

„A vůbec tenhle brouk“

Pokusy o komiksově ztvárnění Kafkovy *Proměny*

— Michal Jareš¹ —

Kafkova povídka *Proměna* (*Die Verwandlung*) vznikala od 17. listopadu do 6. prosince 1912 a v současnosti patří k ikonickým a patrně nejznámějším Kafkovým textům vůbec. Poprvé vyšla tiskem v roce 1915 v říjnovém čísle časopisu *Die Weissen Blätter*, knižně v roce 1916 v lipském nakladatelství Kurta Wolfa. K interpretaci *Proměny* se během téměř století od jejího vzniku vyjádřilo množství literárních vědců, filozofů, psychologů, byla několikrát zfilmována, též existuje její dramatinizace (mj. i rozhlasová), vzniklo podle ní několik počítačových her. V tomto krátkém příspěvku nás bude zajímat její komiksově zpracování.²

Podle slov Jiřího Němce *Proměna* „není příběhem, ale pokusem o postižení struktury lidského života. Jejím hybným prvkem není nějaký nadosobní osud, nýbrž nutnost volby tváří v tvář ohroženosti života“ (Němec – Němec 1965: 85). A hned vedle toho je třeba říci, že jakékoli výtvarné zpracování Řehoře Samsy coby brouka je liché. V dopisu

¹ Text vznikl za podpory grantu P406/10/2306 *Komiks: Dějiny – teorie* (GA ČR, 2010–2012).

² Komiksově zpracování Kafky není zdaleka první – i v češtině je známé vydání *Procesu* (scénář David Zane Mairowitz, kresba Chantal Montellierová, Praha: BB art 2009).

Georgu Heinrichu Meyerovi z 25. října 1915 píše Kafka toto: „Psal jste posledně, že k Proměně nakreslí Ottomar Starke titulní list. Zalekl jsem se toho teď trochu [...]. Napadlo mne totiž, jelikož Starke doopravdy ilustruje, že by třeba mohl chtít nakreslit přímo ten hmyz. Jen to ne, prosím, jen to ne! Rozhodně nechci omezovat jeho pole působnosti, jen na základě své přirozeně lepší znalosti povídky poprosit. Hmyz sám nemůže být na žádné kresbě. A nemůže být viděn ani z dálky. Jestliže takový záměr neexistuje a má prosba je tedy směšná – tím lépe. Byl bych Vám velmi vděčný za vyřízení a podpoření mé prosby. Kdybych směl k ilustraci sám uvést návrhy, volil bych výjevy jako: rodiče a prokurista před zamčenými dveřmi nebo ještě lépe rodiče a sestra v osvětleném pokoji, zatímco dveře k naprosto tmavému vedlejšímu pokoji zejí dokořán“ (Kafka 2007: 260). Zatímco Ottomar Starke (1886–1962) názorům autora vyhověl [1], další výtvarné zpodobňování „hmyzu“ už na sebe nenechalo dlouho čekat.³ A to nejen coby ilustrace například od argentinského výtvarníka Luise Scafatiho, ale také jako komiksově zpracování. Podrobněji si povšimneme tří takovýchto adaptací: od Roberta Crumba, Petera Kupera a Václava Gatarika, které v závěru doplníme ještě drobnějšími pokusy některých dalších komiksových tvůrců.

Je přinejmenším zajímavé, že všichni tři autoři patří výtvarným projevem i směřováním k tzv. alternativnímu nebo nezávislému komiksu (například víceméně černobílým pojetím kreseb, deformační perspektivy nebo absenci proporčnosti postav). Robert Crumb (1943) je víceméně zakladatelem této komiksově kategorie,⁴ avšak jeho práce na *Proměně* je jen segment z ilustrované monografie Davida Zane Mairowitze nazvané *Kafka* (původně *Introducing Kafka*, 1994; česky Mairowitz – Crumb 2002). Peter Kuper (1958) se angažuje v politicky zaměřených komiksech (mj. je spoluzakladatelem časopisu *World War 3 Illustrated*), vede kurz alternativního komiksu na School of Visual Arts v New Yorku. Také on se již dříve pokoušel Kafku interpretovat, v roce 1995 vyšel jeho komiks podle Kafkových povídek nazvaný *Give it up! and other*

3 Podle zprávy v denním tisku patřily k prvním výtvarným podobám kvaše Wilhelma Wessela (1904–1971) z roku 1924. Wessel je připravoval pro starofíšskou edici Dobré dílo, ovšem k tištěné realizaci nedošlo. Wesselovy kvaše byly otištěny až ve vydání *Proměny* v nakladatelství Sloart (2007), *Proměny* ve starofíšském vydání (1929) ilustroval Otto Coester (1902–1990); viz Alice Horáčková: „Nejstarší ilustrace Kafkovy Proměny“, *Mladá fronta Dnes* 18, 2007, č. 190, 16. 8., s. B8.

4 Zde jen na okraj připomínám v češtině přístupné články týkající se jeho osoby: Michal Jarěš: „Robert Crumb“, *Komiksfest! revue* 2009, č. 4, s. 26–27; Michal Jarěš – Pavel Kořínek: „Amerika je parta přerostlých dětí“, rozhovor s Robertem a Aline Crumbovými, *A2 5*, č. 13, s. 24–25.



