

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta pedagogická

Diplomová práce

2013

Bc. Lenka Krákorová

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ
KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA

FILMOVÉ PRÓZY MILANA KUNDERY
DIPLOMOVÁ PRÁCE

Lenka Krákorová
Učitelství pro SŠ – oboj AJ - ČJ

Vedoucí práce: PaedDr. Jiří Staněk, CSc.

Plzeň, 2013

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

Plzeň, 26. července 2013

.....
vlastnoruční podpis

Zde bych chtěla poděkovat především PaedDr. Jiřímu Staňkovi, CSc. za veškerou podporu a pomoc při tvorbě této diplomové práce a svojí mamince, která mi byla taktéž velkou oporou.

Obsah

1 ÚVOD	3
2 FENOMÉN KUNDERA	5
3 OD PRÓZY K FILMU	8
3.1 Film a román.....	8
3.2 Umění adaptace	9
3.3 Co je to scénář	10
4 ŽERT	11
4.1 Děj	12
4.2 Charakteristika hlavních postav	18
4.2.1 Ludvík	20
4.2.2 Helena	21
4.2.3 Kostka.....	22
4.2.4 Jaroslav	23
4.3 Hrdinové, již pozbývají funkci vypravěčů	24
4.3.1 Zemánek.....	24
4.3.2 Lucie	25
4.3.3 Alexej.....	25
5 SMĚŠNÉ LÁSKY	26
5.1 Nikdo se nebude smát.....	27
5.1.1 Charakteristika hlavního hrdiny	32

5.2	Já truchlivý bůh.....	32
5.2.1	Charakteristika hlavního hrdiny	35
6	FILM ŽERT.....	36
6.1	Děj filmu.....	36
6.2	Charakteristika hlavních postav	42
6.2.1	Ludvík	42
6.2.2	Helena, Jaroslav, Kostka.....	44
7	FILM NIKDO SE NEBUDE SMÁT.....	45
7.1	Děj filmu.....	45
7.2	Charakteristika hlavních postav	50
8	FILM JÁ, TRUHLIVÝ BŮH	52
8.1	Děj filmu.....	52
8.2	Charakteristika hlavních postav	57
9	KOMPARACE FILMOVÝCH PRÓZ	58
9.1	Úlohy vypravěčů.....	58
9.2	Filmoví hrdinové - herecké obsazení	59
9.3	Filmové žánry	60
10	ZÁVĚR	61
11	ZDROJE INFORMACÍ.....	62

1 ÚVOD

Milan Kundera je v současném literárním světě fenoménem. Patří k nejuznávanějším českým i světovým spisovatelům. Na jeho počest se konají konference, jsou vydávány monografie a sborníky. Ačkoliv se proslavil především jako romanopisec, do světa literatury vstoupil jako básník. S touto skutečností si nelze nespojit jeho často zmiňovaný termín „lyrický věk“: „Už dávno jsem pochopil mládí jako lyrický věk, čímž míním věk, kdy člověk soustředěný téměř výhradně na sebe sama je neschopen vidět, pochopit a pronikavě soudit okolní svět.“¹ A právě lyrika, tak příznačná pro poezii, zastupuje v tomto životním období důležitou funkci. Přes poezii postoupil k dramatu, jež mu pomohlo ujasnit si priority ve směru jeho tvorby. K próze se tak dostal až v roce 1959 svou povídkovou prvotinou *Já truchlivý bůh*, v níž, jak sám tvrdí, „našel sám sebe“ jako spisovatele. K próze a k dramatu už se pak nenavrátil, zato se začal více věnovat esejistické činnosti a překladům, obzvláště pak vlastních děl.

Kundera je osobnost, jež vzbuzuje pozornost nejen v oblasti literatury, ale má za sebou i bohaté životní zkušenosti. Svým utajovaným soukromím je zahalen tajemstvím, což ho činí ještě více přitažlivým.

Nejen proto jsme se rozhodli v této diplomové práci věnovat pozornost právě jemu. Ve spojitosti s jeho osobou nás budou zajímat především filmové adaptace jeho próz. Ačkoliv toto téma zní zajímavě a populárně, prostor, jenž je mu odborně věnován, je značně omezený. Právě tento fakt nás přivedl k tématu této práce.

A přitom téma filmu je Kunderovi velmi blízké. Jako absolvent FAMU (filmová režie a scenáristika) má k filmu důvěrný vztah. Podílel se na scénářích filmových prepisů některých svých próz. Jedná se o filmové zpracování románu *Žert*, na kterém spolupracoval se svým přítelem Jaromilem Jirešem, a filmovou povídku *Směšných lásek Já, truchlivý bůh*, již sepsal s Antonínem Kachlíkem. Avšak Kundera jako autora předloh pro své filmy si vybralo více režisérů. Z těch tuzemských to byl Hynek Bočan, jenž s Pavlem Juráčkem

¹ KUNDERA, Milan. *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Brno: Atlantis, 2006, s. 10.

vytvořil scénář k filmu *Nikdo se nebude smát*, a Jaroslav Horan, který se s Věrou Hrabánkovou scenáristicky podílel na televizní verzi *Já truchlivý bůh*.

Ne vždy se ale Kundera ke svým zfilmovaným prózám hlásí, jako je to v případě *Nesnesitelné lehkosti bytí* amerického režiséra Philipa Kaufmana. „Měl jsem rád zfilmovanou verzi Nesnesitelného lehkosti bytí? V žádném případě to nebyl můj film. Možná, že nebyl špatný, ale byl mi cizí,“² prohlašuje Kundera ve své poctě Jaromilu Jirešovi.

Hlavním cílem této práce je vystihnout Kunderovu poetiku a hlavní podstatu ve vybraných dílech, v románu *Žert* a ve dvou povídkách *Směšných lásek – Já truchlivý bůh* a *Nikdo se nebude smát*. Na základě analýzy filmů natočených podle těchto knižních předloh by měly být komparovány knižní a filmové verze, tedy společné dominantní prvky v obou útvarech. Práce by se taktéž měla zaměřit na základy adaptace a na spojitost mezi románem a filmem.

Naši pozornost nejprve věnujeme samotnému autorovi filmových próz a pomocí rozboru některých jeho povídek a románů se budeme snažit postihnout jeho osobitý literární styl. V kapitole o filmové adaptaci se seznámíme s hlavními principy filmového přepisu a vztahu mezi filmem a románem. Zevrubněji pak rozebereme román *Žert* a povídky *Já truchlivý bůh* a *Nikdo se nebude smát*, jež slouží jako předloha pro filmové adaptace. V nich taktéž budeme zkoumat Kunderovu poetiku, funkci hlavních hrdinů, formy vyprávění. Poté přejdeme k samotným filmům, u nichž se zaměříme hlavně na společné a rozličné prvky, které se s předlohami shodují nebo rozcházejí, ale také na složky typické pro dané filmy. Z této analýzy se pokusíme vyvodit závěry této komparace, stejně jako se budeme zabývat tvůrci a hereckým obsazením daných filmů.

Co ztratí a co naopak získá filmová adaptace oproti předloze? Je vůbec možné převést knihu do podoby filmové, aniž by se vytratila její podstata a půvab? Odpovědi na tyto otázky a nejen je by nám měly poskytnout následující strany.

² KUNDERA, Milan. *Můj přítel Jireš*. Illuminace. 1996, roč. 8, č. 1, s. 6.

2 FENOMÉN KUNDERA

Milan Kundera je v literárním světě jméno dobře známé a populární. Svým dílem se řadí mezi přední české i světové spisovatele. Tohoto postavení dosáhl málokterý (zdali vůbec některý) český autor. Avšak následující řádky nevěnujeme jeho úspěchům v literatuře, ani se nebudeme zaobírat jeho životem. To, co nás na Kunderovi bude zajímat především, je jeho poetika, to, co činí jeho prózy (a nejenom ty) tolik přitažlivé.

„Poprvé jsem jako spisovatel ‚našel sám sebe‘ ve chvíli, kdy jsem napsal svou první prózu. Byla to povídka *Já truchlivý Bůh* a bylo to v roce 1959. V roce 1963 jsem ji vydal s dalšími dvěma povídkami (*Sestřičko mých sestřiček* a *Nikdo se nebude smát*) pod názvem *Směšné lásky*.“³ Takto vzpomíná Kundera na mezník své tvorby. Přestože začínal jako básník a k próze se „propsal“ přes drama, je to právě prozaická část jeho díla, která ho nejvíce proslavila. V čem ale tkví kouzlo jeho románů a povídek? Odpovědí je zcela určitě mnoho, ale spojitost mezi nimi vychází z toho, co nazýváme „Lust zu fabulieren“ neboli „radost z vyprávění“.

Zaměříme-li se na *Směšné lásky*, tedy na Kunderovy první prózy, najdeme v nich přesně to, co se tento termín snaží vystihnout. Jedná se o povídky, tedy o kratší prozaické útvary, jejichž četba nepotrvá dlouho. Je ale pravděpodobné, že se k nim budeme často vracet a že nás budou provázet celý život. Přesně tohle totiž Kundera dokáže. Z jednoduché zápletky rozvine příběh, který se nás dotýká, který prožíváme, nad kterým jsme nuceni přemýšlet a s jehož postavami se setkáváme v každodenním životě: „Je otravný jako Záturecký. Přesně takhle by to řekl Havel!“

„... nejsem-li autorem dítěte, jsem autorem příběhu. Nikoli jako spisovatel, nýbrž jako žijící a nepíšící člověk. Nepíšu, nýbrž žiju, a pohrdám, upřímně řečeno, autory příběhů psaných na papír, pohrdám těmito upocenými opisovači života. Zbožňuji zato autory příběhů žitých v životě. Sám se mezi ně počítám.“⁴ Pokud vezmeme v potaz, že těmito slovy Adolf, hlavní postava a vypravěč z povídky *Já truchlivý bůh*, rozvíjí vyprávění svého

³ KUNDERA, Milan. Poznámka autora. In *Směšné lásky*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981, s. 223.

⁴ KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 9.

příběhu, může nám přijít paradoxní styl, jakým nechá Kundera hodnotit sám sebe. Musíme mít ovšem na paměti, že právě Kundera sám sebe počítá za autora, který neopisuje život, on ho fabuluje. Proto jsou jeho příběhy tak živé, i když nejsou vždy úplně reálné. Stejně jako Adolf si s láskou hrál, experimentoval s ní, tak i Kundera si s textem hraje a experimentuje se čtenáři. Mystifikuje nás a navádí, klade otázky, na jejichž odpovědi dává indicie, ale neodpovídá na ně. Když už čtenář uvěří a je si jist, že takhle je to správně a tak to bylo zamýšleno, je znovu zmaten a navrácen na začátek.

Dokonalý příklad jeho umění mystifikace nalezneme v povídce *Symposion*. Po tom, co se sestra Alžběta téměř otráví plynem, svědkové tohoto činu, tedy Flajšman, primář, Havel a doktorka, vytváří různé teorie příčiny Alžbětina otrávení. Flajšman je přesvědčen, že se Alžběta otrávila kvůli němu, z nešťastné lásky. Primářova teorie staví na „sebevražedné demonstraci“ a motiv přičítá Havlovi, jenž nebyl ochoten podrobit se jejímu svádění. Havel naopak na záměrné sebevraždě trvá. Doktorka, jež si svoji teorii nechává až na samotný konec, má pro Alžbětin čin logické vysvětlení. Každá z těchto postav vykazuje pádné argumenty pro svoje výklady. Ale kde se ukrývá pravda? Pokud máme matematické cítění, počítáme s pravděpodobnostmi. Flajšmanovu teorii pak rychle zavrhneme, neboť se zakládá na výmyslech, jež mu namluvili jeho kolegové. Primářův i Havlův výklad se nám jeví jako dosti reálný, avšak nejvíce zapravdu bychom dali doktorce, jejíž teorie byla navíc potvrzena Alžbětiným vysvětlením. Postačíme si s tím ovšem? Kdyby symposionu byla přítomna nějaká další osoba, jistě by na věc měla odlišný pohled, na němž by založila svá tvrzení a naši nejistotu by tím ještě více prohloubila.

Ne, matematika do Kunderova díla nepatří. Zato pochybnosti a vyvracení zažitých pravd ano. I v tom spatřujeme kouzlo jeho vyprávění. Hra se čtenářem, který se znovu a znovu - a rád! - nechává zmást.

Rozsáhlejší prózu nám Kundera představil v roce 1967, když vydal svůj první román *Žert*. I když se jedná o jeho románovou prvotinu, říká: „... nacházím v něm ... v jádru již všechno, o co jsem usiloval ve svých pozdějších románech.“⁵ Žert se na přímce vážnosti posouvá trochu výš a opouští tak lehkost anekdot. Avšak mezi nimi najdeme

⁵ CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 2008, s. 50.

několik rysů, jež tyto prózy spojují. Především je to tragikomická linie obou děl. Kdežto ve *Směšných láskách* nás přímo „bije do očí“, v *Žertu* je přeci jen více skryta. A stejně tak v ostatních Kunderových románech. Hledat smysl lidského bytí a přitom ho stavět do protikladu komična. Helenin pokus o sebevraždu v kontrastu s venkovským záchodkem, Jarmilův „pád“ ve chvíli vítězství, Agnesina smrt v momentu smíření... V každém románu bychom našli tyto prvky tragikomiky, protože jsou pro Kunderu tolik příznačné.

Smích postavený do opozice smutku není jediným ukazatelem Kunderovy románové poetiky. Náhoda je další charakteristický prvek, jenž spojuje jeho prozaické útvary. Nahodilost situace je pro Kunderu běžnou součástí života, i přesto, že dosahuje tragických následků. Ve *Valčíku na rozloučenou* nám to dokazuje Jakubova smrtelná tabletka, jež byla náhodně zaměněna s Růženinou pilulkou antidepresiv. Profesor Avenarius v románu *Nesmrtelnost* přičiní více než jedné náhodě, která zásadním způsobem zasáhne životy hlavních hrdinů. Kundera náhodu tvoří ze své záliby hry se čtenářem. Jeho potěšení je často vygradováno do té míry, že si samotní „autoři náhody“ ani neuvědomují fatální následky svých činů.

Přestože jsou Kunderovi hrdinové často pouhými nástroji této náhody, k některým činům přistupují iniciativně a zasáhnou tak do dění příběhu, dějin a životů s výsledkem absolutně neočekávaným. Stejně jako Ludvík chtěl „řídít dějiny“ a později i spravedlnost, tak i Adolf si hrál na autora „příběhů žitých v životě“. Toto řízení se vymyká jejich kontrole a síly vyvinuté k dosažení cíle jsou použity proti nim. A Kundera to jen potvrzuje: „Paradoxní charakter konání, to je jeden z největších objevů románu.“⁶

Kunderova poetika je krásná a unikátní. A popsat ji lze nesnadno. Protože je Kundera v literárním světě nepochybně fenoménem, budou se o to pokoušet další a další autoři. Avšak obsáhnout komplexně jeho styl psaní nebo se pokoušet o jednoznačné interpretace jeho textů je úkol přímo nadlidský. A tak to má asi být. Ponechávat nás

⁶ FISCHER, Petr. Une rencontre s Milanem Kunderou. *hn.ihned.cz* [online]. C2013, [cit. 2013-24-7].

<<http://hn.ihned.cz/c1-36566050-une-rencontre-s-milanem-kunderou>>.

v nejistotě, abychom nepřestávali luštit jeho dílo, je to, co činí z Kunderovy poetiky „Lust zu lesen“.

3 OD PRÓZY K FILMU

3.1 Film a román

„Narativní potenciál filmu je tak značný, že své nejsilnější pouto vytvořil nikoli s malířstvím, dokonce ani s dramatem, ale s románem.“⁷ Právě vyprávění hraje v obou případech důležitou roli. Autor fabuluje a percipient podle svých možností a schopností přijímá. I když jsou tyto dvě formy úzce spojeny, existují mezi nimi značné rozdíly, které se následně pokusíme nastínit.

„Rozdíly mezi těmito dvěma uměními, kromě zjevného a silného rozdílu mezi obrazovou a lingvistickou narací, jsou zřejmé. ... Jelikož film pracuje v reálném čase, je více omezený. Romány končí, jenom když se jim zachce.“⁸ Navíc u románu více pracuje čtenářova schopnost imaginace. Autor nám dává jisté indicie, podle kterých si tvoříme obrazy, jež se v průběhu rozvíjení příběhu mohou měnit. A přesto není striktně dáno, jak tyto představy mají vypadat. Představitivost při čtení románu je proto téměř neohraničena.

„Romány vypráví jejich autor. Vidíme a slyšíme jenom to, co on chce, abychom viděli a slyšeli. Filmy jsou také víceméně vyprávěny svými autory, ale vidíme a slyšíme mnohem víc, než režisér nutně musel zamýšlet.“⁹ V obou případech autoři fungují jako průvodci. Zatímco románový průvodce si pevně střeží svůj příběh a sám nás navede tam, kam potřebuje, filmový průvodce, jakmile nás nechá vstoupit do svého světa vyprávění, ztrácí nad námi moc. Divák se poté stává neuhlídatelný. Sám si vybírá, čemu bude věnovat menší či větší pozornost.

⁷ MONACO, James. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2004, s. 41.

⁸ tamtéž

⁹ tamtéž, s. 42.

„Slova jsou na stránce vždycky stejná, ale obraz na plátně se neustále mění, podle toho, jak měníme směr naší pozornosti. Film představuje v tomto smyslu mnohem bohatší zážitek.“¹⁰ I zde ale záleží na čtenářově fantazii. Ti jedinci, kteří mají tuto oblast rozvinutou, mohou se potýkat ve světě obrazově mnohem bohatším, nežli je samotný film. Musíme dát ovšem Monacovi za pravdu, že v reálném světě se před čtenářovými očima rozléhají monotónní řádky slov, a proto tak jakýkoliv psaný útvar nemůže konkurovat obrazové smršti filmu. Na druhou stranu filmové zpracování nemůže konkurovat knize v rovině vypravěčské. V tomto směru je film značně omezen.

3.2 Umění adaptace

„Adaptovat“ znamená přenést z jednoho média do druhého. Adaptace je definována jako schopnost „změnou či úpravou učinit vhodným nebo přiměřeným“ – přizpůsobit něco tak, aby bylo dosaženo změny ve struktuře, funkci a formě, a tím byla usnadněna úprava.“¹¹ Právě tyto vlastnosti: „vhodný a přiměřený“ jsou pro adaptaci důležité. Odkazujeme-li se na předlohu, nejsme sice povinni ji kopírovat, ale měli bychom zachovat to podstatné z její obsahové struktury.

„Stručně řečeno: román je román, hra je hra, scénář je scénář. Adaptovat knihu do podoby filmového scénáře znamená proměnit jednu věc (knihu) v jinou (scénář), nikoliv překrýt jedno druhým. Nejedná se tedy o zfilmovaný román nebo zfilmovanou divadelní hru, ale o dvě zcela odlišné formy. Jablka a hrušky.“¹² Je tedy důležité, aby se autor rozhodl pro určitou část románu a zaměřil se na ni. Field ve své knize uvádí několik příkladů adaptací, jimiž se autoři snažili o věrný přepis, protože se potýkali s dilematy, které části vypustit. Scénárista musí učinit rozhodnutí, jinak se z jeho díla stane pouhá „chronologie a nuda.“ „Adaptace pouze vychází z románu, knih, hry, článku nebo písně - ty

¹⁰ MONACO, James. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2004, s. 43.

