



TECHNICKÁ UNIVERZITA V LIBERCI  
Fakulta přírodovědně-humanitní  
a pedagogická



# Filmové adaptace děl Milana Kundery v porovnání s jejich literárními předlohami

## Bakalářská práce

*Studijní program:* B7310 – Filologie  
*Studijní obor:* 7310R033 – Český jazyk a literatura  
*Autor práce:* **Karolína Kopková**  
*Vedoucí práce:* Mgr. Jiří Chocholoušek





## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Karolína Kopková**  
Osobní číslo: **P12000393**  
Studijní program: **B7310 Filologie**  
Studijní obor: **Český jazyk a literatura**  
Název tématu: **Filmové adaptace děl Milana Kundery v porovnání s jejich literárními předlohami**  
Zadávací katedra: **Katedra českého jazyka a literatury**

### Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

#### Cíle a požadavky

Práce se bude zabývat srovnáním próz Milana Kundery a jejich filmových adaptací. Zaměří se na naratologickou analýzu děl, na způsob jejich převedení na filmové plátno, na změny motivické struktury a další posuny, které s sebou tato transpozice přinesla, i na jejich sémantické důsledky.

Konkrétně půjde o díla Já, truchlivý bůh, Nikdo se nebude smát, Žert a Nesnesitelná lehkost bytí.

#### Metody

Literárněvědná analýza a analýza filmového vyprávění, komparace, interpretace uměleckého textu.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury:

**RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. Poetika vyprávění. Brno: Host, 2001. ISBN 80-7294-004-X**

**CHATMAN, Seymour. Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu. Brno: Host, 2008. ISBN 978-7294-260-2**

**KUBÍČEK, Tomáš. Vyprávět příběh: Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery. Brno: Host, 2001. ISBN 80-7294-043-0**

**CHVATÍK, Květoslav. Svět románů Milana Kundery. Brno: Atlantis, 1994. ISBN 80-7108-080-2**

**KOSKOVÁ, Helena. Milan Kundera. Jinočany: H&H, 1998. ISBN 80-8602-219-6**

**FOŘT, Bohumil a kol. Milan Kundera aneb Co zmůže literatura. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-380-7**

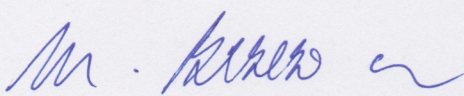
Vedoucí bakalářské práce:

**Mgr. Jiří Chocholoušek**

Katedra českého jazyka a literatury

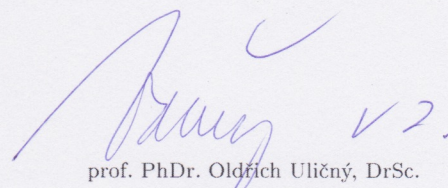
Datum zadání bakalářské práce: **30. dubna 2014**

Termín odevzdání bakalářské práce: **30. dubna 2015**



doc. RNDr. Miroslav Brzezina, CSc.  
děkan

L.S.



prof. PhDr. Oldřich Uličný, DrSc.  
vedoucí katedry

V Liberci dne 30. dubna 2014

## Prohlášení

Byla jsem seznámena s tím, že na mou bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci (TUL) nezasahuje do mých autorských práv užitím mé bakalářské práce pro vnitřní potřebu TUL.

Užiji-li bakalářskou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědoma povinnosti informovat o této skutečnosti TUL; v tomto případě má TUL právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím mé bakalářské práce a konzultantem.

Současně čestně prohlašuji, že tištěná verze práce se shoduje s elektronickou verzí, vloženou do IS STAG.

Datum:

Podpis:



## Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá literárními díly *Já truchlivý bůh*, *Nikdo se nebude smát* a *Žert* Milana Kundery a jejich stejnojmennými filmovými adaptacemi. Na začátku práce je krátce představen život a dílo Milana Kundery a také komplikovaný vztah mezi literární předlohou a její filmovou adaptací. Dále už se práce zaměřuje na naratologickou analýzu výše zmiňovaných děl, na způsob jejich převedení na filmové plátno, na změny motivické struktury a další posuny, které s sebou tato transpozice přinesla, i na jejich sémantické důsledky. Zejména jde o motiv paradoxnosti lidských činů související s motivem neschopnosti člověka řídit svůj život. Tyto dva motivy se týkají všech tří děl. V literárním i filmovém díle *Nikdo se nebude smát* díky nim navíc dochází k destrukci mýtu, zde nazývanému mýtus svobodné vůle. V *Žertu* se přidává destrukce mýtu komunistického. Analýza způsobu destrukce výše zmiňovaných mýtů je hlavním tématem interpretací.