[1] Obálka Ottomara Starka, 1916 (Wikipedia)

short stories (Vzdej to!), vedle Kafky se věnoval také komiksové adaptaci sociálního románu Uptona Sinclaira *Džungle* (1991). Václav Gatarik (1962) je český sochař žijící od osmdesátých let v Norimberku. Ačkoli je *Proměna* jeho první komiksové dílo, vykazuje svou výtvarnou podobou spíše neučesanost a syrovost, často typickou pro autorské nezávislé komiksy.

Každý ze tří autorů přistupuje k tématu po svém. Robert Crumb na sedmnácti stranách adaptuje *Proměnu* ve svém stylu pozdních osmdesátých a začátku devadesátých let – jeho kresby jsou spíše ilustrační, místy popisné, chybí jim víceméně ona pověstná crumbovská erotika a zvrácenost. Vstupuje k nám tak vcelku logicky Crumb-autor ke Crumbovi-ilustrátorovi, přičemž stránkové rozvržení, doplněné jednak textem v bublinách a jednak textem po stranách, je víceméně tradiční. Přesto v jeho pojetí nacházíme několik zajímavých bodů: pokud vynecháme jisté perspektivní nevystižení pojetí Řehoře (Mairowitz – Crumb 2002: 43), je jeho brouk jen málokdy zobrazen v celku. Nabízí se nám nejružnější polodetaily, záběry na hlavu nebo na nohy. Pohledy na dění v uzavřeném bytě rodiny Samsových jsou ve většině případů kresleny z podhledu a jejich depresivní atmosféra má blíže k ilustracím knih než ke komiksovému vyjádření. Crumb ctí tuto tradici a jen málokdy ji porušuje svým dodatkem k dění. To samozřejmě souvisí i s jeho trvalým zájmem o výtvarnou estetiku dvacátých a třicátých let. Oživení kresebných prvků nastává kromě scény s jablkem až v závěru, v osvobození rodiny a její výletní jízdě tramvají, kde se z Markétky

(Gréty) stává rozkvetlejší, erotičtější symbol ženy, než tomu bylo dosud.

Peter Kuper se ze všech tří autorů nejvíce snažil pojmout komiksovou adaptaci řeči komiksu: přemýšlí nad stránkou, zdůrazňuje akci, využívá cíleně vedlejších oken v celostránkové kresbě, do nichž nejrůznějšími tvůrčím způsobem umísťuje děj proběhlý v minulosti nebo na jiných místech. Ctí zkratku, do obrazů vniká chvílemi až násilně zdůrazňovaný text. Ke zpodobení světa *Proměny* využívá Kuper klasická východiska v tradici masareelovského dřevorytu a jeho „románech beze slov“ a nechává spolu maximálně komunikovat kontrast černé a bílé barvy. Jeho expresivní, tvrdá kresba je výmluvná, stejně jako stříhové postupy, ve výsledku se nevyhýbá vlastní interpretaci postav. Jak jsem již před časem upozornil (Jareš 2004), žádné postavy v Kuperově podání nemají v očích nakreslené zřítelnice. S výjimkou jedné – Řehořova otce. Tato interpretace vychází z tradovaných vztahů otec a syn, pro Kafku tak typické. To jistě není na škodu, Kuper danou věc zobrazuje takřka bez dalších komentářů, avšak jako daleko problematičtější vidím – stejně jako u všech zde zmiňovaných autorů – samotné zobrazení brouka.

Gatarik je ze všech tří tvůrců nejsvrázanější, jeho přístup k předloze je nejvolnější, sám si doplňuje některé děje po svém – tak například dvoustránkový vstup je popisem dění před tím, než šel Řehoř spát. Scéna v tramvaji je doplněna o náznak milostného vztahu mezi Grétou a konduktérem. Dost výraznou roli tu hrají vnitřní ironické komentáře postav (zejména při večeři tří podnájemníků a Markétině hře na housle). Na Gatarikovi je navíc vidět, že má s komiksem minimální zkušenosti, proto například dochází k nelogickým stranovým přesunům některých předmětů v zobrazovaných místnostech atd. Výtvarně je Gatarik minimálně zajímavý v tom, že vedle černobílých kreseb využívá i celostránkové barevné výjevy, které tvoří určité předěly a provázejí důležitá místa v ději: jedná se například o scénu probuzení, scénu s bráněním obrazu nebo scénu v tramvaji. Jeho poněkud neortodoxní přístup ke kresbě je moderní, ale dost často naráží na jistou neschopnost vyjádřit se jinak než popisně. Ve srovnání s Kuperem je jeho verze o více než dvacet stran delší, což samozřejmě pramení v přílišné deskripci, která brzdí děj a vede ke statičnosti.