¹¹ FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*. Jiřice: Rybka Publishers, 2007, s. 223.

¹² tamtéž

představují její zdrojový materiál, výchozí bod. Nic víc. Adaptujete-li román, nejste povinni zachovávat věrnost předloze.“¹³

„Román většinou pojednává o vnitřním životě, o myšlenkách románové postavy, jejích pocitech, emocích a vzpomínkách, odehrávajících se v myšlenkové krajině (mindscape) dramatického děje. ... Román se tedy většinou odehrává uvnitř hlavy románové postavy.“¹⁴ Naopak scénář jsou obrazy. Obrazy, které jsou viditelné zvenku, ačkoliv mohou zaznamenávat i vnitřní svět jedince. V tomto shledáváme zásadní rozdíl mezi těmito dvěma útvary. A právě v tomto se adaptovaný scénář liší od své předlohy, protože zaznamenat vnitřní prožívání, monology a myšlenky postavy nelze obrazem přenést. Můžeme se o to pouze pokusit.

3.3 Co je to scénář

Ať už se na scénáři podílí samotný autor předlohy, anebo se scénárista rozhodne vynechat spolupráci s ním, vždy před ním/nimi stojí otázky týkající se redukce původního textu. Co je a není důležité? Na které hlavní části se film zaměří? Co mohu vypustit, aby byla zachována hlavní myšlenka (podstata)? I když by to bylo krásné (anebo naopak nudné), celou předlohu scénář pokrýt nemůže. A ostatně to není ani jeho úkol. „Co vlastně je scénář? Začneme tím, co scénář není. Scénář není román a zcela jistě to není divadelní hra. ... Scénář je příběh vyprávěný prostřednictvím obrazů, za použití dialogů a popisu děje, a vsazený do kontextu dramatické stavby.“¹⁵ Field dále uvádí, že pokud scénář chápeme jako vyprávěný příběh, logicky musí být vystavěn začátkem, prostředkem a koncem, i když tato posloupnost nemusí být dodržena. Abychom lépe pochopili základní výstavbu scénáře, poslouží nám následující obrázek.

¹³ FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*. Jiřice: Rybka Publishers, 2007, s. 224.

¹⁴ tamtéž

¹⁵ tamtéž, s. 15.

Paradigma scénáře



Zdroj: http://www.mafiagame.cz/index.php?hra=pitevna&menu=analyza_narativnich_principu

Takto vypadá struktura scénáře, která určuje všem prvkům dějové linie jejich pevné místo. Tato struktura se skládá z určitých částí, jež se kompletují.

„Příběh je celek skládající se z částí, které tento celek vytvářejí – děj, postavy, obrazy, sekvence, 1., 2. a 3. dějství, nejrůznější události, epizody, příhody, hudba, místa atd. To všechno dohromady vytváří celek.“¹⁶ Právě tyto části a jejich vztahy drží pohromadě scénář – celek.

4 ŽERT

„Dnes už přežvýkávači aktuality zapomněli dávno na pražské jaro i na ruskou invazi. Díky tomuto zapomnění, paradoxně, může se Žert stát znovu tím, čím chtěl vždycky být: románem a ničím než románem.“¹⁷ Zdeněk Kožmín ve svém doslovu k *Žertu* vydaném po roce 1967 doplnil, že se jedná o román existenční. Tedy o dílo, které se věnuje bytí člověka. Pojednává o osudech několika osob, ať už více či méně vztahově spjatých, u nichž dochází v rozsáhlém časovém úseku (jedná se o dobu patnácti let) k významným

¹⁶ FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*. Jiříce: Rybka Publishers, 2007, s. 17.

¹⁷ KUNDERA, Milan. Poznámka autora. In *Žert*. Brno: Atlantis, 2007, s. 367.

životním zvratům, kterým svým jednáním do určité míry napomáhají. Každému z nich však přináší ztrátu iluzí. Tyto ztráty nacházíme v docela odlišné podobě. U Ludvíka dojdeme k deziluzi ve formě nepovedené pomsty. Kdybychom ovšem nakoukli trochu hlouběji do nitra tohoto hlavního hrdiny, pochopili bychom, že pravé zklamání je ukryto právě v pomíjivosti všeho dění. To si uvědomuje prostřednictvím studentky a zároveň Zemánkovy nové přítelkyně, která, i když jen o pár let mladší než on, jejich mládí, tehdejší dobu a dějiny, jež mohli řídit (tzv. „volant dějin“), chápe jako něco přežitého, dávno zapomenutého: „... nikdo neodčiní křivdy, jež se staly, ale všechny křivdy budou zapomenuty.“¹⁸ Zemánek, jehož Ludvík považuje za hlavního viníka svého životního ztroskotání, vzpomíná na minulost taktéž jako na něco dávno přežitého a nevidí důvod, proč se k ní vracet. Ludvík ale nezapomněl. I když se pro něj tato léta stala černými vzpomínkami plnými nespravedlnosti a křivdy, hlavní důvod bychom našli jinde. Doba, kdy byl vyloučen z fakulty, kdy patřil mezi „černé“ vojáky, kdy přišel o svoje ideály a tehdejší osobnost, byla mu jako startem negativní síly, která mu ovládala život. Tato doba byla nekompromisně spojena se Zemánkovou osobou. On ho, jak sám uvádí, potřebuje nenávidět. Když pak tento strůjce Ludvíkova neštěstí stál po letech naproti němu, nikoliv v útočné, ani obranné, kdežto v naprosto lhostejné pozici, postrádala najednou jeho nenávist smysl.

Příběh *Žertu* je zkonstruován pouze jednou, ale jeho jednotlivé úseky (epizody) jsou zobrazeny z odlišných úhlů.

4.1 Děj

Vše se započíná Ludvíkovým příjezdem do rodného města. Své rodiště si vybral záměrně jako výzvu vykonat zde již delší dobu plánovanou „destrukci“. Toto místo se mu

¹⁸ KUNDERA, Milan. *Žert*. Brno: Atlantis, 2007, s. 325.

zdálo být ideálním pro to, aby se pomstil, nebo snad lépe srovnal dluhy se všemi křivdami, jež se mu doposud přihodily. I když v jeho projevu převažuje cynický přístup postrádající sentiment, neubrání se vzpomínkám, které se mu právě zde vkrádají na mysl. „Pochopil jsem, že vzpomínkám neuniknu, že jsem jimi obklíčen.“¹⁹ Jednou z takových vzpomínek byla Markéta, jeho první životní ztroskotání a jeden z prvních hybatelů příběhu. Byla to dívka, již snad miloval, ale především „potřeboval“. V této životní etapě, ve které se nacházel, si nedokázal představit být bez dívky. Markéta byla jako „génus doby“, brala všechno vážně, což Ludvíka stavělo do nelehké situace. Získat dívku s takovými postoji, jako měla právě ona, byl těžký úkol. Čím více se mu bránila, tím více po ní toužil. Když pochopil, že ji nezíská svým přirozeným chováním, rozhodl se ji šokovat. Podobně jako „truchlivý bůh“, který nedokázal přesvědčit Janičku, uchýlil se do takzvaného protiútku. Doslova ji chtěl „ranit, šokovat a zmást.“ Jako prostředek pro tento útok vybral si pohlednici obsahující text, jenž mu v několika dnech doslova převrátil celý život. Skutečnosti, které následovaly, jeho vyloučení z fakulty a odsouzení, byly mu podnětem pro to, aby si uvědomil svoji vlastní totožnost, ne tu, kterou se cítil vlastnit, ale tu, která mu byla přidělena. „... pochopil jsem, že tento obraz (jakkoli nepodobný mně) je mnohem skutečnější než já sám; že nikoliv on mým, nýbrž já jeho jsem stínem; že nikoli jeho je možno vinit, že se mi nepodobá, nýbrž že nepodobností jsem vinen já; a že ta nepodobnost je můj kříž, který nemohu na nikoho svalovat a který musím nést.“²⁰

Danými okolnostmi se ocitl v Ostravě, kde se setkal se svojí druhou láskou Lucií. Lucie se pro něj stala pomocníkem toho, jak chápal okolní svět. Její osobnost byla zvláštní a úplně jiná než ta Markétina nebo dívek, které dosud poznal. Nevyhledával ženy chytré, ani hezké, nýbrž obyčejné, ty, na které rychle zapomene. Lucie byla také obyčejná, ale neobyčejně. Fascinovala ho od samého počátku. Její obyčejnost ho dojímala a přitahovala. „... tu esenci Luciiny bytosti, anebo - mám-li být přesný - esenci toho, čím pak Lucie pro mne byla, jsem pochopil, ucítil, uzřel naráz a hned; Lucie mi přinesla sama sebe, jako se

¹⁹ KUNDERA, Milan. *Žert*. Brno: Atlantis, 2007, s. 38.

²⁰ tamtéž, s. 62.

lidem přinášejí zjevné pravdy.“²¹ A tak začala jedna z dalších etap jeho života, ke které se často, třeba i nevědomě a nepřímou vracel, ze které čerpal, se kterou srovnával.

Byla to první žena, před kterou se choval bezprostředně. Cítil, že je spojuje jistý smutek a melancholie. Navíc mu svým prostým vystupováním dávala podnět pro to, aby ji učil. Dlouho ji vůbec nepovažoval za ženu. Až do chvíle, než si oblékla šaty. Tyto šaty měly v jejich vztahu zvláštní význam. Ludvík po Lucii také jako po ženě začal toužit. Netušil ovšem, čím si Lucie prošla, jak se později dozvídáme od Kostky. Jeho představy o milostném aktu byly přesně opačné a on se cítil potopen, že ji v tu chvíli začal nenávidět. Často se mu v podobných situacích tyto obrazy vybavují a on pokaždé srovnává ty dvě chvíle. Kdy on svlečen naprosto odevzdaně touží po oblečené ženě, která odolává. A naopak on oblečen pohrdá ženou, jež svlečena svádí jeho jako muže.

Když byl vyloučen z fakulty a nucen stát se jedním z vojáků s černými výložkami, pokládal to za nespravedlnost. Ani to se nedalo srovnat se situací, kdy ho odmítla Lucie. „Zdalo se mi, že jakási nadpřirozená síla mi stojí v cestě a pokaždé mi odtrhne od rukou to, pro co chci žít, co si vytoužím, co mi náleží, že je to tatáž síla, která mi vzala stranu a soudruhy a vysokou školu; která mi pokaždé všechno bere a vždycky pro nic za nic a bez důvodu. Chápal jsem, že tato nadpřirozená síla vystupuje teď proti mně v Lucii, a nenáviděl jsem Lucii, že se stala nástrojem této nadlidské síly.“²² A tak už se s Lucí nesešel. Trvalo dlouhých patnáct let, než ji znovu spatřil. To když se vrátil do svého rodiště. Autor příběhu tomuto momentu sebral veškerou důležitost. Ludvík byl Luciiným zákazníkem jako kdokoli jiný, a dokonce si nebyl jist, zda ho momentálně holí jeho jediná láska života. Tuto informaci se pak dozvídá od Kostky. Ale ani tehdy, když ho právě Kostka ujistí o správnosti jeho domněnky, nejedná a přistoupí ke skutečnosti pasivně. Rozhodne se nechat věci tak, jak jsou. Uvědomuje si totiž, že vše je unikátní pouze v tu chvíli, pro kterou je daná věc určena. Lucie už není ta dívka, jíž bývala, a ani on už samozřejmě není tím vojákem, který ji tenkrát zklamal. Jestli spolu měli být, rozhodně to nemělo být dnes. Obával se také toho, že by ji nemiloval za jiných podmínek. Byla pro něj

²¹ KUNDERA, Milan. *Žert*. Brno: Atlantis, 2007, s. 79.

²² tamtéž, s. 129.

něčím, co neodmyslitelně patřilo do tehdejší situace. Přesto po ní toužil jako „po něčem, co je definitivně ztracené“.

Ludvíkův původní záměr byl ovšem vykonat jednu dlouho plánovanou „destrukci“. K tomu mu přišla vhod slavnost Jízda králů, jež je také úzce spjata s jeho přítelem Jaroslavem, kterého se mu daří zpočátku ignorovat. Jaroslav prožívá tuto slavnost velmi intenzivně, jelikož se jeho syn má stát letošním králem. Je znechucen současnou situací ve společnosti, tím, jakým směrem se ubírá. Dává přednost době svého mládí, kdy měla lidová tradice ještě svoji původní myšlenku, kdy byla nezkažena. Kvůli ustrnulosti v tamní době se potýká s mnohými nedorozuměními a neshodami s vlastní ženou, synem a lidmi v okolí. Nejvíce ho ale mrzí, že už si přestal rozumět se svým přítelem Ludvíkem. Vzpomíná na doby, kdy se spolu přátelili, na jejich hraní v kapele a rozpravy. Ztrátu přítele řeší tak, že se ubírá do vnitřní rozpravy s ním (zde bychom našli jistou podobu s Kostkou). Ludvíkovi vyčítá, jak moc se změnil. Přes všechny výtky je však vidět obdiv a láska, kterou k němu chová. Tím více mu ubližuje, že se ho Ludvík straní.

Do Ludvíkova života se dostává, alespoň co se našeho příběhu týče, žena třetí. Helena je tedy dalším hybatelem románu a hlavním objektem již zmíněné odplaty. Pro Ludvíka je něčím, co nepovažuje za krásné ani nijak zajímavé, až na možnost pomsty, kterou na ní může vykonat. Vše si pečlivě promyslel a naplánoval. Podobně jako ostatní Kunderovi hrdinové však nešel do důsledků, nepřipouštěl si neúspěch svého velkého plánu, jakožto následky, které takové zmaření může mít. „Zato já jsem jednal od počátku jako pečlivý aranžér příběhu, jež mám prožít, a neponechával jsem náhodné inspiraci ani volbu svých slov a návrhů, ani třeba volbu místnosti, kde jsem chtěl s Helenou zůstat o samotě.“ S momenty, kdy se subjekt příběhu stane jeho objektem, se u Kundery setkáváme častěji. Naopak tomu není ani v povídce *Já truchlivý bůh*.

Že se na Heleně pomstí, napadá ho téměř od samého začátku. I když mu nepřijde vůbec atraktivní, jak sám podotýká, svedl by ji, „i kdyby byla třeba beznohá.“ „Pak už šlo všechno přesně podle plánu. Vysnil jsem si ho silou patnáct let trvající záští a pocítil jsem v sobě až nepochopitelnou jistotu, že se zdaří a beze zbytku naplní.“²³

²³ KUNDERA, Milan. *Žert*. Brno: Atlantis, 2007, s. 206.

A co víc, Helena mu nepřijde ani jako dobrá společnice. Unavují ho její soudy, názory, bezprostřednost, způsob vyjadřování. Považuje ji za člověka, který je uvězněn v době. Jako žena v něm vzbuzuje smutek a ubohost. Přesto se rozhodne hrát její hru. Po jejím soudu, že je „prostý a jasný“ (což jí imponuje, protože přesně takového muže si vysnila), získá Ludvík velkou výhodu. Nemusí hrát žádné strojené divadlo, tudíž ji může jednoduše svést. To se mu samozřejmě podaří, ale potom, co zjišťuje, jaká je skutečnost, že Helena se svým mužem už v podstatě nežije, chápe veškerou zbytečnost svého dosavadního počínání. „Teď však, když přede mnou stála holá, bez manžela i pout k manželovi, bez manželství, jen jako ona sama, ztratila rázem její tělesná nepěknost svoji vzrušivost, a stala se též jen sama sebou - tedy pouhou nepěkností.“²⁴

Ludvík se po nevydařeném plánu chystá odjet zpět do Prahy. Ani to mu nebylo umožněno a kvůli vlaku, jenž mu ujel, byl nucen zdržet se další den na slavnosti. Vzpomněl si na Lucii. Lucie mu nyní přišla jako „bohyně páry“. „Vždy se jako páry vynoří z pustoty a stejně rychle potom zmizí.“²⁵ Vzala mu samu sebe, dokonce i pomstu. Vzpomínal na ni jako na cudné děvčátko. Včera se od Kostky dozvěděl, že to byla spíše kurvička. Unikl mu každý okamžik, kdy byla sama sebou. A přitom stačilo, aby ji lépe znal. Kostkovi se toho dostalo. Uznává, že ji „nejen lépe znal, ale i lépe miloval.“ V tu chvíli se nenáviděl: „Zalila mne vlna hněvu vůči mně samotnému, vůči mému tehdejšímu věku, pitomému lyrickému věku ...“²⁶ S tímto termínem autor často operuje. Tento věk, o kterém vlastně pojedná celý román *Život je jinde* a se kterým se potýká jeho hlavní hrdina Jaromil, charakterizuje jako období, kdy ti druzí jsou pro daného jedince jen pouhými zrcadly, která odrážejí jeho tehdejší osobnost. Tento věk nedospělosti, kdy je člověk sám pro sebe záhadou, je si člověk schopen uvědomit až v další etapě svého života, kdy je teprve schopen zhodnotit, jaký žil skutečný život. Přesně v tomto věku prožíval svoji lásku s Lucií, která pro něj byla jak záhadou, tak i daným zrcadlem. Přehrává si v hlavě Kostkovy výpovědi, analyzuje tehdejší situaci. Je jen jedna věc, jež ho těší. Domněnka, že Kostka

²⁴ KUNDERA, Milan. *Žert*. Brno: Atlantis, 2007, s. 232.

²⁵ tamtéž, s. 234.

²⁶ tamtéž, s. 281.

neví o Lucii všechno, neví, kdo byl skutečně daný voják, a hlavně se mýlí v tom, co k němu Lucie cítila. Když se mu podařilo zpochybnit alespoň částečně Kostkovu výpověď, mohl rázem zpochybnit také vše, co mu dosud odvyprávěl, Luciiny pocity a především to, co pro ni Ludvík znamenal. Tím se mu ovšem dokonale podaří zmást i čtenáře a prohloubit tak propast mezi ním a Luciinou postavou. Ta proto pro nás nadále zůstává hádankou.

Ludvík se na slavnosti potkává se Zemánkem a dojde tak ke konfrontaci postav, tedy mezi ním, Helenou, Zemánkem a slečnou Brožovou, jež zde vystupuje jako Zemánkova přítelkyně. Ludvík pociťuje potřebu nenávisti vůči Zemánkovi, který omluví všechny vykonané křivdy jako omyl jejich generace. Naopak jednání současné generace vyzdvihuje a její klady uvádí na své přítelkyni. Každý vlastně pociťuje antipatie vůči druhému, avšak zde nedochází k úplnému vyjasnění. Ludvík tedy ztrácí právo na to, aby Zemánka nadále nenáviděl, Zemánek si udržuje svůj talent vytěžit z dané doby maximum ve svůj prospěch, slečna se jen utvrzuje v důležitosti své generace a Helena se při závěrečném dialogu s Ludvíkem setkává se svojí další prohrou.