**Klíčová slova:** destrukce mýtu, demytizace, filmová adaptace, film, Já truchlivý bůh, Milan Kundera, Nikdo se nebude smát, Žert





## Annotation

This thesis addresses the works I, *the Mournful God*, *Nobody Will Laugh* and *The Joke* written by Milan Kundera and their film adaptations of the same name. At the beginning, the life and works of Milan Kundera are briefly introduced, as well as complicated relations of literary originals and their film adaptations. Next, the thesis focuses on the analysis of storytelling of the works mentioned, on the way they were transferred on the movie screen, on the shifts of thematic structure brought by the transfer and the semantic consequences. Especially, there is the motive of paradoxical results of human actions related to the motive of human incompetence of control his own life. Those two motives relate to all three works. In both, the literary and film work *Nobody Will Laugh* is also being destroyed the myth called the myth of free will. *The Joke* adds the destruction of myth communism. The analysis of mechanism of myth destruction is the main subject of the interpretations.

**Key words:** myth destruction, demythization, film adaptation, film, I, the Mournful God, Milan Kundera, Nobody Will Laugh, The Joke



# Obsah

<b>1. Úvod</b>	<b>8</b>
<b>2. Milan Kundera</b>	<b>10</b>
2.1. Život	10
2.2. Dílo	10
2.2.1. Hlavní rysy Kunderových děl	11
<b>3. Vztah literatury a filmu</b>	<b>14</b>
<b>4. Nikdo se nebude smát</b>	<b>17</b>
4.1. Úvod k filmu a povídce Nikdo se nebude smát	17
4.1.1. Směšné lásky	18
4.2. Interpretace povídky	19
4.3. Interpretace filmu	20
4.3.1. Klíma	20
4.3.2. Klára	21
4.3.3. Záturecký versus malíř Hora	22
4.3.4. Klímovo okolí	22
4.3.5. Gramatika filmové adaptace	23
4.3.6. Dobové přijetí filmu	26
<b>5. Žert</b>	<b>28</b>
5.1. Úvod k filmu a románu Žert	28
5.2. Interpretace románu	29
5.2.1. Kompozice Žertu	29
5.2.2. Destrukce mýtu v Žertu	32
5.3. Interpretace filmu	36
5.3.1. Témata filmového Žertu	36
5.3.2. Filmová polyfonie	36
5.3.3. Lidová hudba	38
5.3.4. Významový posun u jednotlivých postav	39
<b>6. Já truchlivý bůh</b>	<b>42</b>
6.1. Úvod k filmu a povídce Já truchlivý bůh	42
6.2. Interpretace povídky	42
6.3. Interpretace filmu	44
6.3.1. Filmový vypravěč	44
6.3.2. Motiv autorství života, mystifikace a lásky	45
6.3.3. Závěrečný proces deziluze	47

<b>7. Závěr</b>	<b>48</b>
<b>8. Použité zdroje</b>	<b>49</b>
8.1. Primární zdroje	49
8.2. Sekundární literatura	49
8.3. Online zdroje	50
8.4. Recenze a články	50

# 1. Úvod

Ve své bakalářské práci se budu zabývat analýzou a porovnáním motivů děl Milana Kundery a jejich filmových adaptací. Pro toto srovnání jsem si vybrala povídky *Já truchlivý bůh* a *Nikdo se nebude smát* ze souboru *Směšné lásky* a román *Žert* a stejnojmenné filmy Antonína Kachlíka (*Já truchlivý bůh*), Hynka Bočana (*Nikdo se nebude smát*) a Jaromila Jireše (*Žert*).

Na začátku práce stručně představím Kunderův život a především jeho prozaické dílo, které bývá chápáno jako jediný homogenní celek. Mimo jiné se zde budu krátce věnovat základním motivům, jež bývají pro všechna Kunderova díla společná a vytvářejí tak specifickou strukturu Kunderova fikčního světa.