Základním popisem všech tří děl se tedy dostáváme k hlavnímu problému celého komiksového zpracování *Proměny*. Tím je samozřejmě již ono zobrazení brouka. Zcela jasně lze chápat názor Franze Kafky, aby Řehoř nebyl znázorňován ani z dálky. V jisté tradici neplnění Kafkových přání (viz nevyslyšená žádost o zničení rukopisů směřovaná

k Maxi Brodovi) tak k zobrazování Řehoře Samsy dochází. Strach z pouze vyřčeného budí fantazii, jakákoli vizualizace už nabízí interpretaci. Právě v důsledku tohoto uvědomění připomeňme to, co se podařilo již v polovině šedesátých let filozofu Jiřímu Němcovi a filmaři Janu Němcovi. Společně napsali filmový scénář k *Proměně*, ve kterém samo zpodobnění řešili velmi originálně: „Tvrdým oříškem však je filmové zpracování ‚proměny‘ samotné. Scénář je založen na určitém pojetí, jak tuto obtíž řešit. Zavedli jsme ‚subjektivní kameru‘, snímající zorné pole ‚metamorfovaného‘ Řehoře, a komentář; jimi se snažíme snížit na nejmenší možnou míru bizarní smyslový účín ‚proměny‘ jako takové“ (Němec – Němec 1965: 84). K realizaci bohužel došlo až ve zcela jiných poměrech – Jan Němec natočil snímek pro tehdejší západoněmeckou televizi za své emigrace v roce 1975 (blíže Voráč 2004: 92).

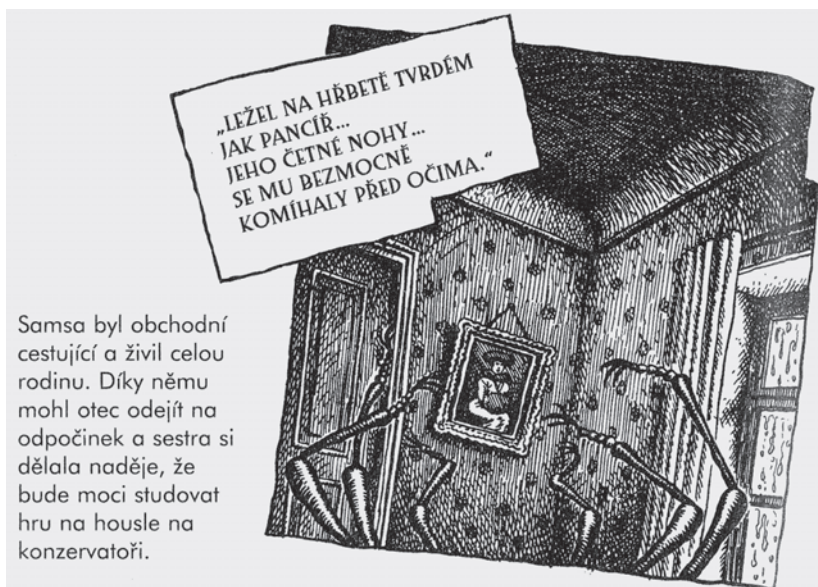
Proměna z literárnosti do vizuálnosti v průběhu celého 20. století si samozřejmě v mnoha věcech vybrala svou daň. Můžeme se tedy nad jakýmkoli zobrazením Řehoře Samsy spíše pozastavovat, porovnávat, ale víceméně v žádném případě se nejedná o to, co Kafkův text měl vzbudit. Místy chybí grotesknost, místy zase vizualizací odchází nálada, již jsme měli vytvořit a číst sami. V následujících bodech jsem si připravil srovnání několika přístupů k uzlovým bodům povídky, přičemž jak se ukáže, všechny je třeba brát pouze jako výtvarné vidění některých komiksových autorů inspirovaných Kafkou. Dalo by se samozřejmě říci, že víceméně jakékoli výtvarné (a to vztahuji i na filmovou podobu) zpracování literární látky je trochu zločin na čtenáři. V případě *Vojny a míru* to nevádí, u *Mistra a Markétky* nebo *Hobita* již můžeme zčásti hovořit o zločinu. Na samém vrcholu pak je *Proměna*, která stojí a padá s naší ochotou a naší interpretací toho, jak si Řehoře a jeho svět představujeme. Aby to totiž pak v konečném výsledku nebyl jen ten brouk.

Ke krátkému srovnání představ brouka tří autorů jsem si vybral scény 1. Probuzení, 2. Vylekání matky a bránění obrazu, 3. Jablko, 4. Řehořova smrt, 5. Cesta tramvají.

Probuzení

Když se Řehoř⁵ Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil v jakýsi nestvůrný hmyz. Ležel na hřbetě tvrdém jak pancíř, a když trochu nadzvedl hlavu, uviděl své vyklenuté, hnědé břicho

5 Ponechávám pro tento případ počeštěné jméno, ačkoliv vydání z roku 2002 uvádí Gregor.



Samsa byl obchodní cestující a živil celou rodinu. Díky němu mohl otec odejít na odpočinek a sestra si dělala naděje, že bude moci studovat hru na housle na konzervatoři.