I Ludvík si nyní dokonale uvědomuje svoji prohru a polemizuje nad žerty, které se v jeho životě odehrály: „Jak rád bych odvolal svůj životní příběh! Jenomže jakou mocí bych ho mohl odvolat, když omyly, z nichž povstal, nebyly jen mými omyly? Vždyť kdo se to tehdy mýlil, když hloupý žert mé pohlednice byl vzat vážně? Kdo se to mýlil, když Alexejův otec (dnes ostatně už dávno rehabilitovaný, avšak o nic méně mrtvý) byl zatčen a vězněn? Ty omyly byly tak běžné a tak všeobecné, že naprosto nebyly výjimkou nebo chybou v řádu věcí, nýbrž naopak právě ony tvořily řád věcí. Kdo se to tedy mýlil? Sama historie?“²⁷ Necháává Helenu napospas svému zoufalství a sám se uchyluje do víru oslav, nikoliv ovšem za účelem oslavování. Zanedlouho ho zastihne Jindra s dopisem od Heleny. Ludvík záměrně oddaluje jeho otevření. Když ale tak po chvíli učiní, je zděšen jeho obsahem. Vysvětluje Jindrovi situaci a oba se rozutečou zachránit Helenu. Ta už trpí (jak fyzicky, tak i psychicky) na dvorku obecního úřadu. Nevhodnost výběru nástroje pro sebevraždu uvrhla Helenu do ještě většího ponížení, když si spletla analgetika s laxativy. S dokonalostí sobě vlastní zasadil autor Heleninu situaci do bravurní groteskní scény.

²⁷ KUNDERA, Milan. *Žert*. Brno: Atlantis, 2007, s. 319.

Ludvík, i když mu je Heleny sebevíc líto: „... cítil jsem se vinen a přepadla mne nutková (i když nejasná) potřeba běžet za ní, rychle běžet za ní, zvednout ji z té potupy, ponížít a pokořit se před ní, vzít na sebe všechnu vinu a všechnu odpovědnost za nesmyslně krutý příběh.“²⁸, chápe, že zde jeho úloha skončila a že Heleně neumí a hlavně nemůže pomoci.

Tolik let čekal na příležitost, svoji odvetu naplánoval velkolepě a stylově. Na tomto „bitevním poli“ dostalo se mu ovšem pouze výsměchu a nepohodlných vzpomínek. Stejně rafinovaně jako ho doběhl nevydařený žert, jeho vzpomínky, zapomenuté křivdy i samotná Lucie, nevyhnul se ani setkání s Jaroslavem. Nyní se střetli přímo, tváří v tvář. Tentokrát se toto setkání nesnažili zmařit, dokonce se nezdálo být nepříjemné ani jednomu z nich. Oba čelili nyní svým nabytým ztrátám a neměli více sílu bránit se tomuto vyššímu principu, který jim pouze bral vytoužené ideály. Ludvík přemýšlel nad tím, jak si je jeho příběh podobný s Luciiným, že se v obou případech jedná o příběhy „zpuštění“. I Jaroslavův svět je nyní zpuštěn. Ten, jenž ztratil poslední iluze o svém životě, hledal poslední útočiště u řeky. Zde mu totiž ještě bylo dovoleno snít. Byli nejlepšími přáteli. Sled událostí je však rozdělil, aby je po letech znovu spojil v pár. Ludvík pociťuje lítost nad svým dávným kamarádem a znovu nachází ztracenou sounáležitost ke svému domovu, což v závěru románu chápeme jako poslední a také jedinou naději.

4.2 Charakteristika hlavních postav

Příběh románu je rozvíjen čtyřmi hlavními vypravěči, jejich monology nám poodkrývají skutečnosti, jež vytváří celkový obraz. Avšak „... jedinou plnoprávnou postavou příběhu je Ludvík. Vše se děje ‚pro něj‘ a on je nositelem textového (ideového) činu. Ostatní postavy prostřednictvím svých partů dotvářejí Ludvíkův sémantický prostor ... Nemají minulost ani přítomnost, jež by nebyla motivována Ludvíkem.“²⁹ Každý z protagonistů je typově odlišný a nabízí nám stejně odlišný pohled na odehrané nebo se odehrávající události. Tyto monology v sobě samozřejmě pozbývají skutečnosti, které se

²⁸ KUNDERA, Milan. *Žert*. Brno: Atlantis, 2007. s. 335.

²⁹ KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh*. Brno: Host, 2001, s. 43.

dozvídáme od zbylých aktérů. Stejně tak díky ostatním vypravěčům máme možnost kriticky uvažovat o každé z postav a učinit si tak „objektivní“ názor na jednotlivé hrdiny jako i na celý běh dění. Taktéž si můžeme povšimnout rozporů mezi tím, co postavy zamýšlejí a co skutečně činí, jak opravdové jsou jejich pravdy, do jaké míry zastírají, jakou masku (ať už vědomě nebo nevědomě) nosí a jakou hru se rozhodli hrát. Jejich tvůrce, tedy samotný autor, si udržuje odstup od svých postav: „Autor, pokud se s vyprávějším hrdinou nechce ztotožnit ..., může poukazovat určitými signály na svůj odstup od vyprávěče Projevy vypravěčů Žertu jsou stylizovány tak, že se občas rozsvítí znamení vybízející všimnout si, že existuje nesoulad mezi slovy, gesty, jednáním a mezi tím, co je schováno, neviditelné, skutečné“³⁰

„... jedná-li se o postavu hlavní, dozvíme se o ní jen tolik, kolik je třeba pro zachycení jejího sémantického kódu.“³¹ Nemáme tedy jasně definovanou strukturu osobnosti dané postavy. Čtenář si na ni postupně přichází sám jejím logickým vyústěním z textu, ale také svým subjektivním chápáním textu. „Určující pro pochopení postavy jsou situace, konflikty, do nichž je uváděna. Míra poznání postavy pak závisí na schopnostech percepce, na interpretačních schopnostech čtenáře.“³² „Vedlejší postava pak omezuje platnost svého kódu jen na existenci postavy hlavní. Neexistuje mimo její potřeby.“³³ Názornými příklady jsou Lucie a Zemánek, kteří nám blíže určují Ludvíkův charakter a kteří dávají příběhu souvislost. Opomenout bychom neměli ani Jaroslavovu ženu Vlastu, která svým kontrastním chováním typově určuje samotného Jaroslava: „Typ postavy v Kunderových románech můžeme také označit jako postavu-hypotézu stojící v opozici k postavě-definici, jejíž rysy, povaha, sémantický kód jsou otevřené a rozvíjejí se teprve postupně v intencích hledání a tázání textu.“³⁴

³⁰ POHORSKÝ, Miloš. Komika Kunderova Žertu. *Česká literatura* 1969, roč. 17, č. 4, s. 337.

³¹ KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh*. Brno: Host, 2001, s. 35.

³² tamtéž, s. 39.

³³ tamtéž, s. 35.

³⁴ tamtéž

Kundera zaujímá pozici vševědoucího vypravěče, avšak nechává své postavy jednat způsobem jimi vlastním, jejich charakteristickými vlastnostmi. „Vševědoucí vypravěč se skrývá za příběh, ustupuje do pozadí, přiznává vlastní bezradnost a bezmocnost v narativním světě, který uvedl do pohybu.”³⁵ Hlavní hrdinové tak pomalu vstupují do propasti, čemuž autor nehodlá zabránit.

4.2.1 Ludvík

Ludvík je hlavním protagonistou románu, jenž má nad ostatními postavami intelektuální nadhled. Toho si povšimneme ve vztahu k Heleně okamžitě a nejinak je to i u jeho polemizujících partnerů. Zatímco Kostka s Jaroslavem si jejich rozpravy berou k srdci a často pak nad nimi dlouho přemýšlejí, u Ludvíka je to záležitost momentální. Dál se k těmto rozpravám ve svých myšlenkách nijak zvlášť neubírá.

Všichni zbylí vypravěči k němu zaujímají určitý postoj a mají k němu nějaký vztah. Z jejich monologů postupně zjišťujeme, jaký má tento vztah charakter a do jaké míry je pro naši konstrukci příběhu předmětný.

Svoji výpověď popisuje střízlivě a analyticky, což působí velmi přirozeně, bereme-li v potaz, že je povoláním matematikem-analytikem. Občas se ale stane, že se upne k vyšším principům a skrze ně si vysvětluje své neúspěchy a životní cesty: „Nemusím snad zdůrazňovat, že jsem člověk veskrze střízlivý. Ale snad ve mně přece jen zůstalo něco z iracionálních pověr, například právě tohleto podivné přesvědčení, že veškeré životní příběhy, které mne potkávají, mají navíc nějaký smysl, něco znamenají; že život svým vlastním příběhem něco o sobě vypovídá, že nám postupně zrazuje nějaké své tajemství, ... že příběhy, které ve svém životě žijem, jsou mytologií toho života a že v té mytologii je klíč k pravdě a k tajemství. Že je to klam? Je to možné, je to dokonce pravděpodobné, ale

³⁵ KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh*. Brno: Host, 2001, s. 36.

nemohu se zbavit té potřeby ustavičně *luštit* svůj vlastní život (jako by v něm opravdu byl skryt nějaký smysl, význam, pravda)...³⁶

Pro své výklady často používá ironii, čímž se snaží znevážit, nebo dokonce zničit nejen svůj mýtus, ale i mýtus ostatních vypravěčů. „V protikladu k ostatním vypravěčům není Ludvíkova existence, jeho životní maska, spjata s ‚nadosobními ideály‘ Tato skutečnost mu umožňuje ironický přístup k životům budovaným na podobných základech, jelikož sám už tento ‚sestup ze světa ideálů‘ absolvoval.“³⁷

Ludvík, zklamán svými životními prohrami, postavil svůj smysl života na jedné pomstě. Tato pomsta by nevrátila ztracený čas, nezahojila by způsobené rány, ani by nenapravila křivdy. Měla být pouhým pocitem – satisfakcí. Ludvík si ovšem neuvědomil, jak moc je čas a především historie relativní.

Tento hlavní hrdina slouží čtenáři jako výpověď dané doby a člověku v ní umístěném.

4.2.2 Helena

I Helena žije ve světě iluzí. Těmito iluzemi je láska, společnost, doba a vlastně všechno kolem Heleny. Nebo alespoň její chápání okolností, které se neslučovalo s filozofií lidí v jejím okolí. Žena, která si utvořila představu ideálu svého života a která dodržuje své pseudozásady, aby se mu někdy alespoň zčásti přiblížila. Její proud myšlenek, jak si v průběhu románu můžeme povšimnout, neznačí Heleninu pravou osobnost, nýbrž tu, kterou by si Helena přála být. Autor si nemohl vytvořit lepší podmínky pro to, aby někoho tak potupil a zostudil. Tím spíše, že si za prostředek pro toto zostuzení vybral Ludvíka, jenž se pohybuje oproti svému protějšku výrazně na výši. Kožmín Helenin pád charakterizuje takto: „Ironické síly života si tu našly oběť, na níž se mohly rozehrát

³⁶ KUNDERA, Milan. *Žert*. Brno: Atlantis, 2007, s. 189.

³⁷ KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh*. Brno: Host, 2001, s. 43.

k sadismu téměř bezbřehém.³⁸ Přestože Helenina zkáza, její ztroskotání nebere konců, neodpustil si autor nadsadit její pád komikou, a to v nemalém množství.

Od prvotních Heleniných výstupů, respektive od jejího prvního monologu, si tuto postavu profilujeme, na což nás také navádí sám autor, za osobu vysoce ideologicky naivní a submisivní. Pokud tak tedy můžeme chápat člověka, jenž si utváří názory podle pohledu široké veřejnosti, podle zásad a konvencí tehdejší společnosti, které si bez většího kritického myšlení bere za své. Její technika vyprávění je stylizována do proudu vědomí, což plně kontrastuje se zpravodajským stylem Ludvíkovým.

Autor sice představuje všechny své postavy (ať už více nebo méně) v jistých bodech jako slabé, Heleně ale nepřisuzuje téměř žádné atributy síly. O to větší se pak vytváří rozpor, když musí čelit Ludvíkovu odmítnutí. Nechává ji hrát již předem prohranou hru. Když už se zdá, že Helenu vezme na milost a dopřeji ji protestní (nebo rezignující) smrt, udeří ještě jednou a zesměšní ji záchodovou scénou.

Toto Helenino ztroskotání se v nemalé míře podobá Jaromilově pádu v románu *Život je jinde*. Ve chvíli, kdy už téměř dosahují vítězství, přijde teprve jejich skutečná prohra.

4.2.3 Kostka

Kostka vystupuje v románu jako Ludvíkův dávný známý a především ideový odpůrce. Často k němu promlouvá ve svých myšlenkách a tak si zvykl na jeho přítomnost, že se cítí být zaskočen, když ho opravdu spatří. Stejně jako Ludvík byl režimem křivě nařknut a donucen změnit svůj dosavadní život. Na rozdíl od Ludvíka to ovšem nepokládá za křivdu a neztrácí svoji víru. Je tak hluboce přesvědčen o pravdě boží, že tuto skutečnost přijímá jako nutné a nevyhnutelné břímě, jako něco, k čemu mělo (muselo) přirozeně dojít. V románu zastupuje Ludvíkův protiklad, díky němuž poznáváme hlouběji Ludvíkovu osobnost. Avšak i jeho postava má svoji vlastní funkci. Dává nám možnost rozluštit Luciino tajemství nebo alespoň nahlédnout hlouběji do jejího života. Jako čtenáři máme

³⁸ KOŽMÍN, Zdeněk. Doslov. In *Žert*. Brno: Atlantis, 2007, s. 354.

ovšem mnohem širší rozhled než samotný Kostka, a tak si můžeme povšimnout (spíše jsme nuceni), že jeho chápání Luciiny minulosti je přinejmenším nesprávné. Tím také zpochybňuje celou svoji výpověď. Je jednou z dalších postav, která nosí masku pro vnější svět. Ta jeho je ovšem velmi důvěryhodná a těžko rozpoznatelná. Snaží se prezentovat jen morálně čistými názory, jenže i on v životě selhává a svoje prohry staví za „náboženský patos“. Nakonec si je schopen připustit, že udělal v životě chyby, kriticky zhodnocuje své kroky, odhazuje tak svoji masku, za kterou se skrýval, a přiznává si následky svých činů.

4.2.4 Jaroslav

Jaroslav je Ludvíkův spolužák a dávný přítel. Podobně jako Kostka si s ním ale názorově odporuje a nemůže mu odpustit jeho osobnostní proměnu. Vyčítá mu zatrpklost vůči lidstvu a nejvíce spekuluje nad tím, proč se obrací zády k němu samotnému. Veškerá stěžování si na Ludvíka ovšem vychází z jeho lásky k příteli. Je to člověk velmi morálně čistý, čehož si je Ludvík vědom. Nestrání se mu také proto, že by ho neměl rád. Jen si přijel do města zúčtovat své dluhy a on se mu do jeho konceptu nehodí. Připomíná mu doby, na které už nepředpokládal vzpomínat v dobrém. S Jaroslavem se prvotně nechce setkat proto, že neví, jak s takovou vzpomínkou naložit, je to pro něj něco neočekávaného. Jaroslav vzpomíná na Ludvíka s jistými výčitkami. Kvůli svému konzervativnímu pohledu na svět si jen těžko vysvětluje Ludvíkovy proměny. Nejraději by zastavil čas v době svého mládí. Upadá do snových představ (podobnost s Jaromilem), ve kterých dominují lidové prvky (Vlasta jako tlustá a chudá děvečka). Domnívá se, že lidový člověk je poctivější nežli člověk moderní, že se „dozpívá až na dno každé základní situace.“ „Jeho výpověď střídají vědecká fakta, jež jsou včleněna do fikčního světa a střídají se se snovými představami.“³⁹

Na svého přítele byl velice fixovaný. Začala se mezi nimi zvětšovat propast: „Propast, která byla mezi námi, byla mnohem hlubší, než jsem tušil. Byla tak hluboká, že

³⁹ KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh*. Brno: Host, 2001, s. 43.

nám nedovolovala ani dokončovat rozhovory.“⁴⁰ Jaroslav se počíná uchýlovat do denního snění. Po ztrátě (odcizení) přítele a pomalu se vytrácejících ideálech zbývá Jaroslavovi pouze jedna osoba, kvůli které ho ještě těší žít, syn Vladimír. Zde ho proto potkává největší zklamání, jelikož Vladimír s Vlastou postrádají smysl Jaroslavova světa a jeho postoj chápou jako anachronismus. „Jeho ztroskotání je předznamenáno nesouladem dvou časů (času mýtu a času ideologie).“⁴¹ Konečná scéna nám však dává poznat, že Jaroslav je jedinou postavou, s níž se Ludvík smiřuje a jíž také plně odpouští.

„Pluralita vypravěčských hledisek čtyř vypravěčů románu nevede k banálnímu poznatku, že ‚každý má svou pravdu‘, nýbrž že každý se klame na svůj způsob.“⁴²

4.3 Hrdinové, již pozbývají funkci vypravěčů

4.3.1 Zemánek

Člověk velmi schopný vytěžit z každé situace (v románu především z doby) tolik, kolik je jen možné, aby to vedlo v jeho prospěch, popřípadě aby to zabránilo jeho nepospěchu. Oportunisticky vyměňuje jednu ideologii za druhou. Svým jistým vystupováním si dokáže získat publikum a stát se tak oblíbeným. Svoji masku nosí více než kdo jiný a nasazuje ji s oblibou a záměrně. Autor nás nenechává nahlédnout do jeho nitra, a tak nám nezbývá věřit Ludvíkovu a Heleninu svědectví o tom, jakým člověkem je ve skutečnosti. V jejich pasážích se ovšem setkáváme pouze se Zemánkem-oportunistou, nemáme možnost nahlédnout hlouběji do jeho pocitů, myšlenek.

⁴⁰ KUNDERA, Milan. *Žert*. Brno: Atlantis, 2007, s. 181.

⁴¹ CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Host, 2001, s. 59.

⁴² tamtéž, s. 61.

4.3.2 Lucie

Lucie se v Žertu objevuje jako Ludvíkův obraz. Stejně jako ostatní iniciátoři příběhu zde vystupuje proto, abychom skrze ni lépe poznali hlavního hrdinu, abychom poodhalili jeho největší slabiny a zjistili, nad čím cítí lítost, co považuje za svoji skutečnou prohru a že i on dokáže opravdu milovat.

Přestože v románu zaujímá velký prostor, nemá svůj part, svůj vlastní monolog. Je zahalena tajemstvím, které by bylo poodhaleno, ne-li vyraženo, kdyby tomu bylo naopak. Proto ani nepřichází v úvahu, aby se stala vypravěčem. Této funkce je od začátku zbavena. I když se s jejím příběhem seznamujeme prostřednictvím Kostky a i přesto, že máme výpověď Ludvíkovu, později se jen utvrzujeme v tom, že ani jedné z „pravd“ se nedá skutečně věřit. Její tajemství tak zůstává bezpečně ukryto.