Cílem práce je porovnat uvedená díla s jejich filmovými adaptacemi, a proto se budu v následující kapitole alespoň částečně zabývat problematikou filmové adaptace literárních děl. Zde také nastíním metodologická východiska následujících interpretací.

Hlavní váha práce by měla ležet na interpretaci filmových adaptací, z tohoto důvodu jsem se rozhodla díla řadit podle uvedení filmů, ne literárních předloh.

Kromě výše uvedených děl bylo mým původním plánem věnovat se také adaptaci Kunderovu románu *Nesnesitelná lehkost bytí*. Vzhledem k rozsahu práce a faktu, že tato adaptace se od zbylých tří významně liší svým vztahem ke své literární předloze, jsem se rozhodla od interpretace románu i filmu *Nesnesitelná lehkost bytí* upustit.



## 2. Milan Kundera<sup>1</sup>

### 2.1. Život

Milan Kundera se narodil v roce 1929 v Brně do rodiny Ludvíka Kundery, významného hudebního pedagoga, klavíristy a rektora JAMU, a Milady Janošíkové-Kunderové. Díky svému otci Kundera rozvíjel svůj vztah k hudbě, což se dále projevuje i v jeho literárním díle. Už jako dítě se věnoval hře na klavír a studoval hudební kompozici. Po dvou semestrech studia literární vědy a estetiky na FF UK vystudoval na FAMU filmovou režii a scenáristiku. Od roku 1952 zde také sám vyučoval světovou literaturu, v 60. letech pak také film. Mnoho filmařů z tzv. české nové vlny bylo jeho studenty.<sup>2</sup>

V roce 1947 vstoupil do komunistické strany, tak jako většina intelektuálů české avantgardy. Ze strany byl v roce 1950 vyloučen, přesto se do ní po šesti letech opět vrátil. Ne na dlouho. Byl jedním z hlavních řečníků tzv. pražského jara, a proto po roce 1970 dostal zákaz publikování v Československu a v roce 1975 emigroval se svou manželkou Věrou do Francie, kam dostal na osobní žádost francouzského prezidenta cestovní vízum a kde také získal v roce 1981 občanství, dva roky potom, co byl zbaven československého po vydání *Knihy smíchu a zapomnění*. Kundera se už od začátku 70. let odmítal stát disidentem. „Nechtěl jsem tu jako českého spisovatele, stanu se tedy spisovatelem francouzským,“ řekl údajně Antonínu Kachlíkovi,<sup>3</sup> a tak se z něj postupně skutečně stává francouzsky píšící autor. Ve Francii učí na univerzitě v Rennes.

### 2.2. Dílo<sup>4</sup>

V letech 1952 až 1955 se Kundera věnoval skládání hudby a mezitím v roce 1953 byla vydána jeho první básnická sbírka *Člověk zahrada širá* a v roce 1955 druhá básnická sbírka *Poslední máj*. Třetí básnická sbírka *Monology* vyšla v roce 1957. Všem těmto dílům ale Kundera nepřiznává žádnou důležitost nebo skutečnou uměleckou hodnotu. Podle Kundery jeho dílo začíná až prózou. Jedná se o román *Žert* z roku 1967, sbírky povídek *Směšné lásky*, psané mezi lety 1958 až 1968 a souborně vydané až v roce 1970, o obou budou psát ještě dále, romány *Život je jinde*, francouzsky vydaný v roce 1973, *Valčík*

---

<sup>1</sup> Pokud není uvedeno jinak, informace v této kapitole jsou převzaty z PILAŘ, M. a KUDLOVÁ, K. *Milan Kundera*. In: *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. 2006–2011, [cit. 2015-06-19]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1265>

<sup>2</sup> SALMON, Ch. *Milan Kundera: Jsem posedlý číslem sedm*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1996. ISBN 80-7198-159-1. S. 5.

<sup>3</sup> KACHLÍK, A. Já truchlivý bůh. *Lípa: Zpravodaj Výboru národní kultury*. 2008, č. 3, s. 66.