[2] Robert Crumb: *Proměna*, 1994 (Mairowitz – Crumb 2002: 42)

rozdělené obloukovitými výztuhami, na jehož vrcholu se sotva ještě držela příkrývka, tak tak že úplně nesklouzla dolů. Jeho četné, vzhledem k ostatnímu objemu žalostně tenké nohy se mu bezmocně komíhaly před očima. (Kafka 2002: 93)

Crumb [2] scénu nedopovídá, naopak jde po textu a zdůrazňuje obraz visící uprostřed četných nohou: je to Řehořova fixace na obrázek s dámou, „který si nedávno vystříhl z jednoho ilustrovaného časopisu a zasadil do pěkného pozlaceného rámu. Představoval dámu, opatřenou kožešinovou čapkou a kožešinovým boa, jak vzpřímeně sedí a nastavuje divákovi těžký kožešinový rukávník“ (Kafka 2002: 93–94). Obrázek pro něj znamená to nejintimnější a nejosobnější, co má, k čemu se upíná a co je jen jeho. Nehledě na to, že ve fixaci na dámu v kožešině lze spatřovat evidentní sexuální stimulaci vnitřního masochismu. Kuper [3] je naopak doslovný a dává možnost nahlédnout jak na celek pokoje, tak na Řehoře, ležícího na zádech (i s mírně zcizovacím a nevážným poslintáním polštáře). I v jeho případě je obraz dívky součástí pokoje, ale nehraje tak výraznou roli. Gatarik [4] na celé straně odkrývá a prozrazuje víceméně vše, je příliš popisný hned od první chvíle.





Vylekání matky a bránění obrazu

Při vyklízení Řehořova pokoje a při bránění obrazu, který Řehoř nechce dát, dochází k víceméně prvnímu střetnutí s matkou:

[...] opravdu nevěděl, co zachraňovat dřív, vtom uviděl, že na zdi, jinak už docela holé, nápadně visí obraz dámy oblečené v samou kožešinu, honem vylezl nahoru a přimáčkl se na sklo, které ho udrželo a blahodárně působilo na jeho rozpálené břicho. Aspoň tento obraz, který teď Řehoř celý zakrýval, už jistě nikdo nevezme. [...] Ale Markétčina slova matku teprve zneklidnila, poodstoupila, uviděla na květované tapetě obrovskou hnědou skvrnu, a ještě než si vlastně stačila uvědomit, že to, co vidí, je Řehoř, zaječela chraptivě: „Ach bože, ach bože!“ a s roztaženýma rukama, jako by se vzdávala vši naděje, skácela se na pohovku a zůstala bez hnutí.

(Kafka 2002: 124–125)

Toto bránění si vlastního dospění, byť takřka prepubescentního, je v komiksu znázorněno následovně: Crumb [5] ilustračně ukazuje jistý stud na jedné straně a na straně druhé evidentní rozčilení. Kuper [6] využívá popsanou akci a vystoupením Markétky z rámce na spad jí dodává větší a důležitější místo – to ona je v tuto chvíli hybatelkou příběhu. Gatarik [7, 8] spíše dryjáčnický opakuje výraz matky/dcery ve stejném gestu, ale i přes jasné znázornění střihu a pitoresknost je tento pohyb asi nejpomalejší a bez prožití.

Jablko

Ta malá červená jablíčka se koulela jak elektrizovaná po podlaze a narážela na sebe. Jedno slabě vržené jablko zavadilo o Řehořův hřbet, sklouzlo však a neublížilo mu. Zato další, které přiletělo hned za ním, se mu přímo zarylo do hřbetu; Řehoř chtěl popolézt dál, jako by ta překvapující, neuvěřitelná bolest mohla přejít, změní-li místo; ale připadal si jako přibitý a v naprostém zmatení všech smyslů zůstal ležet jak široký tak dlouhý.

(Kafka 2002: 128)

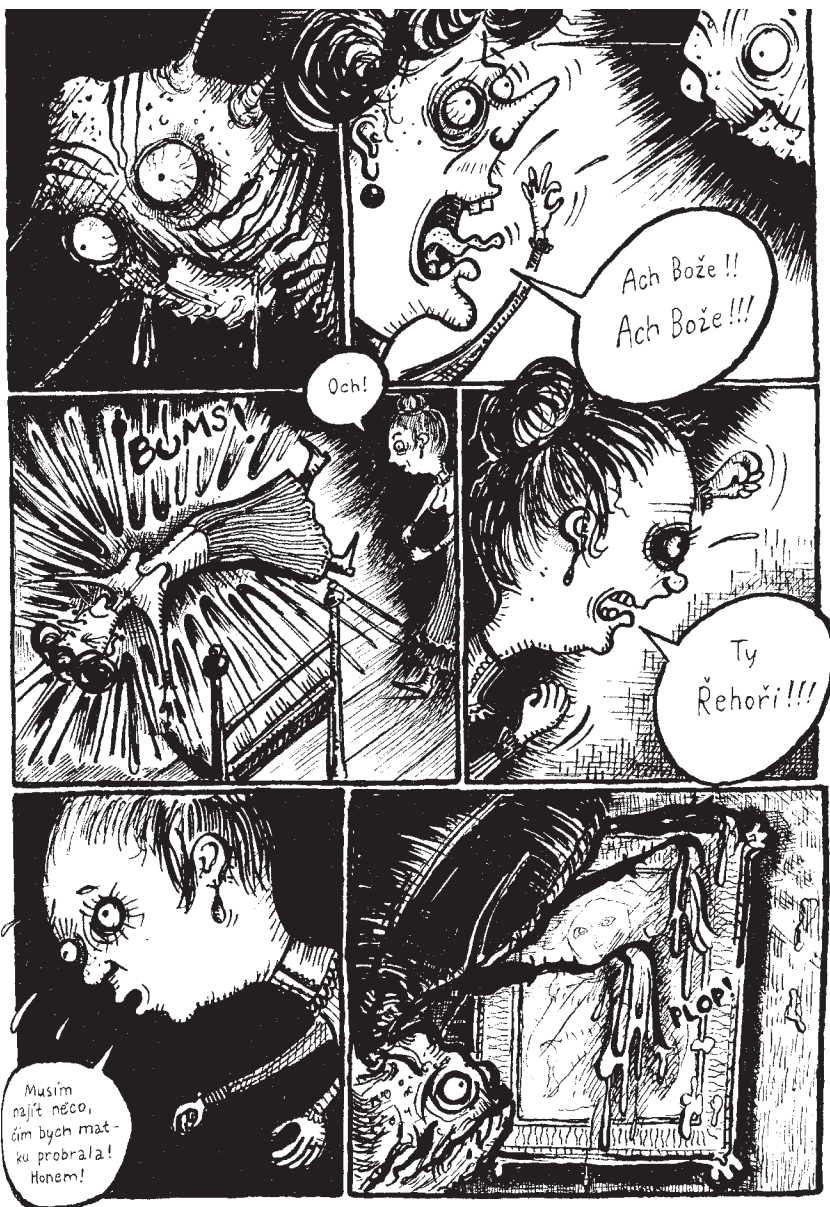
Slavný útok jablky bychom samozřejmě mohli chápat i jako konečné vyhnání z ráje: strašlivý Otec, metající jablka poznání, zahání nehodného syna... V komiksu je tato víceméně druhá akční scéna znázorněna následovně: Crumb [9] využil tradiční zpodobnění komiksového