4.3.3 Alexej

Postava, jež je plně odevzdaná komunistické ideologii. Svým vystupováním v něm Ludvík nachází jistou podobu se sebou samým, protože i on byl přesvědčen o správnosti těchto názorů a stejně jako Ludvík, tak i Alexej se ocitl mezi „černými“ neprávem. Proto také Ludvík plně chápal jeho nevělu přizpůsobit se: „Rozuměl jsem mu, protože já sám jsem to před rokem cítil stejně. Ale tentokrát už přece jenom mnohem méně bolestně. Uvaděčka do všednosti, Lucie, mně odvedla z těch míst, kde se tak zoufale mučili Alexejové.“⁴³

Vypadal mladší na svůj věk, čemuž vůbec nenapomohl fakt, že byl fyzicky velmi slabý. Přirozeně tak nemohl unést nápor tamější politiky a jeho život končí tragicky, když se rozhodne předávkovat léky. Tento motiv sebevraždy/vraždy bychom v románu našli dvakrát, v Kunderových románech hned několikrát. Ve *Valčíku na rozloučenou* má tabletky svoji historii a dává polemizovat nad lehkostí činu, u Heleny tuba s pilulkami značí rezignaci a pokušení smrti. V obou případech tedy autor přikládá těmto prostředkům vyšší

⁴³ KUNDERA, Milan. *Žert*. Brno: Atlantis, 2007, s. 104.

význam, v druhém pak navíc obohacuje situaci o groteskní podtext. V případě Alexeje chápeme tyto medikamenty, jež mají „pouze“ funkci nástroje smrti, nanejvýš vážně.

Všechny postavy románu zdají se být Ludvíkem. Díky nim, skrze ně poznáváme ústřední postavu románu. Ostatní hrdinové mají samozřejmě vlastní identitu, ale jejich charaktery jsou popisovány tak, abychom lépe pochopili charakter Ludvíkův. Každý z nich je typově naprosto odlišný, i když jsou si v něčem velice podobní (Kostka s Jaroslavem svojí ukřivděností vůči Ludvíkovi, Helena s Jaroslavem kvůli své víře v padlé ideály...).

„Motiv žertu je nejen základem syžetu, ale sám se rozrůstá do obecnější formy tématu ‚vážnosti a nevážnosti‘ doby padesátých let.“⁴⁴

5 SMĚŠNÉ LÁSKY

„Je člověk (muž) vládcem svého osudu, aspoň v té relativně svobodné erotické oblasti? Může porozumět sám sobě a vlastní touze? Může ‚být sám sebou‘, nebo aspoň sám sebou ve vztahu k ženě?“⁴⁵ Tyto otázky otevírají prostor pro polemiky při interpretaci Kunderových anekdot. Na ně se čtenář snaží odpovídat, přičemž samy dávají vzniknout dalším otázkám. Nebýt si nikdy jistý vlastní interpretací těchto příběhů, ptát se a nikdy se nedobrat k jasné odpovědi je snad právě to, čeho chce autor dosáhnout. Stáváme se tak součástí jisté symbiózy autor-čtenář, bez nichž by příběh nebyl příběhem, již pospolu příběh vytvářejí.

Směšné lásky byly publikovány v letech 1963-1968 ve třech „Sešitech“. Jako soubor těchto povídek vyšel poprvé česky v Praze. Jejich počet samotný autor zredukoval na osm, přičemž často zdůrazňuje jejich románovost. Ať už jsou tyto prózy více románové, nebo povídkové, faktem nadále zůstává, že se zde poprvé setkáváme s Kunderovým uměním vyprávět příběh, s „uměním osnovat s lehkou samozřejmostí, s ironií a s důmyslem krátký příběh, v němž se zaplete nějaké milostné dobrodružství a v němž se

⁴⁴ CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Host, 2001, s. 61.

⁴⁵ POHORSKÝ, Miloš. Žertovat – v takové vážné době?. *Tvar*. 2004, roč. 15, č. 7, s. 6.

pod zdánlivou nicotností odhaluje něco, co bývá obvykle uzavřeno pod vážnou tvář vážného života.“⁴⁶

Prvotní název *Směšných lásek*, tedy Prvního sešitu, nesl příznačný název *Tři melancholické anekdoty*. Už samotný titul nám tedy dává tušit, že půjde o vyprávění nadsazené humorem, přesto laděné do vážného tónu (nebo, chceme-li, vážný tón je zlehčován humorem). Kromě humoru se jedním z hlavních motivů, jak už dnes u Kundery chápeme naprosto samozřejmě, stává erotika. „Kundera vycházel v povídkách zařazených do *Směšných lásek* z anekdotických erotických příběhů, protože erotika zůstala poslední oblastí individuální svobody v totalitní společnosti. Tematizuje v nich právě onu deformaci, kterou působí přetížení erotiky zástupnými funkcemi a významy, její instrumentalizace. Stal se tak analytikem hluboké ambivalence mezi štěstím a zklamáním, které je pro moderní erotiku příznačné.“⁴⁷ Erotiku nacházíme i v jeho dalších románech, často pak stavěnou do opozice existenciálních témat. V tom právě nacházíme hravost a lehkost Kunderova vyprávění, které čerpá především z renesanční tradice.

Tematicky staví Kundera své „anekdoty“ do paradoxní linie. „Život je paradoxní. Naše činy nabývají opačného smyslu, než jaký jim předem přisuzujeme. Naše činy žijí nezávisle na nás svým vlastním životem.“⁴⁸ Téma úmyslu a skutečného dopadu prolíná se v Kunderově pozdější próze téměř pokaždé. Právě v tomto střetu nacházíme komiku, jež se vměšuje do témat vážných, jež činí příběh lehkým a vytváří čtenáři úsměv na tváři.

5.1 Nikdo se nebude smát

Hlavní hrdina, jenž je zároveň vypravěčem, podává svůj příběh s jistým časovým odstupem. Snad i proto se nese vyprávění v poklidném tempu ve střízlivém podání. Vypravěč už je nyní smířen s událostmi, které ho potkaly. Nevzrušují ho tedy nijak zvlášť situace, ve kterých se ocitá a které mu komplikují život. Vezmeme-li v úvahu, že svým nerozvážným rozhodnutím přišel o dívku, o práci a stal se terčem pomluv, musíme

⁴⁶ POHORSKÝ, Miloš. Žertovat – v takové vážné době?. *Tvar*. 2004, roč. 15, č. 7, s. 6.

⁴⁷ CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Host, 2001, s. 12.

⁴⁸ KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 27.

nepochybně uznat, že tomuto hlavnímu hrdinovi nechybí duch lehkovážnosti a bezstarostnosti. Taktéž musíme mít na paměti, že tyto životní prohry pro něj neměly příliš hluboký význam. Svou dívku využíval spíše pro její tělesnou atraktivitu nežli pro její osobnostní charakteristiku; názory druhých šly samozřejmě vždy mimo jeho střeš zájmu a své práce si vážil, byl si však vědom své profesní nadřazenosti.

Příběh začíná vyprávěním mladého kunsthistorika, jenž zrovna oslavuje svůj profesní úspěch, totiž že mu byla v jistém časopise vydaná odborná studie. Spolu s honorářem za svoji odvedenou práci dostal dopis, o němž se vyjadřuje jako o bezvýznamném a jehož předcítání míní především jako obveselení. Z toho, jak přistupuje k tomuto psaní, jak mluví o ostatních a o své přítelkyni, usuzujeme, že je tento hrdina sebevědomý a sebejistý.

Kundera hned druhou část povídky začíná (dnes už často citovanými) slovy: „Člověk prochází přítomností se zavázanýma očima. Smí pouze tušit a hádat, co vlastně žije. Teprve později mu odváží šátek s očima a on, pohlédnuv na minulost, zjistí, co žil a jaký to mělo smysl.“⁴⁹ Těmito filozofickými pasážemi obohacuje Kundera svoje povídky poměrně frekventovaně, ovšem s takovou mírou, aby nepůsobily kýčovitě. Tyto úvahy oživují vyprávění, nutí čtenáře přemýšlet nad jejich významem a často i předznamenávají, jakým tónem se bude povídka rozvíjet: „Domníval jsem se toho večera, že zapíjím své úspěchy, a vůbec jsem netušil, že je to slavnostní vernisáž mých konců.“⁵⁰ Vypravěč nám tedy dává najevo, že ve sledu nadcházejících událostí dojde k určitým zvrátům.

Vlastně šlo o pouhý posudek, který by nedoporučoval vydat Zátureckého traktát. Přestože tuto stať považoval hlavní hrdina dle svých slov za „pitomost“, neviděl důvod, proč by on měl být daným „katem“, který by řekl konečné slovo o osudu Zátureckého práce, zvláště pak když to byl právě on, kdo nešetřil chválou na kunsthistorikovu osobu. Zatímco Zátureckého práce, i když „pitomá“, pojila se mu s příjemně stráveným večerem, redakce Výtvarné myšlenky budila v něm emoce spíše záporné.

Rozhodl se tedy, že posudek nikdy nenapíše, což rozpoutalo řadu nešťastných náhod a událostí.

⁴⁹ KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 27.

⁵⁰ tamtéž

Začalo to návštěvou pana Zátureckého a dožadováním se sepsání zmíněného posudku. Hrdina tohoto příběhu si ho nechtěl zprotivit (stále ho měl spojeného s hezkými vzpomínkami), a proto se rozhodl vyřešit situaci lavinou lživých výmluv, jež měly ovšem velmi vratký základ: „Jak lehkomyšlně a z jak špatného zdiva buduje člověk své výmluvy!“⁵¹

Situaci nechal dojít tak daleko, že do své „hry na schovávanou“ zatáhl i pracovníky katedry, změnil svůj rozvrh dne a nechával se zapírat. Že tato situace musela být neúnosná? Nikoliv pro našeho hrdinu. Dalo by se říci, že si v této hře na „kočku a myš“ našel jistou zálibu: „Připadal jsem si jako Sherlock Holmes, jako maskovaný Jack, jako Neviditelný, jenž kráčí městem, připadal jsem si jako kluk.“⁵²

Veškerá veselost z této chlapecké hry měla ale brzy vyprchat. Poté, co se Zátureckému podařilo vystrašit sekretářku katedry a kunsthistorikovu přítelkyni Kláru, uvědomil si, že Zátureckému neunikne. Jeho drzost v něm vzbudila vztek, který mohl být čerstvě ventilován ve chvíli, kdy byl dopaden. Ve jménu zloby rozhodl se jednat způsobem spontánním, a snad i proto poněkud nešťastným.

U Kundery už jsme si zvykli, že spásné myšlenky (nápady) jsou většinou dalším krokem k propasti. Ludvík se rozhodl pomstít Zemánkovi ve chvíli, kdy si spojil jeho osobu s Heleniným příjmením, Adolfovo dohazovačství zamíchalo nejedním lidským životem a ani kunsthistorikův protiútok nebyl vykoupením. Když se rozhodl vrátit úder tím, že obviní Zátureckého z obtěžování Kláry, netušil ještě, čeho je Záturecký schopen a jaká trpělivost a vytrvalost se skrývá za jeho silnou čelní vráskou.

Do této chvíle usiloval Záturecký o docenění své práce, nyní však šlo především o to, aby neztratil svoji pověst čestného občana. Do boje se přirozeně vložila i jeho manželka, jež se neostýchala užít všechny prostředky za účelem morálního očištění svého muže. Jestliže si ostatní účastníci příběhu počínali uvědomovat vážnost tohoto nerozvážného činu, rozhodně jím nebyl hlavní hrdina: „Člověk musí neustále osedlávat příběhy, ty střelhibité klisničky, bez nichž by se ploužil v prachu jako unuděný pěšák.“⁵³ Avšak tento postoj nevydržel mu příliš dlouho. Pokud bychom Zátureckého nazvali

⁵¹ KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 29.

⁵² tamtéž, s. 30.

⁵³ tamtéž, s. 35.

neodbytným, jeho manželka byla jeho průbojnější obměnou. A tak nyní kunsthistorik pochopil, že „jde do tuhého, že kuň jeho příběhu je zatraceně osedlán“.

Pak už jen nabraly události rychlý spád. Záturecká se pustila do pátrání po objektu, jenž způsobil ošpinění jejího manžela, způsobem přímo detektivním. Zahrnula do něj osoby širokého okolí, tedy nejen spolupracovníky a sousedy viníka, nýbrž i Kláříny kolegyňe švadleny. Hlavní hrdina, i když značně znepokojen, nepřikládal tomuto pátrání zvláštní důležitost. V jeho přístupu neustále převládala suverenita, kterou podtrhával žertováním. Pravou vážnost situace připustil si snad až po hovoru s profesorem, který sice věřil jeho vyprávění, ale stejně tak se mu snažil vysvětlit následky tohoto „nepovedeného žertu“.

„Každý lidský život je velmi mnohoznačný. Minulost každého z nás je možno stejně dobře upravit v životopis milovaného státníka jako v životopis zločince.“⁵⁴ Před čtenářovými zraky se rýsuje motiv Kunderova prvního románu *Žert*, ve kterém stejně jako tento hrdina, tak i Ludvík nebyl schopen domoci se spravedlnosti, očistit svoje jednání, které nebylo myšleno nikterak vážně. To, co bylo dříve přehlíženo (např. prvky individualismu), přichází nyní vhod jako usvědčující fakt. „To všechno jsou ovšem jednotlivosti; ale stačí je osvětlit vaším dnešním, přítomným deliktem, aby se náhle spojily v celek výmluvně svědčící o vašem charakteru a vašem postoji.“⁵⁵

Kunsthistorik se tak ocitl ve stavu, jenž překypoval svou bezvýchodností. I tak svůj boj s „koněm, jehož osedlal“, hodlal dotáhnout do konce.

Schůze uličního výboru

Schůze obyvatel této městské části dokládá stav tehdejší společnosti. Jak už předznamenával profesor, hrdina povídky poznal: „... že lidé nejsou lidmi, anebo že nevěděl, co lidé jsou.“ Nesmáli se. Tento incident projednávali s nejvyšší vážností a rádi lpěli na detailech, které se postupně podkrývaly, aby je vzápětí mohli použít jako zbraň proti člověku, jenž se vyčleňoval, svým kontroverzním chováním vyčníval. Pomineme-li následky této schůze, duch, v němž se nese, má téměř totožnou podobu Ludvíkova

⁵⁴ KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 41.

⁵⁵ tamtéž

výslechu a následného vyloučení z fakulty. Postava tohoto příběhu po několika marných pokusech o ospravedlnění pochopila bezvyslednost svého počínání a rozhodla se, že alespoň ochrání svoji přítelkyni. Způsob, jímž to učinil, dává nám znovu zapravdu, že se Kunderovi hrdinové nebojí zesměšnit jakoukoli situaci, načež si s oblibou vybírají své protichůdce jako hlavní objekty. Ti většinou podléhají síle žertu, kdežto hlavní hrdina se jen ubezpečuje o své nadřazenosti.

Jak už bylo naznačeno, tato schůze neměla následky tak tragické, jakým musel čelit hrdina *Žertu*, avšak stav byl vážný, nikoliv ovšem neřešitelný. Vědec byl nyní nucen učinit rozhodnutí, jež mělo vyřešit problém, především pak zachránit mu jeho lásku (sám se o Kláře takto vyjadřuje). Že nemohl napsat kladný posudek, bylo by snad zbytečné zmiňovat. Nakonec našel nejvíce schůdné řešení v tom, že pozve paní Zátureckou a vyloží ji pravdu o manželově práci. Její vyprávění ho jistým způsobem dojalo, přinejmenším ztratil vztek na tyto strůjce nepřijemností posledních týdnů. Vyložil ji tedy celou pravdu o kvalitě Zátureckého stati. Zprvu nevěřila, pod náparem argumentů pak byla nucena uznat skutečnost, že její manžel opravdu nevytvořil nic původního. „... ale já jsem věděl, že neztratila víru ve svého muže, a jestli někomu něco vyčítala, tak jenom sobě, že nedovedla čelit mým argumentům, které jí připadaly temné a nesrozumitelné.“⁵⁶

Cítil se nakonec vítězně. Svůj vnitřní slib, že posudek na Zátureckého práci nenapíše, se mu přes všechny komplikace povedlo dodržet. Po setkání se Zátureckou se zdálo být vše urovnané. Klára tak byla mimo nebezpečí, což mu přineslo jistou úlevu a také pocit vlastní důležitosti, že byl schopen vysvětlit vzniklá nedorozumění. Toto vítězství (snad už očekávaně předčasné) setkal se znovu s hořkým zklamáním. Klára mezitím rezignovala na jejich vztah a dala přednost „schopnějšímu“ kolegovi, který jí slíbil místo modelky. Jejich závěrečný dialog nám naznačuje, co si o něm jako o člověku myslí a jaké dopady bude mít tento žert na jeho profesní život.

„Teprve po chvíli mi došlo, že ... není můj příběh z rodu tragických, nýbrž spíš komických příběhů.“⁵⁷ Toto zhodnocení nás jen utvrzuje v tom, jaké má hlavní postava skutečné životní priority, že o lásce ke Kláře můžeme pochybovat a že jeho životní

⁵⁶ KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 51.

⁵⁷ tamtéž, s. 53.

filozofie je mu přednější. Přestože se nám může zdát, že přišel o hodně, neztratil nic ze své osobnosti, což příběh staví mimo tragickou linii.

5.1.1 Charakteristika hlavního hrdiny

Kunsthistorik Klíma patří ke kunderovským intelektuálům. Jeho postoje k práci, k okolí a k ženám můžeme chápat jako objektivně nadřazené. I když z jeho názorů cítíme často přehnané sebevědomí, jistým způsobem si uvědomujeme, že je oprávněné, že nad ostatními má skutečně navrch a že se tato skutečnost přímo rozchází s pojetím tehdejší doby. Jeho individualistické sklony a nadřazenost ho často stavějí do opozice (ne-li do konfliktu) k ostatním, z čehož přirozeně vyplývají komplikace. Těch si je vědom, avšak svých zásad se drží. Na rozdíl od Ludvíka (a obdobně jako Adolf) svůj osud přijímá a vyrovnává se s ním.

5.2 Já truchlivý bůh

Kunsthistorik osedlal příběh, Adolf se počítá za jeho autora, Ludvík značně ovlivnil běh dění svým prvním žertem a následnou pomstou. Jaké markantní následky má být sebemenší zasažení do příběhu, do života.

„... jsem autorem příběhu. Nikoli jako spisovatel, nýbrž jako žijící a nepíšící člověk. Nepíšu, nýbrž žiju, a pohrdám, upřímně řečeno, autory příběhů psaných na papír, pohrdám těmito upocenými opisovači života. Zbožňuji zato autory příběhů žitých v životě. Sám se mezi ně počítám.“⁵⁸

Touto výpovědí nám „autor“ příběhu napovídá, jak přistupuje k hodnotám, k životu samotnému. Dává nám tušit, že nepůjde o příběh nahodilý, nýbrž ovlivněný lidskými vlivy a zásahy - příčiněný svým geniálním plánem. A protože je to povídka *Směšných lásek*, můžeme taktéž očekávat tragikomický podtext.

⁵⁸ KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 9.

O Adolfovi, jenž zaujímá roli hlavní postavy příběhu, víme zprvu jen to, že není „autorem dítěte“, nad čímž projevuje lítost, a dodává, že by jím byl rád už „jen z čiré radosti z tvorby.“ Pomocí zkonstruovaného dialogu s jistým neznámým vtahuje nás pomalu do svého příběhu. Jeho klíčové události osvětluje v pomalém tempu a prokládá je úvahami, jimiž vypravování jednak oživuje, jednak ho také činí napínavým. Do svého hloubání nad radostmi a strastmi života přidává v nemalých dávkách vtip a ironii, čímž profiluje nejen svoji osobnost, ale také samotný tón povídky.

