí“ (Doležel 1992: 26).

Rosenbergova publikace, jež mísí nejen různé žánry, ale i historická období a skutečné i fiktivní prostory, se téměř přibližuje postmodernímu historickému narativu. V historii její recepce se střídavě mluví o mystifikaci, „literárním padělků“, či „vrcholném díle hebrejské literatury“ (Robinson 1991: 68). V rámci literární tradice lze text vidět jako variaci na postup nalezeného rukopisu, jímž se Rosenberg vzdává svého autorství ve prospěch historické postavy. Nabízí tak nejen ověření historické „pravosti“ daného díla, ale uchyluje se také k možnosti vyhnout se zodpovědnosti za jeho případný politický dopad. Místo ludického přístupu například postmoderního příběhu tu převládá praktická funkce tohoto hybridního fikčního světa vytvořeného na obranu proti tehdy aktuálním obviněním Židů z rituálních vražd jak v Rusku, tak v Rakousku-Uhersku.

1 Joachim Neugroschel uvádí jako rok vydání roky 1904 a 1909 (2006: X, 1).

Osvojení prvků

Poukaz na to, že se jedná o legendu, tedy výtvar bez známého autora či původního textu, byl důvodem, proč Arthur Holitscher, autor vůbec první divadelní podoby Golema z roku 1908, prohrál soudní při s hercem Reinhardtova divadla Paulem Wegenerem. Jak Holitscher uvádí ve svém životopise, předpokládánému představiteli Golema Wegenerovi nevyhovovala role němého a umělého sluhy, který stojí nehybně na scéně po dobu jednoho jednání (Holitscher 1928: 62). K představení ovšem nedošlo a Wegener místo něj zvolil filmové prostředky metamorfózy sochy v člověka. Tento film vedl Holitschera ke zmíněné žalobě, jejíž oprávněnost ovšem nelze posoudit,² protože kopie prvních dvou filmů o Golemovi se nezachovaly.

Dostupný materiál svědčí o zásadním rozdílu fikčního světa filmu a dramatu. Zatímco Holitscherova hra se odehrává v blíže neurčeném středověkém německém městě, Wegenerův film představuje Prahu, podobnou Rosenbergově představě, ne skutečnému městu. Osvětlení, oblečení a posléze i film ve filmu, v němž jsou biblické postavy Židů zdrojem obveselení dvorního šaška a císařského dvora, zdůrazňuje protiklad křivolákého židovského ghetta a přepychu císařského dvora.

Proti tomuto rozdvojenému světu, rozlišenému na oblast světla a stínu, představuje Holitscher uzavřený svět středověkých Židů, v němž se v expresionistickém duchu rozpolcenost projevuje uvnitř postav: když se rabín opovází napodobit Boha, prohřeší se jako člověk i jako umělec a stvořením golema poruší druhé přikázání, zapovídající podle Exodu zobrazit Boha zpodoběním čehokoli pozemského či nebeského. Na konci hry, všemi opuštěn, je obětí vlastní troufalosti, kdežto Wegenerův Rabbi Löw je spíš čarodějník než chybný člověk.

Holitscherova hra upadla v zapomnění, Wegenerův film se stal předlohou hororových snímků, příkladem německého filmového expresionismu a známou verzí golemovského příběhu. S Holitscherovým dramatem má však společné některé prvky: využití vertikální osy, poukazující na vztah mezi nebem a zemí (Schönemann 2003: 79), spojení Golema s rabínovou dcerou a především poetickou tendenci, jež u obou prozrazuje znalost tehdejší divadelní praxe, zejména režie Maxe Reinhardta.

² Holitscher se zmiňuje o tom, že i znalci mluvili o plagiátu (ibid.: 63).

Prisvojení příběhu

Ruský spisovatel Alexej Tolstoj se sice odvolával na inspiraci Čapkovým tématem, ale ve skutečnosti použil mnohem více než námět. Tento postup vedl k druhému soudnímu sporu, v němž se Čapkovi na rozdíl od Holitschera dostalo od Tolstého zadostiučinění. Tolstoj tvrdil, že chtěl Čapkovu hru „opravit“ (Harkins 1960: 314), ale jeho posunutí pohledu na budoucnost, reakce na přítomnost a změna názvu ukazuje leda ucelenost myšlenkového pozadí originálu. Stručně řečeno Tolstého zjednodušující reakce na aktuální estetické postupy a politické myšlenky odhaluje filozofický náboj a mnohoznačnost Čapkova textu. William Harkins píše, že u Tolstého jde o „zajímavý pokus vytvořit socialistické drama na revoluční téma“ (ibid.: 317). Z tohoto hlediska se jeho text jeví jako transformace českého expresionismu v předobraz ruského socialistického realismu.