Vyrazil ze svého úkrytu, honem vylezl nahoru a přimáčkl se na sklo... Řehoř sedí na svém obraze a nevydá ho. Raději skočí sestře do obličej. Matka uviděla na květované tapetě obrovskou hnědou skvrnu a v mdlobách se skácela na pohovku.





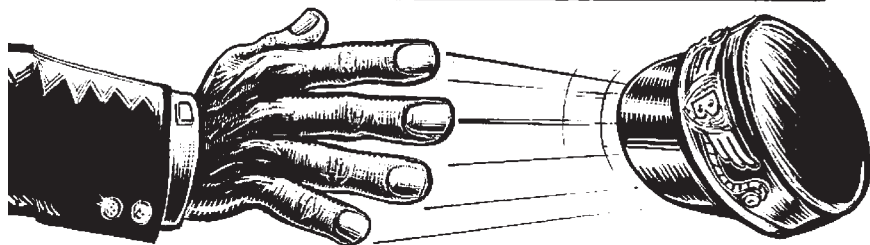
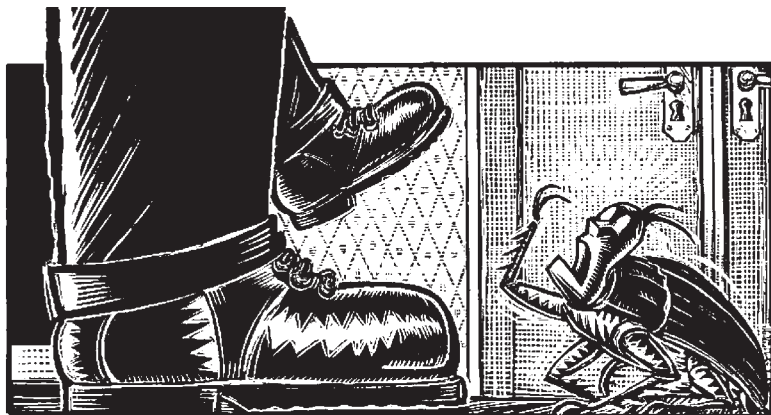






MALÁ ČERVENÁ
JABLÍČKA SE
KUTÁLELA PO
PODLAZE
A NARÁŽELA DO
SEBE. JEDNO SLABĚ
VRŽENÉ JABLKO
ZAVADILO
O ŘEHOŘŮV HŘBET,
SKLOUZLO VŠAK
A NEUBLÍŽILO MU.
ZATO DALŠÍ SE MU
PŘÍMO ZARYLO DO
HŘBETU.









děje. Akce následovaná detailem, výsledkem této akce, přičemž je zde jasná časová souslednost, i když jde přes celou stránku napříč zleva doprava a zpět, takže ve výsledku je trestající a trestaný ve stejné stránkové úrovni, ale logicky s trestaným „poniženým“. Kuper [10, 11] podává v rychle se střídajících obrazech pohled odspodu – k trestajícímu, z perspektivy poniženého. Naproti tomu Gatarik [12] vyloženě odmítá otce demonizovat: jeho vzhled, navíc doplněný trochu dehonestujícími kapsami naditými jablky, je komický.