Od charakteristiky „mladých umělkyně“ přechází pomalu k ústřední postavě tohoto ironického vyprávění, ke spouštěči jeho spásné myšlenky, k plotu celé této anekdoty. Jde o mladou slečnu Janičku. I když vypravuje s několikaletým odstupem, vyhýbá se jí oslovovat křestním jménem, což nám má zřejmě navodit pocit opravdového zklamání, nevydařené lásky. Tu popisuje nepřímo pomocí historek, které vykreslují Janu jako stvoření neměřitelných tělesných kvalit, nicméně nízkého intelektu. Nelze si ji nespojit s dalšími ženskými postavami z Kunderových próz, především s Markétou z *Žertu* a Klárou z povídky *Nikdo se nebude smát*. Žádná z těchto dvou zmiňovaných nebyla zajisté takto prostá, ale jejich osobnostní charakteristiky shodují se v jejich naivitě a hlavně v tom, jaké k nim zaujímají postoje jejich protějšci, jakou funkci v daném vztahu vytváří. Spojuje je jejich nedostupnost a tělesná atraktivita, jež přirozeně působí na mužské ego hlavních hrdinů. Ti pak mají tendenci své dívky šokovat. Jejich myšlení je tomuto dívčímu totiž tak vzdálené, že nejsou s to dosáhnout svého cíle přirozenou cestou. Toto šokování/pomsta/vychloubání má většinou fatální a nečekané následky.

Svoje nevydařené pokusy získat Janičku kompenzoval si trávením času se slečnou brunetou, která „co do tělesné krásy stála jen o několik málo stupňů pod Janou“, ale i tak se nemohl zbavit touhy po tomto andělském stvoření. Dostává se tak ke třetímu, avšak o nic méně důležitému hybateli povídky, Apostolkovi. S tímto Řekem, bývalým partyzánem a „výborným chlapíkem“ seznámil se náš hrdina v nemocnici.

Přátelství uznával výhradně mezi mužem a mužem, a protože Apostolka považoval za opravdového přítele, což podtrhuje hned několika bonmoty: „A on se cítil být mým dlužníkem, a to je tak správné, tak to má být mezi přáteli. Mělo by to tak být i v lásce, leč tam to bývá většinou naopak, tam se obvykle oba cítí být věřiteli, a to je pak špatné a

smutné.⁵⁹, rozhodl se mu věnovat dárek, na který on sám nemohl dosáhnout – „svoji“ Janičku.

Jak mohl docílit toho, aby ho chtěla i nedosažitelná Janička? To byl úkol přesně pro Adolfa. Znal totiž Janu velmi dobře a stejně tak dobře věděl, jaké zbraně má v této bitvě za zhrzenou duši použít. Udělal z Adolfa prototyp muže, které Jana a její kamarádky zpěvačky obdivovaly. S vtípem sobě vlastním vymyslel celou estrádu do nejmenších podrobností. Pečlivě vybral den, hodinu, místo a především postavu, jež měl Apostol hrát. Ano, hrát, to Adolf uměl bravurně. Přeci jenom, nezapomínejme, že je to právě on, ten zmiňovaný autor příběhu. Proto také napsal scénář, obsadil role a řídil – téměř - celé představení. Jediné, co opomněl, byl konečný dojem divákův, tedy hlavně ten jeho.

Toto „nešťastné odpoledne“ vedlo se přesně tak, jak bylo naplánováno. Pod Adolfovou režijní taktovkou došlo k oklamání Jany, jež uvěřila v existenci řeckého dirigenta hraného prostým řeckým pastýřem ovcí. Apostolův herecký výkon byl natolik přesvědčivý, že došlo k předem určenému aktu, tedy ke ztrátě Janiččina panenství. Ovšem smysl tohoto dramatu nabral zcela jiných obrátek, tedy nikoliv těch, které tito aktéři zamýšleli.

„Chtěl jsem učinit Apostola šťastným, Janě se pomstít a sebe povyrazit. Nepodařilo se mi ani jedno, ani druhé, a dokonce ani to třetí.“⁶⁰ Adolf tak záhy pochopil, jak bolestivě ranila tato past jeho samotného, jak ani Apostol, jenž se do Jany také zamiloval, nenašel své štěstí a jak (což bylo úplně nejhorší) pyšně přistoupila Jana k celé situaci. Byla šťastná. Ve své „naivitě“ a „hlouposti“ nadále věřila v tohoto řeckého „boha“, se kterým už nyní čekala dítě. Lhala svému okolí i sama sobě, naštěstí pro ni však věřila těmto sladkým lžím a hrdě donosila své břímě.

„Autor příběhu“ dal tak sobě poznat paradoxní rovinu života. „Stala se mi najednou nejen žádoucí, ale i blízká; díky zlomyslné mystifikaci stal jsem se teď neviditelnou součástí jejího života, jejího osudu; patřili jsme k sobě; byla to teď opravdu moje Jana; její osud mne dojímal a jaksi smířoval s její hloupostí i pýchou; miloval jsem ji jinak než předtím (hřejivě a soucitněji) a strašně jsem ji toužil mít.“⁶¹

⁵⁹ KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 12.

⁶⁰ tamtéž, s. 19.

⁶¹ tamtéž, s. 23.

Na úplném konci už jen odevzdaně podotýká, že je „bůh příběhu! Ale jak truchlivý bůh.“

5.2.1 Charakteristika hlavního hrdiny

I tento hlavní hrdina má typické rysy intelektuálů kunderovského typu. I on má svoji životní filozofii, kterou aplikuje i na běžné denní situace. V jeho případě jsou však následky jeho „díla“ více markantní, než tomu bylo u hrdiny z předchozí povídky. Adolf se totiž rozhoduje řídit nikoliv pouze svůj osud, ale s lehkostí a vtípem zasahuje do životů svých přátel. Jeho jazyk je navíc obohacen nemalou dávkou ironie, což nám jako čtenářům nedovoluje brát tuto postavu jakkoli vážně. Že Janičku skutečně miloval a že ho její neopětovaná láska zasáhla? Tomu se nám těžko věří, avšak to nemůžeme ani s úplnou jistotou vyloučit. Jeho mistrná mystifikace zapřičiňuje nedůvěru (nebo alespoň pochybnost) v jeho tvrzeních. I přesto má ke čtenáři velmi blízko. Příběh nám začne vyprávět jako svému příteli, přičemž využívá kontaktních slov („No prosím, prosím, já to odvolám, budete-li na tom trvat...“). Celá kompozice pak působí dojmem rozhovoru, aniž by druhá strana vyprávění obsahově obohacovala. Povídka v nás díky těmto prostředkům vyvolává pocit skutečné anekdoty, již nám vypráví náš blízký.

Směšné lásky si s láskou hrají. Chvatík ji v povídce *Já truchlivý bůh* popisuje takto: „Láska je tu chápána jako text, s nímž je možno racionálně experimentovat, programovat jej a přehrávat si různé jeho varianty. Vypravěč přenáší princip textu do života, experimentuje s láskou, hraje o lásku a prohrává, protože se domníval, že ji lze racionálně kalkulovat, plánovat a dirigovat jako literární příběh.“⁶² Jeho tvrzení bychom mohli pojmout více do šířky, a sice aplikovat ho nikoliv pouze na lásku, ale do všech oblastí života. Vždyť experimentování se prolíná všemi povídkami a netýká se jen lásky. Co mají ale tyto příběhy společné, je charakter, který se nese s výsledkem nějakého experimentu, nerozvážného jednání. Mluvíme zde o Kunderově umu rozpoutat drama, které nemá konců. Hrdinové si vybírají takové řešení situace, které je posouvá ještě blíže k propasti. Ať už je to z důvodu pobavení, pomsty, nerozvážnosti... V té skutečnosti, že se dané věci pousmějeme, že ji nebereme příliš vážně, spatřujeme Kunderovu hravost.

⁶² CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Host, 2001, s. 40.

Povídky s velmi širokou a promyšlenou tematikou jsou hlavně mistrným úkazem vyprávění příběhu. Otázky, jež jsme si kladli na začátku, budeme stěží někdy schopni s určitostí zodpovědět. „Směšné lásky totiž nesměřují k potvrzování jakýchkoli pravd, nýbrž k narušování jakékoliv ustálenosti.“⁶³

6 FILM ŽERT

Film *Žert* byl natočen po sovětské invazi roku 1968. Jednalo se o kontroverzní snímek, který byl v době normalizace zakázán. Neplánovanou ironií se stal fakt, že prvomájové oslavy, jež se ve filmu objevují, byly natáčeny během okupace.

Zajímavou skutečností je, že scénář, který sepsal Jireš s Kunderou, byl hotový ještě před vydáním románu v roce 1967. I když se často uvádí, že film je těžko adaptovatelný, získal mnoho kladných ohlasů: „Už scénář, na němž s Jirešem spolupracoval Milan Kundera, překvapil jistotou, s jakou jeho autoři svedli prózu do filmového řečiště.“⁶⁴ Výzvu ke Kunderově spolupráci považoval Jireš za naprosto přirozený postup při psaní scénáře, a tak vznikl přepis, na který mohou být oba tvůrci hrdí.

6.1 Děj filmu

Děj filmu se sice odehrává během jednoho víkendu, ale časový stín nese si v řádu několika let. Pohledy do minulosti musely se do filmu nepochybně promítnout. „Jireš ... se pokusil o těsné propojení časových rovin: minulost napadá Ludvíkovu současnost, dávné situace a jejich účinkující potkává na ulici, ve snu i v pohledu do zrcadla, minulost k němu proniká i jako zvuková ozvěna. Takto pojatá (byť zúžená)

⁶³ POHORSKÝ, Miloš. Žertovat – v takové vážné době?. *Tvar*. 2004, roč. 15, č. 7, s. 7.

⁶⁴ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Vimperk: KMa, s. r. o., 2008, s. 82.

adaptace formálně posiluje Kunderův stěžejní moment díla, a to vztah jedince a historie a vůbec smysl dějin (dějiny jako velkolepý žert).⁶⁵

První obraz filmové adaptace nás zavádí do neznámého města a nabízí nám pohled na dělnický orloj. Oko kamery nám pak dává nahlédnout na rozlehlé náměstí, na němž právě zastavil autobus. Vystupující postava, hlavní hrdina příběhu Ludvík Jahn, sem přijel vykonat svoji pomstu. Tento náhled drží linii s knižní předlohou. Význam tohoto místa, tedy toho, že se jedná o Ludvíkovo rodiště, a především účel znovuzavítání, se dozvídáme z vypravěčského monologu hlavního hrdiny. Z jeho výpovědi nesoucí se v cynickém duchu je nám nyní známo, že ke svému rodnému městu nechová lásku a že přátele, již tu má, netouží potkávat. Pocity vyvolané tímto místem přišly mu nanejvýš vhodné pro jeho vykonstruovaný plán jak zničit jedno manželství a nadobro učinit konec se svou minulostí a s křivdami ji provázející.

Aby byl divák plně obeznámen s důvody a příčinami Ludvíkova rozhodnutí, přichází na scénu sled retrospektivních obrazů, které v pomalém tempu nastiňují jeho minulost a jež se střídají s obrazy Ludvíkova současného prožívání.

Tak se divák poprvé setkává s Helenou Zemánkovou, redaktorkou rozhlasu, která přichází za Ludvíkem za účelem pracovního rozhovoru. Už při představování těchto dvou postav je patrná asymetrie mezi nimi. Zatímco na Heleně je znát určitá nervozita, Ludvík hovoří klidně, vyrovnaně a s mírnou dávkou arogance. Návštěvy podobného typu nemá rád. Avšak poté, co odhalí Heleninu pravou identitu, totiž že se jedná o ženu jeho tehdejšího kamaráda a hlavního viníka jeho neštěstí Pavla Zemánka, začne o ni jevit zájem: „Ale to je zvláštní... Když člověk cítí nenávisť k ženě, začne ji najednou pozorovat s podobnou zaujatostí, jako by ji miloval.“ Helena si všímá Ludvíkovy náklonnosti, přestává se kontrolovat a mluví o svém mládí v naději, že jí Ludvík porozumí. Poznáním Heleny se nám poodkrývá objekt pomsty.

Kamera nás opět vrací do současnosti, do městského hotelu, který Ludvík vybral pro setkání a především sblížení se s Helenou. Vzhled tohoto ubytovacího zařízení na nás působí neútně, zastarale a vyvolává v nás pocity, jež plně

⁶⁵ PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 25.

korespondují s celkovým dojmem města. Ludvík si je těchto nedostatků vědom, a proto se snaží získat lepší místo, které by vyhovovalo požadavkům pro svedení Heleny. K jakým účelům má být pokoj určen, je nám naznačováno Ludvíkovým důkladným zkoumáním pokoje (poskakováním na posteli, vyměřováním výšky stolu- ...).

Tato nevyhovující situace ho zavádí za přítelem Kostkou. Jejich setkání má působit náhodně, avšak tušíme, s jakými úmysly Kostku vyhledává. Ten je potěšen přítelovou návštěvou a vřele ho zve do svého příbytku. Ludvík analyzuje pokoj, přičemž používá stejných metod jako u pokoje hotelového, a s výsledkem je spokojen. Žádá proto Kostku o zapůjčení a upřímně naznačuje, k čemu toto místo hodlá využít. Dochází tak k první polemice mezi přáteli, již se svými názory celý život liší, již si jsou od samého začátku protiklady.

Další scéna nás opět uvádí do minulosti, konkrétně k oslavám 1. máje. Davové záběry, jež se nesou v dokumentárním duchu, se střídají se záběry konkrétních lidí, Zemánka jako „slováckého šuhaje“, ale také Markéty, Ludvíkovy první lásky. Markéta k Ludvíkovi promlouvá, vyčítá mu jeho podivný úsměv, k čemuž Ludvík dodává: „Markéta byla jako duch doby, veselá, vážná a přísná.“ Tvrzení, že promlouvá k Ludvíkovi, není tak úplně přesné. Její slova jsou pro něj sice určena, ale ve skutečnosti promlouvá ke kameře. Ta totiž zastupuje postavu Ludvíka ve všech scénách, jimiž se obrací do minulosti (s výjimkou ostravské epizody). Markétiným příchodem na scénu se nám začíná objasňovat význam její osoby, ale také se dostáváme k zápletky celého příběhu, k pohlednici s textem, jenž vede k zásadním zvrátům v Ludvíkově životě. Alternace obrazů současných a minulých, tedy záběry na Markétu a Ludvíka, mají charakter vzpomínek. Ludvík se toulá po městě a znuděně zívá právě ve chvíli, kdy Markéta pláče. Časový rozdíl mezi těmito dvěma světy dokazují osobní a názorový posun v životě hlavního hrdiny.

Zmíněná pohlednice vede k vyloučení Ludvíka jak ze strany komunistů, tak i z fakulty. Tím se posouváme k filmovému procesu tohoto vyloučení. Současný Ludvík přichází na hotelový pokoj a mladý Ludvík za soudruhy na fakultu. Opět se nám zde prolínají dva druhy obrazů, které se precizně doplňují. Ve chvíli, kdy Ludvík otvírá hotelové dveře, se okem kamery ocitáme mezi jeho kolegy na fakultě, kterým má vysvětlovat význam poslané pohlednice. Současný Ludvík výslech doplňuje o různá gesta, povaluje se na posteli, pere si ponožky, dělá arogantní úšklebky. Podobná gesta

provázejí všechny jeho návraty do minulosti a vyjadřují jeho postoj k odehraným událostem.

Situace kolem pohlednice vypadá nevalně, proto se Ludvík rozhodne dojít za Pavlem Zemánkem osobně v naději, že snad on by mu mohl pomoci. Ten ho odbyde, ať si nedělá starosti, že fakulta si s tím jistě poradí, a rychle převádí řeč do nezávazného tónu. Při této scéně si také můžeme povšimnout postavy Kostky, jenž v té době na fakultě působí. V knize při této události zmiňován není, ale do filmu se hodí už z toho důvodu, aby bylo divákovi známo, jak dlouho se Ludvík s Kostkou znají.

Ludvík čekající na Helenu se toulá po svém rodišti. To v nás vzbuzuje nudu a šed', což ještě více podporuje Ludvíkovu nenávist k tomuto místu. Z fádni chvilky ho vyvede mladá půvabná dívka, již se rozhodne pronásledovat. Tato dívka je pro nás důležitá ze dvou důvodů. Jednak zavede Ludvíka na slavnost vítání občánků a za druhé nám dává pocit, že je Ludvík nakloněn ženskému pohlaví.

Obřadní duch vítání občánků v Ludvíkovi navodí vzpomínky jeho vlastní „popravy“, schůze fakulty, kde všichni hlasovali o jeho vyloučení. Recitační výstupy malých dětí a slavnostní proslov radního střídá srdceryvné předčítání Julia Fučíka Pavlem Zemánkem. Minulost zastihne Ludvíka ještě jednou, a to v podobě jeho dávného kamaráda Jaroslava, který se zúčastňuje slavnosti jako hudební doprovod.

Další vzpomínkový obraz nám dává nahlédnout k jednotkám PTP, přesouváme se tedy do míst, kde tento hlavní hrdina strávil šest let svého života. Do filmu se z této ostravské epizody přenesl pouhý zlomek toho, co zde Ludvík skutečně prožil. Poznáváme jeho kamarády, velitele a především Alexeje, jenž má v této části filmového ztvárnění stěžejní místo. Tvůrci se rozhodli zcela vypustit příběh o Lucii, čímž vznikl prostor pro příhody komického rázu v podobě Čeňkových kreseb nebo sabotáže štafety, ale ani tím neopustili tvůrci vážnost doby. Díky postavě Alexeje je divákovi znázorněn osud lidí odsouzených k životu v takových místech a k dopadům na životech těchto účastníků.

Život u PTP se nám zobrazuje střídavě se zkouškou kapely, kam Ludvík na Jaroslavovo pozvání zavítal. Dochází zde ke konfliktu mezi kamarády, tedy ke střetu mezi Jaroslavovým konzervativním pohledem na svět a Ludvíkovým skeptickým vystřízlivěním.

Děj se nám přesouvá k hlavnímu aktérovi současnosti, k Heleně. Její příjezd do města se opakuje v duchu Ludvíkova příjezdu. Po krátké prohlídce zdejšího náměstí a jednoho restauračního zařízení se přesouvají do Kostkova bytu, kde má dojít k milostnému aktu. Oba milenci, především pak Helena, která se opět nechává unášet silnou atmosférou této chvíle a vzpomíná na své mládí, se zde opíjí a následně milují. O milostný akt není v žádném případě divák ochuzen, právě naopak. Před jeho očima se rozpíná obraz vášnivého milování z Heleniny strany a znehodnocující a pomstychtivá soulož ze strany Ludvíkovy. Je téměř nemožné nepředstavit si na místě Heleny Zemánka právě ve chvíli, kdy Ludvík Helenu bije za zástěrkou vášně.

Druhý den se mají setkat na Jízdě králů. Helena zde dělá reportáž pro rozhlas a Ludvík se tu potuluje spíše z volné chvíle a s jistým despektem. Kamera zachycuje charakter slavnosti, zdejších zvyků a obyvatel Slovácka. Když potom potkává svého úhlavního nepřítele Zemánka s mladou přítelkyní, je více než překvapen. Převaha v komunikační oblasti a v životních postojích je u Zemánka více než zřetelná. Prosazuje se stejně, jako ho známe z knihy, jako velký oportunist a prospěchář. Svoji zradu nepřiznává, neomlouvá se za ni, přehlíží ji. Ludvík je situací nucen chovat se k němu mile, dokonce ho před slečnou vychvalovat. Každá jeho narážka na minulost je totiž nepochopena nebo na ni není brán zřetel. Zemánkova přítelkyně, vlastně pár takto tvořený, vstupuje do kontrastu páru Heleny a Ludvíka. Setkání těchto partnerských protikladů působí výsměšně.