I německé noviny *Prager Presse* nazvaly Tolstého dílo „mírně řečeno napodobeninou“ (in Čapek 1966: 152). Ve skutečnosti *Bunt mašin* působí jako parodie na Čapka, protože doslova přejímá některé pasáže, postavy a dějové linie, takže lze mluvit o prisvojení příběhu, respektive příběhů, protože Tolstoj kromě *RUR*. využívá také podnětů Herberta George Wellse. Nadto napodobuje tehdejší divadelní praxi tím, že přerušuje příběh komentáři muže před oponou, což vede k rozmnožení či proměnám autorského subjektu.

Prisvojení postupů

Otakar Zich uvádí, že v případě, kdy „loutky pojmem jako loutky, tj. dáme důraz na neživý jejich materiál,“ chápeme jejich „životní projev“ jako „komické, groteskní“ (Zich 1986: 318). V takové podobě se Golem objevuje v romantické komedii Jiřího Voskovce a Jana Wericha *Golem* z roku 1931.³

V této hře se kontrast mezi živou a mrtvou hmotou dostává do popředí nejen díky surrealistickým postupům a manýristickému pozadí historického období, k němuž příběh odkazuje. Děj se vzdálil od židovské legendy a soustřeďuje se na císaře Rudolfa a jeho dvůr, kde se objevují hned dvě umělé bytosti: kromě golema, jenž je nadán darem

3 Hra vznikla těsně po verzi *Dona Juana*, v níž si autoři také hrají s motivem ožvlé sochy, kterou mj. zebou nohy.

řeči, byť poněkud omezeným,⁴ i umělá žena Sirael, již se císař marně pokouší naučit milovat. Jméno Sirael je nejen přesmyčkou slova Israel, ale také aluzí k surrealismu, aktualizovanému různými maskami, sochami a převleky, které zdůrazňují „nehybnost sochy a pohyblivost živého člověka“, tedy to, co Mukařovský nazývá „stálou antinomií hereckého umění“ (2000: 395). Ve hře mj. tuto antinomii vyvolává morytátová píseň o Golemovi, která je ve stylu jarmareční písně doprovázena obrazy a připomíná současné multimediální použití filmového materiálu na scéně.⁵ Ve svém celku se tento text vyznačuje hravostí. Autoři tu pomocí slova, tance a hudby i střídáním žánrů odhalují hru s minulostí, v níž je neustále aktualizována přítomnost.

Úspěch této komedie vedl k tomu, že francouzský režisér Julien Duvivier požádal Voskovce a Wericha o scénář ke svému filmu o Golemovi. Jan Werich později o této spolupráci řekl: „během příprav se ukázalo, že jediné, co se mu nelíbí, jsou naše dvě role. Ty že musí pryč. Film byl velice drahý, vyparáděný, lvi byli živí, koně padali, jezdci pod nimi hynuli, a přece se nelíbil. Několik scén bylo zcizeno beze změny z našeho skriptu. Vyhráli jsme spor a výsledek byl náš film Svět patří nám“ (Suchý 2005: 51).

Ač Werich tvrdí, že Duvivier neměl smysl pro humor, zachoval ve své verzi komické scény spojené s Rudolfem II., ale spojil je s tehdy (tedy v roce 1936) aktuálním tématem pronásledování Židů. Jeho Golem, jak píše Seth L. Wolitz, je blíže „mesiášskému“ stroji (Wolitz 1983: 394), z něhož poté, co vykonal svou službu, nakonec zůstane jen plášť. Wolitz, který srovnává Duvivierův film s Wegenerovým, dochází k závěru, že jde o expresionistické a „socialistickorealistické“ (ibid.) pojednání téhož motivu. Film tak mísí postupy svých předchůdců, kromě Voskovce a Wericha i Wegenera, tedy komedie a hororu.

Socialistickorealistickou tendencí se vyznačuje i film Martina Friče *Císařův pekař, pekařův císař* (1951), kde Golem vystupuje jako nový druh robota, který pečou housky pro všechny. Z teoretického hlediska je to zvláště zajímavé dílo, protože zachovává jak některé postupy použité Duvivierem (např. vztah Rudolfa II. a hraběnky Stradové), tak nabízí určitou představu o tom, jak mohl vypadat film navržený autorskou dvojicí Voskovec – Werich, přičemž výstupy komické dvojice sice nejsou škrtnuty, jak tomu Duvivier chtěl, ale jsou zaměněny Werichovou dvojí rolí.

4 „Hliněný jazyk mu funguje nedokonale“ (Voskovec – Werich 1985: 285).

5 Ve filmu *Pudr a benzin* (1931) Voskovec a Werich použili obráceného postupu: divadla ve filmu.

Pokud díla, která se stala předmětem soudních pří, použila postupy a prvky svých předchůdců, ukázala nejen „rub originality“, ale také odhalila různé způsoby, jimiž autoři zacházeli se starozákonním trupelem. Od fiktivního Rosenbergova autora, různých stupňů použití a využití cizích předloh až po zatím nejradikálnější z proměn autorství, kterou předvedl výtvarník Petr Nikl ve svém *Golemu – Dotykovém objektu, určeném ke kresbě světlem* (2009), kde si každý divák mohl pomocí světla a pís-ku na skle vytvořit písmem či kresbou svého vlastního golema.