<sup>4</sup> PILAŘ, M. a KUDLOVÁ, K., pozn. 1.

na rozloučenou, francouzsky vydaný 1976, *Kniha smíchu a zapomnění*, opět vydaná nejprve francouzsky v roce 1979, *Nesnesitelná lehkost bytí*, vydaná francouzsky v roce 1984, a *Nesmrtelnost* z roku 1990. Následují romány dosud v češtině nevydané – *La Lenteur* (Pomalost, francouzsky vydáno v roce 1995), *L'Identité* (Totožnost, francouzsky vydáno v roce 1997) a *L'Ignorance* (Nevědění, francouzsky vydáno v roce 2003).

Kromě románů je Kundera autorem také několika divadelních her, např. dramatu *Majitelé klíčů* (1962), groteskně absurdní hry *Ptákovina* (1968) nebo rozmarné hry variující Diderotův román *Jakub fatalista* se jménem *Jakub a jeho pán, pocta Diderotovi*, česky z roku 1981.

Dále je Kundera známý svými eseji, jde např. o soubor *L'Art du roman* (Umění románu, francouzsky vydáno v roce 1986), který pomáhá nahlédnout za oponu Kunderových děl, *Les Testaments trahis* (Zrazené testamenty, francouzsky vydáno v roce 1993), v nichž Kundera mimo jiné polemizuje s tradičním výkladem děl významných autorů, a *Le Rideau* (Opona, francouzsky vydán v roce 2005), kde se Kundera opět věnuje problematice tzv. světové literatury.

Jako film byly adaptovány povídky *Nikdo se nebude smát* (1965), *Já truchlivý bůh* (1969 a televizní inscenace 1967), *Eduard a Bůh* (1969), *Falešný autostop* pod jménem *The Hitchhiking Game* (2002, Velká Británie, absolventský film) a *Sestřičko mých sestřiček* (1963, televizní zpracování). Filmových adaptací se dočkaly také romány *Žert* (1968) a *Nesnesitelná lehkost bytí* jako *The Unbearable Lightness of Being* (1987, USA). Divadelní hra *Majitelé klíčů* byly natočeny jako *Vlasnici ključeva* (1968, Jugoslávie).

### 2.2.1. Hlavní rysy Kunderových děl

O díle Milana Kundery se většinou mluví ve vzájemných souvislostech, jako by všechny jeho romány byly součástí jednoho jediného fikčního světa. Alespoň tak svět či světy Kunderových románů chápe Květoslav Chvatík,<sup>5</sup> na kterého ve svých úvahách navazuje také Lubomír Doležel.<sup>6</sup> Ten upozorňuje na kompozici Kunderových děl – na jednu stranu jsou *Směšné lásky* vnímány jako sbírka povídek, každá povídka tedy vytváří svůj vlastní literární svět. Přesto Kundera sám v rozhovoru s francouzským novinářem Christianem Salmonem vysvětluje, jak z původních deseti povídek zbylo v konečné verzi jen sedm, čímž „se celá sbírka stala velmi koherentní a je jakýmsi předobrazem *Knihy smíchu a zapomnění*.“<sup>7</sup> Kundera proto mluví o *Směšných láskách* jako o svém

---

<sup>5</sup> CHVATÍK, K. *Svět románů Milana Kundery*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 1994. ISBN 80-7108-080-2. S. 13.

<sup>6</sup> DOLEŽEL, L. *Studie z české literatury a poetiky*. 1. vyd. Praha: Torst, 2008. ISBN 978-80-7215-337-4. S. 105.

<sup>7</sup> SALMON, Ch., pozn. 2, s. 46 a 47, srov. DOLEŽEL, L., pozn. 6, s. 106.



druhém románu – *Žert* jako opus 1, *Směšné lásky* jako opus 2 a *Život je jinde* jako opus 3 atd.<sup>8</sup> Pro Doležela je zde podstatné to, že všechny tyto světy vykazují podobné principy strukturace, které určují jejich specifický charakter, a proto je možné vnímat tyto jednotlivé fikční světy jako svět jediný, všem Kunderovým dílům společný.