V souvislosti s Helenou se nám představuje její asistent Jindra, jenž je do Heleny odevzdaně zamilován. Svůj prostor ve filmu vyplňuje jako věrný pomocník nejen po pracovní stránce. Je odhodlán Helenu bránit, což se nám vzhledem k jeho tělesné stavbě jeví komicky.

Ludvík je nucen obeznámit Helenu alespoň s částečnou pravdou, sice že do ní není zamilován. Ta propadá pocitu zoufalství a z důvodu bezvýchodnosti této situace spolyká Jindrovu tabletky. Divák se proto nachází uprostřed záchodové scény, kdy Helena naříká a vysvětluje Jindrovi svůj čin, načež mu oznamuje, že zemře. Jindra ji obeznámí s faktem, že tabletky nebyly rázu analgetik, nýbrž projímadla, a že ji proto žádná smrt nečeká. Situaci ovšem bere vážně a rozhodne se zúčtovat Ludvíkovi tento Helenin propad.

Ludvík se mezitím přesouvá k Jaroslavově kapele, kde po svém debaklu hledá útočiště. Svým přítelem je přijat vřele a tráví tak spolu příjemný večer hraním. Na Ludvíkovi je poprvé znát spokojený výraz ve tváři. Po nevydařeném dni, který nadobro uzavřel jeho minulost, i když zcela opačným způsobem, než si naplánoval, našel uspokojení v něčem, co bylo také spojeno s jeho minulostí, ale minulostí tak dávnou, že v ní nachází zalíbení.

Vystupování kapely na slavnosti ruší opilci a mládežnické výtržnictví. Jaroslav je tímto chováním znechucen. Jen ho to utvrzuje v přeměně společnosti, která si už neváží lidových tradic. Navrhuje ostatním hráčům, aby se přesunuli do polí, kde je nikdo nebude rušit a kde si budou hrát pro radost. Na to mu jeden z jeho spoluhráčů oponuje, že to bohužel není možné, jelikož se zavázali hrát určitou dobu. Netrvá dlouho a Jaroslava postihuje srdeční selhání. Je mu přivolána první pomoc a Ludvík svého přítele doprovází. Jaroslav v tu chvíli myslí hlavně na něj a podotýká, že ho nejvíce mrzí to, že ho tato nepříjemnost potkala v době, kdy mohl být s ním.

V té chvíli přichází na scénu Ludvíkův „rival“ Jindra, který je připraven navrátit Heleninu čest. Ludvíkova fyzická převaha je ovšem znatelná. Jindra si navíc vybral ten nejnevhodnější okamžik k pomstě a připleťl se do cesty někomu, kdo se stal po letech znovu obětí nevydařeného žertu a kdo nenašel již dlouho toužebnou satisfakci. Netřeba se proto divit, že všechnu svoji zlobu namířil proti tomuto slabému terči. Poslední slova Ludvíka: „Ty vole, tebe jsem bít nechtěl!“ výborně shrnují celou podstatu filmu.

Filmové zpracování *Žertu* vystihuje velmi dobře hlavní myšlenku románu. Spolupráci Jireše s Kunderou reflektuje Kundera takto: „Jireš považoval za zcela přirozené, že mu mám napsat scénář, takže za všechny vynechávky v románovém příběhu (velmi radikální vynechávky) nesu odpovědnost já sám.“⁶⁶ Před Kunderou tedy stála otázka, co je pro román skutečně důležité, aby neztratil na svém kouzlu a výjimečnosti.

⁶⁶ KUNDERA, Milan. Můj přítel Jireš. *Illuminace*. 1996, roč. 8, č. 1, s. 6.

„Protože objem románu je nesrovnatelně rozlehlejší než trvání filmu, věděl jsem, že musím vynechávat, zjednodušovat, zhušťovat.“⁶⁷

To se projevuje především ve vykreslení postav. Zatímco v románu má každý z hlavních hrdinů svůj part, ve filmu je toto privilegium ponecháno pouze Ludvíkovi. Má svoji minulost, ale i výsadu vypravěče, což mu dovoluje vstupovat do roviny úvahové, charakteristické pro román a nezbytné pro profilování nejen Ludvíka, ale i zbylých účastníků. Jeho výpovědi jsou jediným zdrojem pro jejich charakteristiku, protože ony toto výhradní právo nemají. Těžko se nám tak odhadují jejich opravdové pocity. Naopak získáváme rozsáhlejší pohled na všechny vedlejší postavy. V knize jsme museli věřit výpovědím ostatních, abychom si utvořili obraz o jejich osobě. Ve filmu se nám představují sami, se svými názory, gesty, postoji. Lépe potom poznáváme Zemánka, slečnu Brožovou, Jindru, Alexeje, velitele mladíčka u PTP.

Snad i proto si můžeme dovolit uvažovat o úplném vypuštění vyprávění o Lucii. Lucie je na záhadě založena, ona je tou záhadou. Kdyby měla svůj prostor ve filmu, veškeré tajemství o její osobě by bylo nadobro vyzraženo.

6.2 Charakteristika hlavních postav

6.2.1 Ludvík

Jak už bylo uvedeno, Ludvík zůstává jedinou postavou, jež nebyla zbavena funkce vypravěče. Svými naracemi popisuje skutečnost ze současné stránky, přičemž se vrací do minulosti a svými psychologickými úvahami dává divákovi možnost nahlédnout hlouběji do svého nitra, přestože je tento filmový svět pouhým zlomkem ze světa knižního.

„Ačkoliv Ludvík ve filmu o svém zhrzeném postoji ke světu neustále hovoří, hlubší výpovědi o svém zranitelném nitru se důsledně vyhýbá. Jeho monology nemají reflexivní povahu, jsou extrovertními komentacemi brilantního, sarkastického glosátora, jenž si pečlivě brání své křehké a zranitelné já. Vyzrazuje o sobě jen to, co souvisí s tématem jeho

⁶⁷ KUNDERA, Milan. Můj přítel Jireš. *Illuminace*. 1996, roč. 8, č. 1, s. 6.

křivdy a chystané satisfakce. I tento úhybný manévř – maskovat obratnou výmluvností tíživou samotu a uzavřenost – bývá v projevu intelektuálů příznačným manévřem.⁶⁸ A právě v tomto spatřujeme hlavní rozdíly mezi knižní předlohou a filmovým zpracováním. Postavy naprosto ztrácejí místo pro vyjádření svých úvah. Myšlenky, jež člověku běžně přicházejí na mysl, můžeme docela snadno popsat, ale už ne tak snadno vyjádřit, zahrát.

Ludvík se soustředuje především na pomstu, která je ústředním tématem filmu. Jako čtenáři se dozvídáme o Ludvíkově minulosti v širším rozpětí. Odkrývá se nám část jeho rodinného zázemí, poznáváme skutečné vztahy mezi ním a Jaroslavem, víme, že jde o člověka schopného milovat. Filmové vykreslení této postavy zužuje se pouze na osobní výkon spravedlnosti: „Filmový Ludvík Jahn, ačkoliv ve srovnání s románovým předobrazem je ve scénáři odproštěn od hlubšího psychologického zázemí, představuje ve figurální sestavě zde vybraných typů ten nejtragičtější: intelektuál vykořeněný z bytostného jádra, neschopen přijmout svůj osud ani žádnou náhradní alternativu. Doživotní vězeň sám v sobě, který vyplýval všechnu energii na čistě privátní výkon ‚spravedlnosti‘, jež se paradoxně vymstila jen jemu samotnému.“⁶⁹

Volba Josefa Somra do role tohoto typu může se jevit zpočátku ne příliš šťastně. Typický intelektuál v Kunderově pojetí má své nároky na vzhled. Přestože si autor nepotrpí na vnější popisy svých ústředních postav, čtenář/divák si automaticky profiluje tohoto nositele role přímo do postavy autora. Urostlý a pohledný muž Josef Somr není a nebyl. Tohoto úkolu se však ujal po svém. Je nutno říct, že málokdo by pak svedl vdechnout Ludvíkovi takový obraz ironie, arogance, lhostejnosti. Ač ne vždy úplně spokojen se svým výkonem, této role se zmocnil s velkou grácií.

⁶⁸ PŘÁDNÁ, Stanislava. Typologie filmových hrdinů nové vlny. Problematika intelektuálů v souvislosti s českou povahou. In Denemarková, Radka. *Zlatá šedesátá: Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání*. Praha: Host, 2000, s. 246.

⁶⁹ tamtéž, s. 247.

6.2.2 Helena, Jaroslav, Kostka

U Heleny se především nedočkáváme jejího bezvýsledného proudu vědomí, což je tak typické pro knižní hrdinku. Je absolutně zbavena svých monologických úvah. Tím sice ztrácí mnoho ze své osobnosti, ale ztvárněním její postavy filmovou představitelkou je natolik přesvědčivé, že máme pocit, jako by skutečně mluvila svým vnitřním hlasem. V podání Jany Dítětové se dozvídáme, jaké jsou její životní priority, postoje a mravní zásady. Ať už přímo, anebo pouhým gestem, mimikou, postojem. Na rozdíl od ostatních postav filmová Helena neztratila mnoho.

Jinak je tomu v případě Kostky a Jaroslava. Románoví hrdinové jsou založeni na polemikách s Ludvíkem. Jsou jeho odrazem. Jejich konflikty nám tyto postavy vykreslují. Zatímco filmový Ludvík má tu možnost, aby popsal vztah, který k těmto dvěma cítí, zbylé dvě postavy představí svůj profil pouze svým chováním. Tak je to sice i v případě Heleny, ale ta má v porovnání s Jaroslavem a Kostkou ve filmu daleko více prostoru.

Těžko se nám tak odhadují opravdové pocity těchto hrdinů, pokud neznáme knižní předlohu. O Jaroslavovi víme jen tolik, že miluje folklor. Už ale vůbec netušíme, jak moc je citově upnutý k Ludvíkovi, že ztratil naději ve funkčnost své rodiny, že opovrhuje současným stavem společnosti. To vše si můžeme pouze domýšlet.

O Kostkovi je nám prozrazeno, že byl také postihnut režimem a vyloučen z fakulty, avšak neznáme jeho vnitřní prožívání. Jeho silné náboženské uvažování je nám sice částečně vyzraženo, ale v románu jsou mu vyhrazeny kapitoly. Vůbec bychom si pak netroufli uvažovat o jeho chybách, kterých se dopustil vůči své rodině. Jeho filmové výpovědi jsou podávány více střízlivě.

Postavy ve filmové podobě ztrácejí funkci monologických úvah, čímž se divákovi vytrácí rozpětí jeho vlastní imaginace. Musí se proto více spoléhat na tvůrce, kteří hrdinům vtisknuli danou konkrétní povahu/charakteristiku.

Naopak pohled na Zemánka se nám díky filmovému zpracování nabízí mnohem rozsáhlejší, stejně tak je to například se slečnou Brožovou, Markétou, Jindrou, velitelem mladíčkem... Dalo by se tak uvažovat nad tím, že vedlejší postavy, které nemají v knize svoji část, díky filmu získávají větší prostor představení své identity na úkor postav hlavních.

7 FILM NIKDO SE NEBUDE SMÁT

Hynek Bočan, první režisér, jenž si troufl zfilmovat Kunderovu povídku *Směšných lásek*, natočil tuto svoji prvotinu v roce 1965. Že šlo o úspěšný debut, dokazuje Velká cena získaná v západoněmeckém Mannheimu. Domácí kritika už tak přívětivá nebyla.

Scénáristicky se na adaptaci podílel spolu s Bočanem Pavel Juráček. Jedná se tedy o případ, kdy k tvorbě nebyl přizván samotný autor povídky. To se na díle jistě podepsalo, ale i tak Bočan dokázal zachovat hlavní myšlenku předlohy: „Na jeho práci udiví dvě věci. Perfektnost provedení a aktivní vztah k látce, jímž rozumím citlivé pronikání do myšlenkového hájemství povídky a konfrontace jejího světa se světem režisérovým.“⁷⁰

7.1 Děj filmu

Z ptačí perspektivy se nám nabízí pohled na zasněženou městskou ulici. Stavební práce, jež zde momentálně probíhají, zabraňují obyvatelům ve volném pohybu. Míhotající se postavy zvolí jednotnou cestu, po níž se vydávají ke svému domovu. Po prvním proslápnutí je udána jasná trajektorie k cíli, která nedovoluje žádné odchýlení. Pokud se o něj někdo pokusí, je mu to znemožněno a z tohoto scestí je navrácen. Tento netradiční úvod bychom mohli chápat jako určité nastavení pravidel, která není radno porušovat, jako nástin tehdejší doby, života v socialistické společnosti. Úvodní obrazy ovšem není nutno považovat pouze za kritiku, ale především za úsměvný nástin lidí žijících v úzkém sociálním kruhu, kde se všichni dobře znají a o nic méně o sobě ví. Komický nádech přinášejí tyto postavičky svojí zmateností (Klára s kufrem), neomaleností (kluk se sněhulákem) nebo bezprostředností. Velký podíl na tomto pak má také hudba Wiliama Bukového, která je založena na groteskním způsobu vyjádření.

Z exteriérů se přesouváme do interiéru, a sice do domu hlavního hrdiny Karla Klímy, mladého výtvarného teoretika. Klíma je typicky kunderovský intelektuál se svými zásadami (má svůj zvláštní smysl pro pravdu a pro spravedlnost), způsobem života (bydlí

⁷⁰ Nedohledatelný zdroj citace

se svoji družkou, aniž by byli oddáni; pořádá hlučné večírky), chováním (samozřejmě působí uzavřeně a individualisticky).

V činžovním domě má vše svůj řád. Sportovně založený domovník pravidelně cvičí, čehož můžeme být svědky v průběhu filmu, a to v opakujících se intervalech; zvědavá sousedka se má vždy na pozoru, aby jí neuniklo sebemenší mihnutí a aby byla vždy připravena podat podrobnou zprávu o dění v domě. Hlavní hrdina k nim zaujímá čistě praktický vztah. Snaží se je nepobuřovat, vyhýbá se jim, s domovníkem má nepsané pravidlo uplácení.

Klíma přednáší jako odborný asistent na fakultě. Zdá se být oblíbený jak u studentů, ke kterým má věkově blíže než jeho kolegové, tak i u sekretářky Marie, jež působí svojí starostlivostí a péčí mateřským dojmem. Protože právě získal honorář za nedávno otištěnou studii, splácí dluhy, které si za poslední měsíc utvořil, což u nás vzbuzuje dojem lehkovážného charakteru.

Jedním z věřitelů je i jeho přítel, malíř Jiří Hora. Během jejich rozhovoru si můžeme utvořit částečný profil hlavní postavy příběhu. Přestože si Klíma půjčuje od Hory peníze, není s to o něm napsat článek a vše omlouvá slovy: „Když já si hrozně nerad vymejšlim...“ Na tomto tvrzení je vlastně založena Klímova životní filozofie a tím i tento příběh. Jsme svědky toho, že Klíma si naopak „vymejšlí“ moc rád, ale i takovéto vymyšlení musí mít svůj řád. Stejně přistupuje k výpovědím o své přítelkyni Kláře. Na Horův dotaz, zda jsou stále spolu, odpovídá finálním gestem. Kláru má ovšem rád, lásku k ní nepřiznává, protože se to nehodí k jeho pověsti děvkaře. (V povídce o těchto jeho pocitech víme, neboť v ní hlavní hrdina figuruje jako vypravěč. Film vypravěče pozbývá, a tak je veškerá percepce a interpretace na samotném divákovi.)

Klára se mezitím zabydluje u něj v bytě. Dokazuje to nejen přivezený kufr, ale také typicky dívčí věci a doplňky povalující se v prostoru Klímovy mansardy. Klára působí dojmem znuděné mladé holky, která své neúspěchy staví za nevyhovující kádrový posudek. V jistých pasážích, zvláště v těch, které jsou popisovány nekomentovanými obrazy, si všimneme její ztracenosti v tomto světě, že má přece jen své cíle a sny a že ji trápí skutečnost znemožňující jejich dosažení. Ve filmovém zpracování je více prostoru pro vykreslení její povahy. Divák pak může být zaskočen tím, že Klára není tak prosté děvče, jako je tomu v knižní verzi povídky, nýbrž že je to dívka svých názorů, jimiž je schopna oponovat Klímovi a stát se tak skutečně jeho plnohodnotným partnerem.

Ten večer, nacházíme se stále v prvním dni povídky, otvírají dopis od Zátureckého, vědeckého pracovníka v pokročilém věku, který žádá Klímu o odborný posudek na svoji práci pro časopis *Výtvarná myšlenka*. Záturecký volí slova lichotivá, ve kterých se samolibý Klíma nachází. Nenachází ovšem Zátureckého práci, čímž se strhává lavina malých, ale „povolených“ lží za účelem úniku z této bezvýchodné situace.

Do těchto výmyslů zatahuje i sekretářku Marii. Nadiktuje jí omluvný dopis pro Zátureckého, v němž vysvětluje, že mu posudek nenapíše, že jeho názory jsou všeobecně považovány za zcestné a že by proto jeho práci spíše ublížily. Nepřiznává pravý motiv tohoto rozhodnutí. Jeho přesvědčení, že tímto se otravného „kolegy“ zbavil, je, jak se nám postupně podhaluje, vysoce naivní. Když Zátureckého studii skutečně najde, domnívá se opět, že má vyhráno a že tato nepříjemnost skončí. Po jejím přečtení se však usvědčuje více než předtím, že posudek napsat nemůže. Stať totiž obsahuje mnoho nedostatků, a tak by se Klíma musel stát Zátureckému katem, což se nejen rozchází s jeho životním přesvědčením, ale je mu to jednoduše i velmi nepříjemné. Čekají ho proto bezmezná návštěvy této neodbytné osoby, které eskalují v Klímovo nekonečné prchání a skrývání se (vyhýbání se mezi studenty na fakultě, skrývání se za sochou na chodbě fakulty, využívání studentů a změn v rozvrhu...). Zde nachází Hynek Bočan prostor pro svoji hravost. Přichází na scénu mnoho komických obrazů a historek, které jsou založeny na hře na kočku a myš. Pro svůj únik zneužívá lidi ze svého profesního, ale i osobního okolí. Sekretářku Marii neustále prosí, aby kryla jeho přítomnost na fakultě, ta si proto vymýšlí jeho nemoc. Svého studenta vysílá, aby se vydával za něj a odvedl pozornost Zátureckého ženy. Hospodskému nalhává, že Záturecký je Klářin otec.

Jak už nám říká samotná povídka: „Jak lehkomyšlně a z jak špatného zdiva buduje člověk své výmluvy!“⁷¹ Klíma si neuvědomuje (nebo spíše nepřipouští) následky svých lží, a těžko tak rozeznává hranici, za kterou je ještě možno zajít. Vrcholem této „hry“ je pak nařknutí Zátureckého ze sexuálního obtěžování Kláry. K této fikci, podobně jako k ostatním, došel úplnou náhodou a její vyřčení bylo vlastně založeno na spontánní reakci. Způsobila ovšem to, že se do celé záležitosti vmísila paní Záturecká a s ní i veřejnost

⁷¹ KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 29.

kolem Klímy. Klímův žertovný způsob úniku dostává podobu noční můry, ve které dominují manželé Záturečtí.