Prameny

ČAPEK, Karel

1966 *RUR*, ed. Miroslav Halík (Praha: Československý spisovatel) [1920, premiéra 1921]

DUVIVIER, Julien (režie)

1991 *Le Golem. The Legend of Prague* (Teaneck, NJ: Ergo Media Inc.) [film, 1936]

FRIČ, Martin (režie)

1951 *Císařův pekař a pekařův císař* (film)

HOLITSCHER, Arthur

1908 *Der Golem. Ghettolegende in drei Aufzügen* (Berlin: S. Fischer)

ROZENBERG [sic!], Yehudah Yudl

2007 *The Golem and the Wondrous Deeds of the Maharal of Prague*, ed. Curt Leviant (New Haven: Yale University Press)

VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan

1985 „Golem“, in iidem: *Hry 3*, ed. Marie Bělíková (Praha: Československý spisovatel), s. 261–367 [1931]

WEGENER, Paul – BOESE, Carl (režie)

2002 *The Golem. How he came into the world* (New York: Kino on Video) [film, 1920]

Literatura

BENJAMIN, Walter

2003 „The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility“, in idem: *Selected Writings 4, 1938–1940*, přel. Howard Eiland, Michael W. Jennings (Cambridge, MA: Harvard University Press), s. 251–284 [1939]

BOGATYREV, Petr

1971 „Vánoční stromek na východním Slovensku. K otázce strukturálního zkoumání funkční proměny etnografických faktů“, in idem: *Souvislosti tvorby. Cesty k struktuře lidové kultury a divadla*, přel. Jaroslav Kolár (Praha: Odeon), s. 71 [1932]

ČAPEK, Karel

1968 „R. U. R.“ (Prager Tagblatt 6, September 24), in idem: *Divadelníkem proti své vůli*, ed. Miroslav Halík (Praha: Orbis), s. 303

DOLEŽEL, Lubomír

1992 „Karel Čapek – a Modern Storyteller“, in Michael Makin, Jindřich Toman (eds.): *On Karel Čapek* (Ann Arbor: University of Michigan Press), s. 15–28
2003 *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum) [1998]
2008 *Fikce a historie v období postmoderny* (Praha: Academia)

HARKINS, William E.

1960 „Karel Čapek's R. U. R. and A. N. Tolstoj's Revolt of the Machines“, *The Slavic and East European Journal* 4, č. 4, s. 312–318

HOLITSCHER, Arthur

1928 *Mein Leben in Dieser Zeit. Der Lebensgeschichte eines Rebellen* (Potsdam: Gustav Kiepenheuer)

KRISTEVA, Julia

1986 *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (New York: Columbia University Press)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1948 „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka“, in idem: *Kapitoly z české poetiky 1. Obecné věci básnictví* (Praha: Melantrich), s. 180–188 [1938]
2000 „K dnešnímu stavu teorie divadla“, in idem: *Studie 1*, eds. Miroslav Červenka, Milan Jankovič (Brno: Host), s. 391–406 [1923]

MITCHELL, William J. Thomas

2004 *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press)

NEUGROSCHER, Joachim (ed. a přel.)

2006 *The Golem. A New Translation of the Classic Play and Selected Short Stories* (New York/London: Norton), s. 111–254

ROBINSON, Ira

1991 „Literary Forgery and Hasidic Judaism: The Case of Rabbi Yudel Rosenberg“, *Judaism* 40, č. 1, s. 61–78

SCHÖNEMANN, Heide

2003 *Paul Wegener. Frühe Moderne im Film* (Stuttgart: Cover Axel Menges)

SUCHÝ, Ondřej

2005 *Werichův Golem a Golemův Werich* (Praha: Ikar)

SWINDELL, Larry

1969 *Spencer Tracy* (New York: World Publishing)

TUFESCU, Florina

2008 *Oscar Wilde's Plagiarism. The Triumph of Art over Ego* (Dublin: Irish Academic Press)

WOLITZ, Seth L.

1983 „The Golem (1920): An Expressionist Treatment“, in Stephen Eric Bronner, Douglas Kellner (eds.): *Passion and Rebellion. The Expressionist Heritage* (South Hadley, MA: Bergin), s. 384–397

ZICH, Otakar

1986 „Loutkové divadlo“, in idem: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*, ed. Ivo Osolsobě (Praha: Panorama), s. 318–319 [1931]

Golems, robots and changes of the authorship

Questions of originality, authorship and intertextuality have become topical today in the context of the new media and the changing framework of human communications. However, as the works analyzed here show, relations towards authorship were also unstable at the beginning of the 20th century. Although, the original author or authors sued the creators for alleged plagiarism, and were successful in two of the three cases, this paper focuses not on legal issues, but on the correlation between the original and the work derived from it. The categories used here (and in the longer version of this contribution included in a book-long study on golems and robots on stage and screen), includes the shifts in authorship through mystification, application of elements, appropriation of story and appropriation of devices.

Keywords

intertextuality, film adaptation, theatre performance, mystification and forgeries, animated statue on stage and screen