Řehořova smrt

Brzy zjistil, že se nemůže ani hnout. Nedivil se tomu, spíš mu připadalo nepřirozené, že se na těch tenkých nožičkách mohl až dosud opravdu pohybovat. Jinak se cítil poměrně dobře. Bolelo ho sice celé tělo, ale měl pocit, že bolesti budou asi zvolna slábnout a nakonec úplně pominou. Shnilé jablko v zádech i zanícené místo okolo, úplně pokryté měkkým prachem, už teď sotva cítil. Na rodinu vzpomínal s dojetím a láskou. O tom, že musí zmizet, byl dle možností přesvědčen ještě rozhodněji než sestra. V tomto stavu prázdného a pokojného rozjímání setrval až do chvíle, kdy na věži odbila třetí hodina ranní. Když všude venku za oknem počalo svítat, byl ještě neživu. Pak mu hlava sama od sebe docela poklesla a z chřípí mu slabě unikl poslední dech. (Kafka 2002: 142)

Zatímco u Roberta Crumba se smrt odehraje takřka mimoděk, beze slov [13], u Kupera nabývá až mystické nálady [14, 15]: nejenže se Řehořova tvář proměňuje v lebku, ale světlo, pronikající temným ránem, ozařuje ležící tělo s jistou barokizující náladou, pojatou však expresivním dřevorytem. Gatarik předvádí Řehořův konec [16] jako cosi mezi Crumbem a Kuperem – z makrodetailu odstupuje pohled na polocelek, ale výsledek je jaksi nevyvážený.

Cesta tramvají

Pak všichni tři opět po měsících společně vyšli z bytu a vyjeli tramvají ven za město. Vůz, kde seděli sami, byl celý prozářen sluncem. Pohodlně se opřeli na sedadlech, rozmlouvali o vyhlídkách do budoucna [...] A zatímco si takto povídali, zadívali se pan a paní Samsovi na svou čím dál čilejší dceru a skoro zároveň jim napadlo, jak za poslední dobu přes všechno soužení, od něhož



NA RODINU MYSLEL S DOJETÍM A LÁSKOU. O TOM, ŽE MUSÍ ZMIZET, BYL PŘESVĚDČEN POKUD MOŽNO JEŠTĚ PEVNĚJI NEŽ SESTRA... V TOMTO STAVU POKOJNĚHO ROZJÍMÁNÍ ZŮSTAL AŽ DO CHVÍLE, KDY NA VĚŽI ODBILA TŘETÍ HODINA RANNÍ. KDYŽ VŠUDE ZA OKNEM POČALO SVÍTAT, BYL JEŠTĚ NAŽIVU. PAK MU HLAVA SAMA OD SEBE POKLESLA A Z CHRŮPÍ MU SLABĚ UNIKL POSLEDNÍ DECH.



[14] Peter Kuper (Kuper 2007: 70)



[15] Peter Kuper (Kuper 2007: 71)



jí pobledly tváře, rozkvetla v krásnou a kyprou dívku. Umlkli, a dorozumívajíce se skoro nevědomky pohledy, pomysleli si, že teď bude na čase, aby pro ni také vyhledali hodného muže. A připadlo jim jako potvrzení jejich nových snů a dobrých úmyslů, když u cíle jejich cesty dcera jako první vstala a protáhla své mladé tělo.

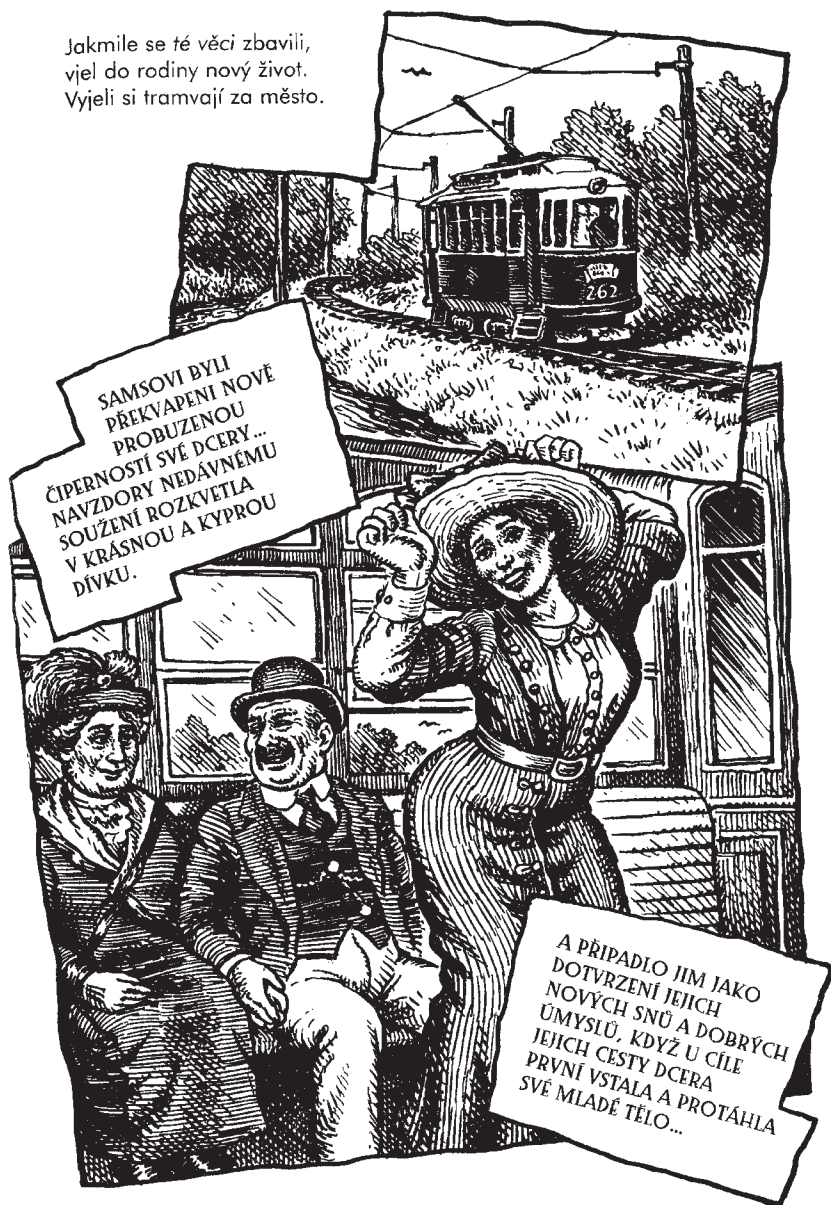
(Kafka 2002: 146)