Záturecká se ve snaze očistit pověst svého manžela rozhodne jednat. Když se s Klímou nepotkává na fakultě, vydává se za ním domů. Tam je sice také neúspěšná v jeho zastížení, avšak se jí dostává informací o Klímově a Klářině životě, totiž že nejsou oddáni a že Klára pracuje jako švadlena v jistém závodě. Ani zde se shledání neuskuteční, neboť Záturecký, ohromen Klářinou krásou, nepamatuje si její pravou podobu.

Situace se začíná komplikovat i na fakultě. Klíma má vážný rozhovor s profesorem, který naznačuje, že si váží jeho profesních kvalit, ale že záleží i na pověsti přednášejících. Moudrými slovy zkušeného muže mu vyvrací domněnku, že na fámách, jež o něm kolují, nezáleží: „Fakta znamenají málo proti náladám. A vyvracet fámou anebo náladu, no, to je stejně marné jako byste chtěl vyvracet věřícímu člověku víru v neposkvrněné početí.“

Poté už stačí, aby se zapeklité situaci oddala i Klára. Přichází za Klímou s tím, že odjíždí domů do Čelákovic, aby se tak vyhnula pomluvám a nepříjemnostem. Tomu ovšem Klíma hodlá za každou cenu zabránit. Opouští dříve poradou s kolegy z fakulty a tráví s ní volné odpoledne. Toto gesto je jakýmsi projevem lásky, na něž nejsme z povídky zvyklí. Filmový Klíma nyní působí dojmem, že ke Kláře chová opravdu výjimečný cit a že svoji náklonnost dokáže.

Následuje schůze uličního výboru, kde je dopodrobna projednávána záležitost kolem Zátureckého, ale i Klímův osobní život. Jeho izolovanost, nedostatečně projevovaný zájem o svoje spoluobčany a neuspořádaný život mají v této záležitosti usvědčující charakter. Klíma si uvědomuje, že dochází na profesorova slova a že není radno vymlouvat nálady těchto lidí věřící svojí pravdě. Zpočátku se mu daří argumentovat, avšak nakonec schůzi opouští v rezignujícím duchu.

Opět se nám nabízí pohled na ulici, kde si ho jeho sousedé prohlíží, usmívají se a zdraví ho. Tyto obrazy utvrzují naše přesvědčení o tom, že člověk žijící zde postrádá jakékoli soukromí, že je podroben pečlivému zkoumání svých sousedů. Forma tohoto ujištění je ovšem více komická nežli kritická.

I když nerad, je Klíma Záturecké nucen sdělit pravdu o statí napsané jejím manželem, laicky jí vysvětlit nevyhovující kvalitu této práce. Ta samozřejmě nevěří Klímovým soudům, ale protože není schopna argumentovat člověku tohoto postavení, odchází.

Klíma nyní považuje problém za vyřešený. Domnívá se tedy, že se vše vrátí do starých kolejí a hlavně, že Klára ocení tento ústupek. Ta se však mezitím stala manekýnou za pomoci jeho přítele Hory, který zřejmě rozuměl více ženské logice.

Stejně jako povídka, tak i film ovšem končí komickým nádechem, kdy si jeho ústřední postava uvědomuje, že tyto nevydařené žerty nepatří do kategorie tragických. Na rozdíl od povídky má film ještě bonusový příspěvek, když se Klára s Klímou ještě naposledy snaží navázat kontakt. Jeho zásady a charakter ji zpět ale nepřijímají. Odmítá ji způsobem sobě vlastním, sebezapřením.

Nikdo se nebude smát je prvním filmovým zpracováním Kunderových povídek. Na rozdíl od *Žertu*, tedy od románového příběhu, se zde tvůrci vypořádávají s nepříliš rozsáhlým materiálem. Na první pohled by se tak mohlo zdát, že převod tohoto díla nebude tak náročný. My už však nyní tušíme, že vystihnout hlavní myšlenky Kunderovy prózy a převést ji do filmové podoby je věc nelehká, obzvláště tehdy, není-li při psaní scénáře samotný autor přítomen. To se na filmu velmi podepsalo. Jak ve filmovém zpracování *Žertu*, tak i povídky *Já, truchlivý bůh* najdeme repliky totožné s knižní předlohou, zejména u již zmiňované povídky je kladen důraz na Adolfovy bonmoty, které vykreslují jeho postavu. I když je toto filmové zpracování ochuzeno o Kunderovu řeč, tvůrci se snažili vystihnout atmosféru a myšlenku příběhu. Dvořák na adaptaci reagoval takto: „(Bočan) nezradil myšlenku předlohy v tom hlavním: v citlivém postižení hlavního konfliktu povídky, který je krutou obžalobou ... lhostejnosti, formálnosti, bezcílnosti, intrikánství.“⁷² My bychom doplnili, že důležitým faktorem, proč si film uchoval ducha Kunderovy anekdoty, je zachování tragikomické linie. Vážné téma Zátureckého práce, jež je pro něj existenčně důležitá, je odlehčeno Klímovým prcháním.

Originalitu filmu pak nacházíme v jeho hravosti. Už samotný úvod, jenž trvá několik minut a nepromluví se v něm téměř slovo, je zajímavý a zábavný. Nutí nás k zamyšlení a přitom nastiňuje náladu, ve které se příběh nese.

⁷² DVOŘÁK, Jan. Tragický smích. *Pochodeň* 1996, roč. 55, č. 33, s. 2.

Ve filmové verzi nalezneme přidané pasáže ve formě krátkých epizod a scének. Hlavními aktéry v nich jsou (kromě Klímy samozřejmě) Klára a Klímův kamarád Hora. Tyto „přídavky“ mají ve filmu několik funkcí. Mají jednak rozvinout vztahy mezi hlavními aktéry a profilovat jejich osobnosti, ale také podtrhnout náladu okamžiku. Vezměme například v potaz „přátelství“ mezi Klímou a Horou. To, jak tušíme, není opravdové. Hora by to tak snad mohl cítit, ale z Klímova chování je zřejmé, že si svého známého dostatečně neváží a je s ním v kontaktu z čistě z vlastního prospěchu. Části filmu, jež plní druhou, neepickou funkci, jsou jakýmsi „výložkami“, jež slouží i k divákovu pobavení. Stínové divadlo hrané Klárou za účelem úniku z nudy je toho jasným dokladem.

7.2 Charakteristika hlavních postav

„Postavy ve filmových kunderovských adaptacích - hořce ironických groteskách - závisely z velké míry na interpretaci a osobnostním vkladu herců. Vyzývala k tomu spisovatelova autostylizace hrdinů a jejich duchaplná sofistika.“⁷³

Výběrem Jana Kačera (coby tehdejšího představitele intelektuálů) do role Klímy nebylo nejspíš co ztratit, a přesto bychom našli hned několik odlišností mezi ním a knižní předlohou. Jeho vnější podoba nám nemůže nepřipomínat samotného autora povídky, což naplňuje naše očekávání už po přečtení příběhu, ale ještě před zhlédnutím filmu. Co ale ubírá na věrohodnosti postavy, je Kačerova vážnost až přespříliš vážná. Intelektuální hrdina je sice takový, ale povídka nám jasně napovídá, jakou radost hlavnímu aktérovi činí příležitost zasahovat do dění („osedlávat klisničky“). Filmový Klíma utíká před Zátureckým pouze z povinnosti, z nechuti se s ním setkat. Jako diváci nemáme pocit, že tak koná pro své pobavení. Celá postava je zjednodušená, její poselství se zužuje pouze na únik, na dosažení svého cíle. Nemá tak pro nás velký přínos v podobě své psychologie.

⁷³ PŘÁDNÁ, Stanislava. Typologie filmových hrdinů nové vlny. Problematika intelektuálů v souvislosti s českou povahou. In Denemarková, Radka. *Zlatá šedesátá: Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání*. Praha: Host, 2000, s. 261.

Dalším výrazným hrdinou, kterému se dostává ve filmu velkého prostoru, je Záturecký. „Průbojný ‚niemand‘ Záturecký je specifickou variantou (pseudo)intelektuálního slepce lavírujícího mezi dvěma extrémními póly: namyšlené neškodné tuposti, která svádí ke komediální parodii, a vybujele neukojené ambicióznosti, jež se může zvrátit v nebezpečnou agresi.“⁷⁴ Jestliže jsme vytkli filmovému Klímovi nedůvěryhodnou kopii osobitosti knižní předlohy, v případě Zátureckého se převod zdařil. Ačkoliv povídkový Záturecký je nám představován přes kunsthistorikovy výpovědi, jeho obraz je přesně tak protivný a vlezlý, jako nám dává poznat filmový hrdina. Spolu se svojí manželkou vytvářejí dvojici vytrvalých škůdců, kteří se nedají tak snadno odbýt. Zároveň jsou v nás taktéž schopni vzbudit lítost, jelikož se snaží dosáhnout svých vytyčených cílů, nebo získat zpět svoji ztracenou čest.

Zbylé postavy už pouze dotvářejí příběh. Jsou figurkami sloužící ke Klímovu prospěchu, jako je tomu v případě sekretářky Marie, nebo značí Klímovu povahu, o což se nejvíce zaslouhuje (vedle Zátureckého a Kláry) malíř Hora. Značné uplatnění ve filmové povídce našla i přítelkyně Klára. Její pomocí se jednak dovídáme o Klímově přístupu k ženám, na druhé straně se stará o prvky hravosti filmu. Přestože malou, ale i tak důležitou roli zde hraje profesor, jenž dává Klímovi moudré rady. Je jeden z mála (ne-li jediný), který dokáže uspět v intelektuálním boji s hlavním hrdinou a svými argumenty ho tak přesvědčit o své pravdě. Navíc si zachovává stejný obraz charakteru, jaký je nám představován v knize. Svými výpověďmi postihuje jedno z hlavních témat filmu, že lidské fámy jsou mocné.

⁷⁴ PŘÁDNÁ, Stanislava. Typologie filmových hrdinů nové vlny. Problematika intelektuálů v souvislosti s českou povahou. In Denemarková, Radka. *Zlatá šedesátá: Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání*. Praha: Host, 2000, s. 260.

8 FILM JÁ, TRUHLIVÝ BŮH

Antonín Kachlík se nechal inspirovat svými kolegy Jaromilem Jirešem a Hynkem Bočanem a rozhodl se čerpat z Kunderovy předlohy. Stejně jako Bočan sáhl po povídce ze *Směšných lásek*. Tak roku 1969 vznikl snímek *Já, truchlivý bůh*, jenž recenzenti řadí ke Kachlíkovým „lepší“ filmům.

Na scénáři s Kachlíkem spolupracoval i samotný Kundera, což je z filmu patrné. Některé pasáže jsou totožné s těmi povídkovými. I tak je film rozvinut o několik vedlejších příběhů, které do konceptu povídky zapadají, aniž by narušily její odkaz.

Ve srovnání s adaptacemi natočenými podle próz Milana Kundery je právě tato ta nejvíce komediální. Mohli bychom si klást otázku, zda to byl skutečně prvotní záměr tvůrců filmu, zda k tomu nedošlo až v průběhu natáčení, kdy teprve herci dají skutečný obraz scénáři. Ať už to bylo jakkoli, zde více než jinde pocítujeme význam hereckého obsazení.

8.1 Děj filmu

Nabízí se nám pohled na park, v němž postarší muž venčící svého psa přistupuje přímo k nám. Tato ústřední postava, Adolf, počíná svoji řeč ve formě jednostranného rozhovoru. Mluví k nám, k divákům, jako ke svým přátelům, již mu naslouchají a již dobře možná o tento příběh sami požádali. Vysvětluje nám, jak vzniklo město, v němž se momentálně nacházíme, a představuje nám takto Brno se svými krásami. Divadla bychom zde našli tři a do jednoho z nich se právě vydáváme. Svoji fenku přitom uvazuje u venkovního sloupu a dodává, že je to jediné stvoření ženského pohlaví, se kterým dokáže žít ve společné domácnosti. Už v prvních minutách jeho monologu jsme si vědomi některých z jeho charakteristických rysů a především jeho komunikačních schopností.

Objevujeme se uvnitř brněnského divadla, kde se právě zkouší opera. Je nám prozrazeno, že její přední zpěvačku a Adolfa spojuje jistá minulost. Upozorní nás také na malého chlapce sedícího v publiku, načež nám sděluje, že se jedná o jejího syna. Že na jeho tvorbě má také svůj podíl, se dozvídáme hned nato. Když už se mu tímto podařilo nastínit zápletku příběhu, rozhodne se využít divadlo jako prostředek, jak se s námi vrátit do

minulosti. Prochází šatnou, v níž si nasadí paruku. Dostává se mu podoby Adolfa, „který takto vypadal a pokud ne, tak tak vypadat měl“. S nasazením paruky se jako kouzlem ocitá znovu v parku a vytvoří si tímto podmínky pro vyprávění příběhu, anekdoty, již sám jako „autor života“ stvořil.

Pro snímek Antonína Kachlíka je typická určitá hravost, již vnímáme poměrně frekventovaně. Adolf se proto objevuje v parku na židličce z maskérny, čemuž se hloupá Janička samozřejmě diví. Velmi rychle pochopíme, že této dívce příliš moudrosti přisuzovat nemůžeme. Adolfovi se ale líbí, a tak se o ni neodbytně a vytrvale pokouší. Dvoří se jí, domlouvá jí, učí se kvůli ní hrát na klavír, aby ji mohl doprovázet, kupuje jí květiny. Právě proto ho rozčiluje, že má Jana oči pouze pro operní zpěváky, dirigenty a podobné typy. Na této slabosti také později postaví svoji pomstu. Nyní se ale trápí Janiččinou nedostupností, a tak se pokouší zapomenout na ni metodou jemu blízkou a příjemnou, sblížením se s jinou ženou. O ty Adolf neměl nikdy nouzi, což vytušíme z jeho suverenity, s jakou o ženách vypráví, a ze zkušeností nabytých těmito románky. Neznámou ženu potkává taktéž v divadle, v šatně. Hovor s ní začíná slovy: „Slečno, vy máte ale krásné nohy, škoda že máte jenom dvě.“ Podobnými poznámkami ženy dobývá, a tak získává i tuto ženu. S ní si začíná uvědomovat, že síla, jež ho k Janě táhne, je všemocná. Tato neznámá je totiž také zpěvačka. To je ovšem jediná podobnost s Janou, kterou lze této osobě přičíst. V povídce není více tělesně specifikována, ale film už jí dává konkrétní podobu, kterou chápeme jako Janin záměrný protiklad. Tím spíš pak Adolf po Janě touží.

Navzdory svým zásadám, tedy pokusit se o ženu pouze třikrát, zkouší to u Jany po čtvrté. Ani tentokrát mu osud není nakloněn a Jana uraženě odchází. A dlouho o ní opravdu neslyšíme.

Tím získáváme prostor pro vyobrazení další důležité sekvence filmu, seznámení se s Apostolkem, spoluvůrcem příběhu, který zde působí spíše jako figura ovládaná Adolfem, avšak stále činorodější varianta, než je tomu v povídkové verzi. Apostol je bývalý řecký partyzán, který pobývá v nemocnici pro své pohodlí a především ze své lenosti. Zpočátku to na žádné velké přátelství nevypadá, později oba poznávají, jak vzácný vztah mohou dva muži mezi sebou mít. Tráví v nemocnici příjemné chvíle a navzájem si vypomáhají různými službami. Apostol pak svému příteli prokáže velkou laskavost tím, že ho zbaví cizí „paničky“, jež s Adolfem pomýšlela na vdavky a společný život.

Tento úspěch slaví a Adolf si v tom okamžiku uvědomuje Apostolkův skutečný životní přínos. Chce mu udělat zkrátka radost, čímž ho napadá plán přímo „d'ábelský“, v jeho případě spíše „božský“. Jádro této idey spočívalo ve třech bodech, mělo uspokojit/potrestat tři osoby. A tak se přirozeně vracíme v našem příběhu k jen zdánlivě ztracené Janičce. Její touha po muzikálních osobnostech a Apostolkův řecký původ přivedly Adolfa na myšlenku, jak propojit tato fakta k svému prospěchu. Udělá z Apostola řeckého dirigenta s vybranými způsoby a zmate tímto Janičku tak, že nevydrží tento tlak řeckého kouzla, že mu daruje své panenství. V této části se teprve plně projevuje schopnost komediálnosti hereckého obsazení, čímž se plně prosazuje Kunderova záliba v mystifikaci. Scénář napsaný Adolfem hrají všichni bez nejmenší chyby. Dokonce i Janička se drží textu, i když ani netuší, že je v této hře obsazena. Nepřekvapí nás proto, když se brzy po seznámení těchto Adolfových loutek ocitáme u něj doma. Zbývá pouze vytvořit prostor pro sblížení Apostolka a Janičky, což Adolf vyřeší elegantní formou, omluvou a odchodem kvůli neodkladné záležitosti. Hned po opuštění svého bytu neskrývá radost a je si jist, že tato hra bude úspěšně dotažena do konce. Volný čas tráví vycházkou po městě a přemýšlením. Čím déle jsou Janička s Apostolkem sami, tím více k Adolfovi promlouvá nitro, neúprosný pocit žárlivosti a zášti. Počíná si uvědomovat následky svého plánu a trápí se myšlenkou daného aktu svých figur, zda se skutečně drží scénáře, který jim vytvořil on sám.

V tomto okamžiku vstupuje na scénu jedna z jeho milenek. Také Jana, ale i ta je postavena do protikladu s Janičkou, již Adolf miluje. Kontrast tvoří hlavně proto, že je naprosto rozhodnuta se Adolfovi oddat ve stylu, jaký on určil. S tím už se náš hrdina nyní neztotožňuje a je nucen z této pasti uniknout. To se mu nepodaří a Janu potkává ještě jednou v hospodě. Jana ho začne vztekle bít a sdělí mu, že *ji* slyšela, čímž se Adolfovi nepřímou potvrzuje, že mezi Janičkou a Adolfem skutečně k něčemu došlo. Rezignovaně ji proto poprosí, ať ho nebije, že život ho bije víc.

Adolf chtěl Janičku potrápít, protože se mu to zdálo lepší než „to prázdno, které mezi nimi bylo“. Jakmile se vrátí do svého domova a nalézá byt v takovém stavu, který ty dva usvědčuje z milostného poměru, je si teprve plně vědom dopadů své hry s lidskými osudy. Chápe, že toto divadlo nelze vzít zpět a je nucen poslouchat Apostolovo vyprávění a žadonění o další setkání s Janičkou. Přestože to Adolf razantně odmítá a vysloveně nedoporučuje, přebírá Apostol vedení jejich příběhu a čeká na Janu před školou, připraven

jí říct celou pravdu. Nepočítá ovšem s její pýchou a nadřazeností. Je proto zdrcen, když ho Jana nepoznává a považuje ho za bezdomovce.

Mezitím se také Adolf pokouší o Janičku. Domnívá se totiž, že by jí v její situaci svobodné matky mohl být oporou (Apostolovi se totiž podařilo Janu oplodnit) a nezdráhá se použít všechny možné prostředky (navštěvuje dokonce její rodiče a nabízí se, že si ji vezme) pro dosažení svého cíle, a sice konečně Janu získat. To vše se ukáže být v naprostém rozporu s Janiným uvažováním. Je hrdá na svůj stav, lže sama sobě, ale díky své „hlouposti“ těmto lžím věří.