Podle Kundery také „všechno, co chtěl [autor] říci, řekl v románu, a jestli něco neřekl, tak proto, že to říci nechtěl.“<sup>9</sup> Z tohoto pohledu by Kunderův literární svět měl být vnitřně úplný, a jak už bylo řečeno, jednotlivá díla pak vytvářejí stále nové variace tohoto fikčního světa.<sup>10</sup> Kunderova díla tedy bývají zkoumána společně. Co jsou hlavní znaky tohoto fikčního světa?

Jak ve své stati *Pokus o synchronní pohled na dílo Milana Kundery* uvedla Sylvie Richterová, hlavní témata Kunderových děl jsou stále stejná. Specifikovala je jako téma moci slova, téma příběhu a osudu a téma identity. „Ironie, smích a paradox nastoupily na místo jistot starého světa a fungují jako jeho vektory.“<sup>11</sup> Příznačný je proto Kunderův komentář, že „každý z [jeho] románů by mohl nést název *Nesnesitelná lehkost bytí* nebo *Žert* nebo *Směšné lásky*. Jejich názvy jsou vzájemně zaměnitelné, reflektují malý počet témat, která jsou mými obsesemi, definují mě a bohužel i svazují. Mimo tato témata nemám, co bych řekl či napsal.“<sup>12</sup>

Podle Doležela je zas svět Kunderových románů určen třemi základními principy: zaprvé je zde nejistá, labilní koexistence politiky a erotiky, zadruhé politice i erotice jsou společné mocenské hry a moc je tedy jakýmsi tmelem fikčního světa, zatřetí „Kundera konstruuje jak politickou, tak erotickou činnost jako řadu prudkých, intenzivních událostí ... na pozadí dlouhotrvající banality.“<sup>13</sup>

Charakteristické rysy Kunderových děl je možné objevit také v jejich kompozici. Salmon rozlišil dva tzv. archetypy – „polyfonie, která sjednocuje heterogenní elementy do architektury založené na čísle sedm, a fraška, která je homogenní, teatrální a pohybuje se na hraně nepravděpodobného.“<sup>14</sup> Jejím

---

<sup>8</sup> DOLEŽEL, L., pozn. 6, s. 106.

<sup>9</sup> CHVATÍK, K., pozn. 5, s. 20.

<sup>10</sup> CHVATÍK, K., pozn. 5, s. 20.

<sup>11</sup> RYCHTEROVÁ, S. *Pokus o synchronní pohled na dílo Milana Kundery*. In: FOŘT, B., ed., aj. *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura: Soubor statí o díle Milana Kundery*. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-380-7.

<sup>12</sup> SALMON, Ch., pozn. 2, s. 56.

<sup>13</sup> DOLEŽEL, L., pozn. 6, s. 106–108.

<sup>14</sup> SALMON, Ch., pozn. 2, s. 57.

prostřednictvím pak může být sjednocena „nejvyšší vážnost otázky s největší lehkostí formy.“<sup>15</sup> Kunderovým cílem je prostřednictvím kompozice inspirované hudbou dosáhnout v románu polyfonie a rozbít tradiční románová schémata.<sup>16</sup> Kompozice inspirovaná hudbou je zřejmá i u děl, která jsou předmětem zkoumání v této práci, především u *Žertu*, ačkoli i výsledná podoba sbírky *Směsné lásky* nakonec obsahuje jen pověstných sedm povídek oproti původním deseti. Inspirace fraškou je pak evidentní jak v povídkách, tak v *Žertu*.

V souvislosti s Kunderou se také často hovoří o tzv. demytizaci, o které bude v této práci řeč ještě dále. Mýtus či jeho demytizace stojí někde na pomezí tematické a kompoziční složky díla. Je to jedna ze základních myšlenek všech Kunderových děl, mnohdy přímo tato díla konstruuující. Díky této mytické podstatě zůstávají díla stále aktuální, přestože politické, kulturní a další okolnosti postav a dějů se proti okolnostem současného světa už značně liší. Proto je pro mě důležitou otázkou, jakým způsobem se tato idea demytizace projevuje ve filmových adaptacích těchto děl.

---

<sup>15</sup> SALMON, Ch., pozn. 2, s. 55.

<sup>16</sup> SALMON, Ch., pozn. 2, s. 20–22.