Podíváme-li se na katarzi celého příběhu, je nám podávána víceméně shodně: Crumb [17] začíná probouzet své mírně erotické představy (zejména v proporcích Markéty, které se shodují s obvyklým zobrazováním Crumbových tužeb), Kuper [18, 19] opět využívá příchodu světla v paprscích, jak tomu bylo v předchozí scéně. (Zde je také možnost porovnat téměř shodnou kompozici u Crumba a Kupera.) Gatarik zaplňuje tramvaj lidmi [20, 21] a přidává další pokračování v Markétině budoucím štěstí.

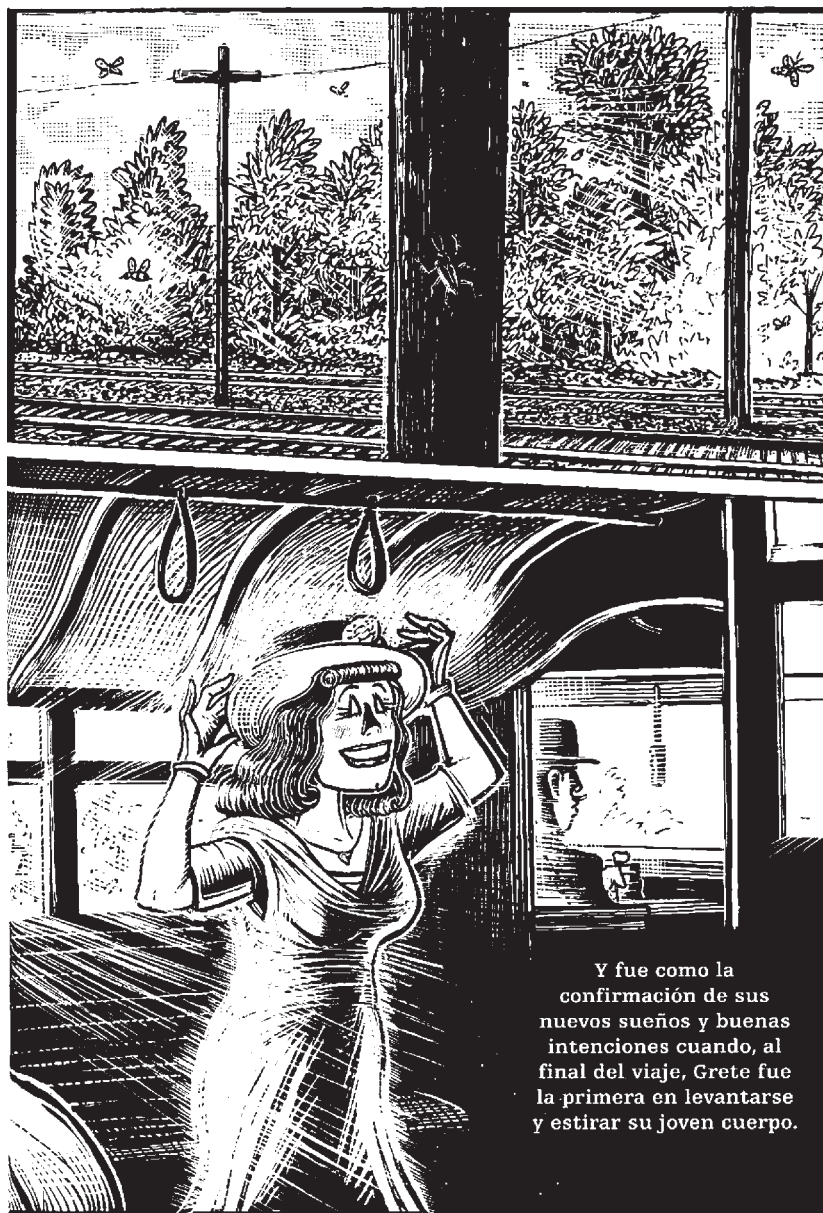
Ze srovnání všech tří výtvarných adaptací Proměny jsme tedy mohli zjistit následující – zatímco v případě Roberta Crumba jde víceméně o ilustraci povídky (byť s jistými schválnostmi v crumbovském duchu), Kuper se pro svou verzi pokouší vytvořit vlastní komiksovou řeč. Český pokus Václava Gatarika je – vzhledem k minimální autorově zkušenosti s komiksem – víceméně popisný bez jasného vymezení a umění střihu a kompozice. Brouk ve všech třech případech je ale problematický: ať s obličejem (Kuper, Gatarik), nebo bez něj (Crumb), je vždy pouhým domyšlením, dovyprávěním něčeho, co domyšleno nebo dovyprávěno být vlastně nemělo. Pokud by tento „hmyz“ měl být vůbec někdy zobrazen, tak buď v duchu scénáře Jana Němce bez tváře, anebo, jako v případě ještě dvou dalších zmínek, jako přehnaně komická a ještě více groteskní figura.