Tak se odhodlává k jednání, které se mu v této bezvýhodné chvíli, i navzdory jeho krutosti, jeví jako jediné smysluplné. Řekne Janičce pravdu a představí jí pravou identitu Apostola. Jana skutečnost neunáší a páchá sebevraždu.

Vracíme se zpátky do přítomnosti, kdy čelíme pohledu na hrob a analogicky si tak domyslíme Janiččinu smrt. V tom nás ale Adolf vyvádí z omylu. Hrob patří Apostolově ženě, jež zemřela krátce na to, kdy se odehrál tento příběh. Opět se nám potvrzuje pravdivost Adolfova konstatování: „Člověk nikdy nezná míru své lásky. Ta je vždycky utajena a odhalí se jen v určitých chvílích a my jsme pokaždé překvapeni, ať už její malostí či její velikostí.“ Apostol si totiž uvědomil, že svou ženu skutečně miloval a že byla tou jedinou, ke které tento cit choval. Po její smrti byl zdrcen a vrátil se zpátky do Řecka pod Olymp.

Ptáme se nyní, co se stalo ve skutečnosti s Janou. Nic. Adolf nám prozrazuje, že nemohl být tak záškodnický a říct Janičce pravdu o Apostolovi. Sděluje nám tímto, že si celý tento tragický konec vymyslel, čistě proto, aby nás diváky zmátl, protože je to přesně to, co se nám líbí a co vyžadujeme.

Výběr hřbitova pro finální scénu je velmi příhodný. Končí zde příběh o třech postavách, jež se snažily být autory života a netušily přitom, jakými figurami se staly, nebo naopak měly být pouze figurami a svými hybnými silami daly příběhu úplně jinou podobu.

I Adolf už vycítil, že toto autorství s sebou přináší obměny a odchylky, které nemůže dopředu předvídat a které dokáží zvrátit celou logiku naplánovaného příběhu. O to horší je skutečnost, když si uvědomuje, že svojí anekdotou navzdory svázal Janičku a sebe, že toto břímě touhy ponese si celý život.

Forma vyprávění je v případě filmu i povídky téměř totožná. Hlavní hrdina Adolf je zde jediným vypravěčem a příběh nám podává způsobem dialogickým. Samozřejmě se mu od nás, od diváků, nedostává zpětné vazby, a tak si ji domýšlí a produkuje ji za nás: „Co říkáte...?“. A protože jsme to my, kvůli komu příběh vypráví, hraje si s námi (záměrně nás mystifikuje), poučuje nás (doporučuje nám své pravidlo pokusit se o ženu pouze třikrát...), má k nám sarkastické poznámky. Velice frekventovaně prokládá své vyprávění bonmoty a průpovídkami, které jsou identické s těmi z knižní předlohy. Dodává tím vyprávění filozofický nádech a činí své narace neobvyklé.

Na rozdíl od Jirešova *Žertu*, ale podobně jako Bočan při ztvárnění *Nikdo se nebude smát* vybral si i Antonín Kachlík z Kunderova repertoáru povídku. Na jedné straně to s sebou přináší tu výhodu, že lze poměrně snadno obsáhnout všechny důležité znaky děje, na druhé straně se ale nabízí možnost tyto znaky rozvinout a příběh tím dějově „nafouknout“. Ne vždy se to podaří, aniž by nebyla poničena základní struktura a myšlenka povídky. Snad i proto se na scénáři podílel samotný autor knižní předlohy. Filmová verze nám nabízí několik vedlejších příběhů, jež dokreslují původní děj, ale snaží se ho zásadně neporušovat.

Tvůrci filmu rozvinuli příběh, nebo spíše Adolfovu postavu, o paní Štenclovou. Vdavekchtivá panička je Adolfem okouzlena, a tudíž odhodlaná získat ho za každou cenu. Nepřipouští si fakt, že se Adolf snaží uniknout z tohoto zajetí a nebere zřetel ani na Apostolovy záměrné pomluvy za účelem Adolfovy záchrany. Tato postava v podání Jiřiny Jiráskové povídku rozvíjí, dává jí prostor pro komické situace (návštěva Apostola a její vřelé pohoštění), ale také profiluje Adolfův charakter - umění uniknout nepřijemným nástrahám, nechuť vázat se k ženskému pohlaví, hraní si s lidskými city, životy.

Epizoda s paní Štenclovou není jediná. Vsunutých příběhů bychom ve filmové verzi našli hned několik. Přimyšlena je například návštěva Janiných rodičů a jejich přesvědčování o tom, že Adolf je tím pravým mužem pro jejich dceru. Scéna s rodiči má podobnost s filmovou povídkou *Nikdo se nebude smát*, kde je vsunuta pasáž s Kláříným otcem. Zvláštní skutečností je, že se objevují v obou adaptacích, aniž by se na obou Kundera podílel.

Další připojené historky nebo obrazy mají za úkol pohrát si s divákem, pobavit ho. Na této úloze je rozvinuta celá nemocniční epizoda, obrazové promítání Adolfových

milenek, příprava Apostola na svedení Janičky, ale i formální prostředky pro vykreslení příběhu, jako je využití divadelních kulís pro návrat do minulosti.

8.2 Charakteristika hlavních postav

Filmový Adolf je věrným vyobrazením Adolfa knižního. Používá stejné formy řeči a často i doslovné repliky nebo monology. Obsazením Miloše Kopeckého se nám sice nedostává vzhledového očekávání kunderovského intelektuála, o to víc se zaslouhuje o komediální projev a s Pavlem Landovským tak tvoří neuvěřitelnou veselohru.

Z povídky sice známe postavu Apostola, ale film ji dal úplně nové rozměry. Předloha Apostola popisuje komicky, film se nebojí na této postavě postavit celou sekvenci pomsty a učinit tak z něho nikoli pouze figuru, ale místy i autora příběhu. Svými výstupy konkuruje Adolfovi (někdy ho dokonce převyšuje), a tak se před našimi zraky rodí duo nerozlučných kamarádů, strůjců příběhu.

Janička, jež nám uzavírá trojici aktérů zkonstruovaného příběhu, reprezentuje jednoho z nejprostších tvorů ženského pohlaví, které kdy Kundera stvořil. V této ženě se slučuje několik extrémních rysů. Na jedné straně je to její hloupost a naivita, na straně druhé její krása, pýcha a nadřazenost. Kombinace právě těchto vlastností zapříčiňuje to, proč se nikdy nemůže stát Adolfovou. Druh a míra jejích atributů je dobře promyšlena a staví se do opozice povahových rysů Adolfových. Její postava je určována pomocí rozhovorů spolužaček zpěvaček, jež Adolf tak s oblibou komentuje.

9 KOMPARACE FILMOVÝCH PRÓZ

Při komparaci Kunderových filmových próz jsme vycházeli hlavně z původních předloh. V jednom případě se jedná o román, ve zbylých dvou případech o povídky. Už v kapitole o filmové adaptaci jsme se potýkali s úskalími filmového přepisu. Adaptace samozřejmě nemůže postihnout kompletní problematiku původní prózy. To platí jak v případě povídky, tak i románu. Přece ale nacházíme rozdíly při zpracování těchto dvou útvarů.

Román svým rozsahem, ať už obsahovým, nebo myšlenkovým, je o tolik větší, že autoři scénáře jsou logicky nuceni redukovat. Naopak u povídky scénárista stojí před otázkou, zda má děj, jenž není tolik obsáhlý, rozšířit, například o vedlejší události, a zda se tím neporuší hlavní podstata příběhu.

Na úkolech, jež jsme zde nyní představili, se ve filmech *Žert* a *Já, truchlivý bůh* podílel autor předloh Milan Kundera. To, jak už jsme zmínili v předešlých kapitolách, považuje za „naprosto přirozené“. Můžeme s ním jedině souhlasit. Jak jinak by si měl autor ohlídat své dílo, aby se z něho nevytratilo to podstatné. Spolupráce s ním byla vynechána v případě filmového zpracování *Nikdo se nebude smát*. Výsledky tohoto rozhodnutí jsme se již také zaobírali. Nicméně bychom měli zmínit, že ačkoliv se Kundera na filmu nijak nepodílel, s dílem je spokojen a nemá k němu větší výhrady.

9.1 Úlohy vypravěčů

Ve filmovém *Žertu* se úlohy vypravěče ujímá pouze Ludvík, čímž je oslabena naše míra percepce zbylých postav. Svoji vypravěčskou roli přijímá jako nástroj pro osvětlení jen některých skutečností, především těch, které souvisejí s jeho pomstou. Totéž platí o rovině úvahové. Divák proto nedostává mnoho prostoru nahlédnout do jeho nitra.

Filmová povídka *Nikdo se nebude smát* vypravěče postrádá. S dějem jsme seznamování pomocí obrazů. Myšlenková linie hlavní postavy nám tak zůstává zcela skryta. Klímův profil si tedy vytváříme z jeho jednání, což platí i v případě dalších hrdinů.

Adaptace povídky *Já, truchlivý bůh* zůstala své předloze vypravěčsky nejméně dlužna. Adolfovi je tato výsada ponechána a duch, v jakém se vyprávění nese, je s tím povídkovým téměř totožný. Tvůrci scénáře dokonce zachovali formu „fiktivního dialogu“, kdy vypravěč k divákovi promlouvá, aniž by počítal s jeho reakcí.

9.2 Filmoví hrdinové - herecké obsazení

„Typický intelektuál v tehdejších českých filmech měl buď výraz nepříjemně zahořklého a zároveň vtipně potměšilého šklebu Josefa Somra, nebo uhlazenou podobu blazeovaného vzdoru Jana Kačera.“⁷⁵ Takto bychom mohli charakterizovat filmovou podobu Ludvíka Jahna a kunsthistorika Klímy. Již jsme zmiňovali, že Kunderovy knižní postavy intelektuálů nejsou blíže vzhledově specifikováni. Máme proto tendenci přisuzovat jim vzhled „kunderovský“, což v tomto případě splňuje Jan Kačer. Tomu naopak chybí vtip a zdravý duch nevážnosti tolik nezbytný hlavně pro mužské hrdiny *Směšných lásek*. Naopak Miloš Kopecký tyto nároky splňuje bez výhrady. Josef Somr, jenž ztvárnil roli Ludvíka, se těmito dvěma protipólům vymyká. Dokázal ale vtisknout Ludvíkovi takovou podobu, bez které si ho už dnes dokážeme jen těžko představit. Svou ironickou tváří, škleby, cynickým a arogantním projevem a přesto přiměřeným intelektuálostvím dosáhl podoby zcela nové a velmi přesvědčivé.

„Postavy ve filmových kunderovských adaptacích - hořce ironických groteskách - závisely z velké míry na interpretaci a osobnostním vkladu herců. Vyzývala k tomu spisovatelova autostylizace hrdinů a jejich duchaplná sofistika.“⁷⁶ Na herecké obsazení bylo dbáno především v případě *Žertu*, kde se sešla tehdejší „špička“ filmu. I ti méně známí (např. pro Jaroslavu Obermaierovou to byl jeden z prvních filmů) se později stali předními českými herci. Zde bychom neměli opomenout výkon Ewalda Schorma, který se proslavil více jako režisér nežli herec a kterému se z krátkého partu Kostky podařilo vydobýt maximum z knižní postavy.

Film *Já, truchlivý bůh* vyžadoval dvě důležitá obsazení rolí, a to v případě Adolfa a Apostola. Na těch je totiž film založen. Za zajímavý můžeme považovat fakt, že ačkoliv na filmovém plátně tvoří harmonický pár, ve skutečnosti se tito herci, tedy Miloš Kopecký a Pavel Landovský, neměli v oblibě. Komediálností sobě vlastní svými výkony splnili naše

⁷⁵ PŘÁDNÁ, Stanislava. Typologie filmových hrdinů nové vlny. Problematika intelektuálů v souvislosti s českou povahou. In Denemarková, Radka. *Zlatá šedesátá: Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání*. Praha: Host, 2000, s. 247.

⁷⁶ tamtéž, s. 261.

očekávání. Jiřina Jirásková, obsazena do role paní Štenclové, vnesla do filmu novou postavu vdavekchtivé postarší dámy, jež se snaží „uhnat“ Adolfa všemi různými prostředky.

9.3 Filmové žánry

Ve všech případech těchto filmových adaptací se jedná o komedie. My si zapůjčíme pojem tragikomedie, abychom zachovali tragický prvek z knižních předloh. Avšak, po třeba i letném srovnání těchto filmů, je patrné, že míra komediálnosti se razantně liší. Když pomíneme *Žert*, jenž se svojí předlohou vyčleňuje, knižní povídky *Směšných lásek* nesou se přece jen v podobném duchu vážnosti/nevážnosti, což se v případě filmových anekdot říci nedá. Kachlíkova interpretace je založena na komediálním umu herců, na jejich replikách. Ta Bočanova pak hlavně na hravém způsobu ztvárnění. I ty komediálnější sekvence jsou zde zobrazovány ve vážnějším duchu. *Žert* je od začátku založen na paradoxní dějové rovině pomsty, v čemž také spatřujeme komediální prvky, i když velmi skrytě.

Tři prózy, tři režiséři, čtyři scénáristé. A tři filmy. Jejich důkladnou analýzou jsme si ověřili, jakými způsoby se dají převádět knižní předlohy do populárnější formy filmu. S některými výsledky jsme počítali, jiné nás naopak překvapili. Za důležité a přínosné pak můžeme pokládat skutečnost, že poetiku jednoho a téhož autora lze na filmové plátno přenést nespočetně způsoby. Ovšem vždy je třeba počítat s rizikem, že se něco z autorského pera ztratí „někde v překladu“.

10 ZÁVĚR

V této práci jsme se věnovali důkladné analýze tří Kunderových próz. Takto pečlivý rozbor byl pro nás nezbytný pro vystižení Kunderova literárního stylu, ale i důležitý z hlediska sdělení, jež nám tyto povídky a román přinášejí. Staly se tak „odrazovým můstek“ pro srovnávání s filmy. Veškeré postřehy jsme pak komentovali v průběhu představování filmových adaptací, načež jsme komparovali podstatné rysy vycházející z těchto filmových prepisů.

Za klíčový můžeme považovat fakt, že samotný Kundera je s výsledky těchto převodů na filmové plátno spokojen. Naše analýza ukazuje, jakou významnou roli hraje autor předloh při psaní scénáře, ale i to, jaké nové rozměry dokáže vnést zcela nezaujaté chápání literárního textu. Významnou roli ve filmových adaptacích hrají samozřejmě prostředky filmové řeči (hudba, kamera, výtvarné ztvárnění...), herecké obsazení a nespočet dalších faktorů.

Filmové prózy vycházející z předloh Milana Kundery jsou jasným úkazem toho, že když „dva (v tomto případě tři) dělají totéž, není to totéž“. V každém filmu najdeme osobitý přístup jejich tvůrců, jímž činí z těchto děl originální snímky. Přes nedostatečnou kvalifikaci v oboru filmu si i tak můžeme dovolit říct, že tyto adaptace jsou zdařilými počiny a o jejich přínosech pro českou kinematografii nemusíme pochybovat. Že jsou i divácky oblíbené, nám dokazují hodnocení na Česko-Slovenské filmové databázi.

Tato práce byla založena na drobnohledu tří filmových próz. Čas strávený nad tímto hloubáním nebyl považován za práci jako takovou, nýbrž za zábavu. Koneckonců byly to komedie, jež nám dělaly společnost. Bavili jsme se jejich formou (dialog vedený s Milošem Kopeckým, Bočanovy několikaminutové němé obrazy, Somrovy výsměšné retrospektivy), hereckými výstupy (zde především dvojicí Kopecký – Landovský), stejně tak nám přinesly hluboký prožitek z příběhu (Alexejův rezignovaný odchod, odhodlání Zátarecké bránit manžela, Adolfovo vystřízlivění z nevydařené anekdoty). Tyto filmy nejsou k divákovi lhostejné, a tak ani divák nemůže být k nim. Milan Kundera se čtenářem komunikuje, ať už se jedná o pouhé navázání kontaktu, mystifikaci, hru... A to samé se zdařilo v případě filmu a diváka. Tyto snímky natočené v období 1965-1969 považujeme za komické, originální a platné i v dnešní době. Snad to by mělo být pro tvůrce to pravé zadostiučnění.

11 ZDROJE INFORMACÍ

Literatura:

KUNDERA, Milan. *Žert*. Brno: Atlantis, 2007.

KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970.

KUNDERA, Milan. *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Brno: Atlantis, 2006, s. 10.

KUNDERA, Milan. *Můj přítel Jireš*. Iluminace 1996, roč. 8, č. 1, s. 6-7.

KUNDERA, Milan. Poznámka autora. In *Směšné lásky*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981, s. 223.

KOŽMÍN, Zdeněk. Doslov. In *Žert*. Brno: Atlantis, 2007, s. 354.

CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Host, 2001, s. 37-64.

FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*. Jiřce: Rybka Publishers, 2007. s. 15-248.

MONACO, James. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2004, s. 41-44.

KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh*. Brno: Host, 2001. s. 31-52.

MACUROVÁ, A., MAREŠ, P. *Text a komunikace v literatuře a ve filmu*. Praha: Univerzita Karlova, Karolinum, 1993.

PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 25.

ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Vimperk: KMa, s. r. o., 2008, s. 82.

DVOŘÁK, Jan. Tragický smích. *Pochodeň* 1996, roč. 55, č. 33, s. 2.

POHORSKÝ, Miloš. Žertovat – v takové vážné době?. *Tvar* 2004, roč. 15, č. 7, s. 6-7.

POHORSKÝ, Miloš. Komika Kunderova Žertu. *Česká literatura* 1969, roč. 17, č. 4, s. 337.

PŘÁDNÁ, Stanislava. Typologie filmových hrdinů nové vlny. Problematika intelektuálů v souvislosti s českou povahou. In Denemarková, Radka. *Zlatá šedesátá: Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání*. Praha: Host, 2000, s. 246-264.

Internetové zdroje:

FISCHER, Petr. Une rencontre s Milanem Kunderou. *hn.ihned.cz* [online]. C2013, [cit. 2013-24-7].
<<http://hn.ihned.cz/c1-36566050-une-rencontre-s-milanem-kunderou> >.

Resumé

Diplomová práce se zabývá komparací filmových adaptací a jejich knižních předloh autora Milana Kundery. Zaměřuje se na dvě povídky *Směšných lásek* (*Já truchlivý bůh* a *Nikdo se nebude smát*) a román *Žert*. Tyto filmové prózy vycházejí z rozboru knižních předloh, s nimiž jsou analyzovány a srovnávány. Součástí práce je také kapitola zabývající se filmovým přepisem a tvořením scénáře. V závěru jsou srovnávány hlavní znaky těchto filmových próz.

Summary

This diploma thesis deals with the comparison of the novels by Milan Kundera and with the film adaptations of these novels. It focuses on two short stories from the collection *Laughable Loves* (*I, The Mournful God* and *Nobody Will Laugh*) and on the novel *Joke*. These movie adaptations are based on the study of the novels and are analysed and compared in detail. Moreover, one of the chapters is dedicated to the film transcription and to the screenplay creation. In the conclusion the main features of the movie adaptations are compared.