### 3. Vztah literatury a filmu

Tématem této bakalářské práce je porovnání Kunderových literárních děl s jejich filmovými adaptacemi. Ještě před samotnou interpretací zde proto uvádím některá teoretická východiska pro porovnávání literatury a filmu.

Prakticky všechny filmy jsou svého druhu adaptacemi. A i ty filmy, jež byly natočeny podle originálního scénáře, bývají, jak napsala Alicja Helmanová, nějakým způsobem „doprovázeny nějakou paraliterární nebo přímo literární formou.“<sup>17</sup> Filmů, výjimek potvrzujících pravidlo, které vznikly bez scénáře, improvizací, existuje jen několik málo.<sup>18</sup> Pochopitelně nejde jen o adaptace literatury. Film v sobě kumuluje prvky různých umění. Vytrhává jednotlivé materiály z jejich původních kontextů, dává jim kontext nový, klade je vedle sebe nebo vrství na sebe, přičemž je sjednocuje do jediného nového celku. V tomto ohledu odpovídá film reálnému životu, kdy člověk zpravidla vnímá různé věci současně – poslouchá hudbu, dívá se z okna do krajiny a přitom si s někým povídá. Na vrstvení materiálů z různých rovin, žánrů atd. není tedy vlastně nic zvláštního či abnormálního.<sup>19</sup>

I kvůli tomuto vrstvení různých materiálů z různých druhů umění je porovnávání filmu a jeho literární předlohy tak problematické. Hlavní problém filmových adaptací literárních děl tkví právě v proměně použitého kódu z verbálního do audiovizuálního.

Přestože jsou tato dvě média velmi odlišná, je zřejmé, že musí fungovat na podobných principech, musí mít stejný základ, protože „jinak bychom nebyli schopni vysvětlit převedení ‚Šípkové Růženky‘ na filmové plátno, do podoby baletu či pantomimy.“<sup>20</sup> Tímto společným základem je schopnost vyprávět příběh.<sup>21</sup> Z toho logicky vyplývá, že při překladu literární dílo – film jde o tzv. intersémiologický překlad, překládají se zde významy, ne jednotlivé znaky.<sup>22</sup> Základní objekty tohoto překladu však zůstávají stejné. Například Seymour Chatman ve svém díle *Příběh a diskurs* (česky 2008) rozebírá literární

---

<sup>17</sup> HELMANOVÁ, A. Adaptace jako základní tvůrčí technika filmu. *Host*. 2001, roč. 17, č. 2, s. 58.

<sup>18</sup> HELMANOVÁ, A., pozn. 17, s. 58.

<sup>19</sup> HELMANOVÁ, A., pozn. 17, s. 62.

<sup>20</sup> CHATMAN, S. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. ISBN: 978-80-7294-260-2. S. 9.

<sup>21</sup> MRAVCOVÁ, M. *Literatura ve filmu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1990. ISBN 80-7023-062-2. S. 9.

<sup>22</sup> MRAVCOVÁ, M., pozn. 21, s. 10.

i filmový příběh, prostor, postavy, hledisko nebo vypravěče a jeho řeč. Díky výběru adekvátních znaků a jejich vhodné kombinaci pak může film vyprávět obdobně jako literatura a tlumočit divákovi obdobné významy. Podobně je možné chápat i metaforu Petra Bubeníčka, který píše, že „proces adaptace je svého druhu anatomickou praxí, protože při něm dochází k rozřezání těla knihy, kombinování prvků, jež by v jiných kontextech byly považovány za nesourodé. Autoři přepisů hledají záblesky unikajícího jádra, jež má být probuzeno k novému životu.“<sup>23</sup>

V souladu s Doleželovou tezí primárně náležící literatuře, ale uplatnitelné i zde, a sice, že dva fikční světy jsou týž, pokud jsou týž charakteristické principy jejich strukturace, je pak možné fikční svět filmu i literární předlohy považovat za týž. Otázkou tedy je, jak toto propojení dvou fikčních světů, literárního a filmového, či přetvoření literárního díla do filmu funguje.