Dvě zmínky na závěr: Peter Kuper si totiž od vážného tématu odskočil k sérii komiksů rodiny Simpsonových. Pro sešit komiksu *Treehouse of horror*, který vychází jen jednou ročně v období Halloweenu, vytvořil v roce 2000 příběh nazvaný *Metamorphsimspons* [22]. V něm se broukem stane Homer Simpson, přičemž například místo obrazu s dámodu brání televizi a na závěr ho Bart přejeje skateboardem. Druhá podoba je ještě bizarnější – Robert Sikoryak (1964), známý svým přebíráním a míšením cizích stylů a žánrů, vytvořil ve stylu slavného stripu *Peanuts* dvoustranu nazvanou *Good ol' Gregor Brown* (1990) [23]. Ve stripové formě, navíc prostředky typickými pro *Peanuts* (vystupují zde postavy Snoopyho, Lucy či Charlieho Browna, z něhož se stal přes noc brouk), paroduje vlastně obojí – jak Kafkovu předlohu, tak samotný

Jakmile se té věci zbavili,
vjel do rodiny nový život.
Vyjeli si tramvají za město.





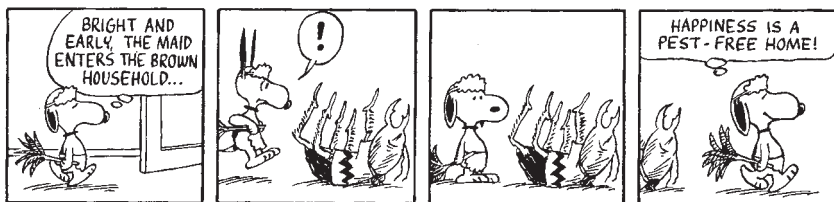


Y fue como la confirmación de sus nuevos sueños y buenas intenciones cuando, al final del viaje, Grete fue la primera en levantarse y estirar su joven cuerpo.









[23] Robert Sikoryak: *Good ol' Gregor Brown*, 1990 (Sikoryak 1990: 179)

seriál *Peanuts*. Když vidíte Snoopyho, jak si říká, že „Šťěstí – to je domov bez škůdců“, pochopíte, že právě takový přístup sluší nejen broukům, ale i adaptacím a komiksu vůbec.

Prameny

GATARIK, Václav

2009 *Proměna* (Praha: Garamond)

KAFKA, Franz

2002 *Proměna*, in idem: *Povídky* 1, přel. Vladimír Kafka (Praha: Nakladatelství Franze Kafky) [1915]

2007 *Dopisy přátelům a jiná korespondence*, přel. Věra Koubová (Praha: Nakladatelství Franze Kafky)

KUPER, Peter

2000 „Metamorphs Simpsons“, *Treehouse of horror* 2000, č. 6, s. 17–30 (komiks)

2004 *Proměna*, přel. Viktor Janiš s využitím překladu Vladimíra Kafky (Praha: Netopejř) [2003]

2007 *La metamorfosis*, přel. Gonzalo Quesada (Bilbao: Astiberri Ediciones) [2003]

SIKORYAK, Robert

1990 „Good ol' Gregor Brown“, *Raw commix* 2, č. 2, s. 178–179 (komiks)

Literatura

JAREŠ, Michal

2004 „Řehořovo zobrazení“, *Tvar* 15, č. 18, s. 18

MAIROWITZ, David Zane – CRUMB, Robert

2002 *Kafka*, přel. Hana Loupová (Praha: Portál) [1994]

NĚMEC, Jiří – NĚMEC, Jan

1965 „K filmovému zpracování Kafkovy Proměny“, *Film a doba* 10, č. 2, s. 84–85

VORÁČ, Jiří

2004 *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968* (Brno: Host)

“And this here beetle”.

Attempts to depict Kafka’s Metamorphosis in comics format

This study deals with several attempts to depict Franz Kafka’s *Metamorphosis* (1915) in a comics format. The first recalls the historical context in illustrations of Gregor Samsa. In the three selected comics cases the treatment shows gestures and additional explanations of some things, which are sometimes too literal. All three authors are artists from alternative comics. Two Americans, Robert Crumb and Peter Kuper, are complemented by an attempt by the Czech comics creator, Václav Gatarik. By means of a detailed comparison of some key scenes in Kafka’s story we attempt to show the issues behind the comics treatment.

Keywords

comics, comics adaptation, Franz Kafka, Kafka’s Metamorphosis, Robert Crumb