Brian McFarlan, který zkoumal filmové adaptace literárních děl, rozlišuje mezi adaptací a transferem. To, co je v literárním díle součástí vyprávění (*narrative*), je možné do filmu transferovat, tzn. že tato složka může být do filmu jednoduše přenesena, protože není svázána pouze s jedním, rozuměj literárním, sémiotickým systémem. To je tedy to společné literárnímu dílu i filmu. Naproti tomu prvky výrazového aparátu, který v literárním díle rozhoduje o tom, jak je co vyprávěno, náleží k tzv. vypovídání (*enunciation*), které musí být adaptováno, protože je spojeno jen s jediným sémiotickým systémem.<sup>24</sup> Toto rozdělení na vyprávění a vypovídání v podstatě odpovídá strukturalistickému rozdělení na příběh a diskurz nebo formalistickému na fabuli a syžet, neboli opět zjednodušeně, na to, co je vyprávěno, a způsob, jak je to vyprávěno.

Ovšem už ze své povahy film zpravidla literaturu konkretizuje, interpretuje. Často tak dochází k určitému významovému posunu,<sup>25</sup> vše je na rozdíl od literatury, která může zamlčovat, mlžit atd., konkrétně předvedeno. V tomto ohledu se film blíží dramatu. Vztah literatury a filmu a dramatu a filmu je odlišný. Jak tvrdí Helmanová, zjednodušeně řečeno, literatura bývá adaptována, drama zfilmováno, protože „bezprostřední způsob představování pomocí jednání a chování znázorněných osob“ je v zásadě stejný či velmi podobný.<sup>26</sup> Základní rozdíl je tedy v tom, že zatímco drama a film ukazuje,

---

<sup>23</sup> BUBENÍČEK, P. *Adaptování jako hon na velrybu* In: VYSKOČILOVÁ, Z., ed. *Literatura a média*. 1. vyd. České Budějovice: Tomáš Halama, 2013. ISBN 978-80-87082-29-4. S.75–76.

<sup>24</sup> HELMANOVÁ, A., pozn. 17, s. 59.

<sup>25</sup> MRAVCOVÁ, M., pozn. 21, s. 10.

<sup>26</sup> HELMANOVÁ, A., pozn. 17, s. 57.

literatura vypráví. Nezvládnutí této filmové interpretace literární předlohy je podle Mravcové jedno z největších nebezpečí filmových adaptací.<sup>27</sup>

Původní praxí, parafrázuji Bubeníčka, bylo chápání filmového přepisu jako textu parazitujícího na pretextu.<sup>28</sup> Literatura byla brána jako umění vysoké, film jako umění nízké. Od poloviny 90. let 20. století se vnímání filmových adaptací pozměňovalo. Film začal být upřednostňován jako „prostor svébytné a osamostatňující se umělecké produkce nezávislé na poli literárním.“<sup>29</sup> V takovém případě ale podle Bubeníčka vzniká nebezpečí nového extrému, kdy budou filmové adaptace zkoumány zcela bez vztahu k literatuře a ke zkušenosti, kterou s ní divák má. Při porovnávání filmu a literární předlohy by měl kritik zůstat někde uprostřed. Podle Marie Mravcové tak literární předloha nemusí být jen „látkový zdroj pro scenáristickou redukci a transkripci, ale i podnět k autentické myšlenkové a fantazijní aktivitě.“<sup>30</sup> Literární předloha je tak zákonitě určitým kritériem hodnocení filmu. Také napovídá, jak uchopit interpretaci filmové adaptace. Ovšem není jediným kritériem tohoto hodnocení, ani není jediným interpretačním zdrojem.<sup>31</sup>

Velmi výstižný proto může být Bubeníčkův komentář k *Žertu* a šřeji i k filmovým adaptacím obecně: „Vynikající adaptace nemusí postihnout všechny aspekty původního textu, ale především stojí sama o sobě jako svébytné dílo.“<sup>32</sup>

---

<sup>27</sup> Srov. MRAVCOVÁ, M., pozn. 21, s. 8.

<sup>28</sup> BUBENÍČEK, P., pozn. 23, s. 71.

<sup>29</sup> BUBENÍČEK, P., pozn. 23, s. 73.

<sup>30</sup> MRAVCOVÁ, M., pozn. 21, s. 5.

<sup>31</sup> MRAVCOVÁ, M., pozn. 21, s. 5.

<sup>32</sup> BUBENÍČEK, P. *Blízka, či vzdálená adaptace? Dva filmové přepisy Kunderových próz.* In: pozn. 11, s. 278.

## 4. Nikdo se nebude smát

### 4.1. Úvod k filmu a povídce *Nikdo se nebude smát*

První z Kunderových literárních děl, kterým se dostalo filmového zpracování, je povídka *Nikdo se nebude smát*, která byla do českých kin uvedena v roce 1965. Režie se ujal Hynek Bočan, jenž tímto filmem debutoval. Na scénáři se podílel kromě Bočana také Pavel Juráček. V hlavních rolích se zde představil Jan Kačer jako Klíma, Štěpánka Řeháková jako Klára a Josef Chvalina jako pan Záturecký. Film *Nikdo se nebude smát* získal v roce svého uvedení ocenění Velká cena na filmovém festivalu v Mannheimu.<sup>33</sup>

Vzhledem k tomu, že jak uvedla Mravcová, literární předloha hraje v životě filmu značnou roli, a to jak jako východisko k jeho hodnocení, tak především k jeho interpretaci, nejprve se zaměřím na toto interpretační východisko, tedy povídku, a až pak na interpretaci samotného filmu. Tuto metodu budu aplikovat i na interpretaci filmů *Žert* a *Já truchlivý bůh*.

Jak tvrdí Chvatík, na *Směšné lásky* navazuje román *Žert* a dále je rozvíjí.<sup>34</sup> Podobnost motivů je evidentní: v povídce se podobně jako v románu spojuje rovina politická s tou milostnou. Klímův osobní život na pozadí jeho dalších činů vůči Zátureckému přestává být něčím soukromým, ale stává se něčím veřejným, o čem se nejen ví, ale co se také přetřásá na schůzích uličního výboru a co rozhoduje o jeho budoucí kariéře i životě. A tak by bylo možné pokračovat.

Doležel charakterizuje Kunderův román *Žert* jako román ideologický, přičemž výraz ideologický zde charakterizuje typ románu, v němž je „dominantní složkou jeho struktury tzv. ústřední idea, která určuje vlastnosti a rozložení postav i jejich jednání.“<sup>35</sup> Vzhledem k celé řadě podobností mezi *Žertem* a touto povídkou by zřejmě bylo možné podobně označit i povídku *Nikdo se nebude smát* jako povídku ideologickou. V souvislosti s Kunderovými díly se také často mluví o tzv. demytizaci nebo destrukci mýtu. Tento mýtus je podle Doleželových slov vyvrácen vyprávěním postav.<sup>36</sup> Ideou tohoto příběhu je rozklad mýtu. V podstatě pak ale tímto rozkladem vzniká mýtus nový, nabývající opačné hodnoty oproti mýtu vyvrácenému. Helena Kosková o Kunderových románech napsala: „...[Kunderovy] romány jsou neustálým rozbíjením konvenčního vnímání tzv. objektivní reality, kladením

---

<sup>33</sup> URBAN, I. Poctivě a bez škodolibosti. *Literární noviny*. 1966, roč. 15, č. 9, s. 2.

<sup>34</sup> CHVATÍK, K., pozn. 5, s. 45.

<sup>35</sup> DOLEŽEL, L. *Narativní způsoby v české literatuře*. 2. vyd. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2014. ISBN 978-80-87855-13-3. S. 117.

<sup>36</sup> DOLEŽEL, L., pozn. 35, s. 117.

otázek o existenciálním obsahu, jsou snahou odhalit skrytou podobu skutečnosti, novou možnost bytí.“<sup>37</sup>

Zatímco v povídce je tento mýtus destruován především v rovině vyprávění, použijeme-li terminologii McFarlana, ve filmovém zpracování se výrazně přidává i rovina výrazového aparátu, tedy rovina vypořádání. Ve své interpretaci se tedy zaměřím na samotný mýtus a jeho destrukci nejprve v povídce, následně ve filmu. Mým cílem v rámci této interpretace bude popsat, jakým způsobem se tento mýtus projevuje v rovině vyprávění a pomocí kterých výrazových prostředků je destruován, a to jak v povídce, tak ve filmu.

Povídka *Nikdo se nebude smát* však pochází ze souboru *Směšné lásky*. Jak už bylo řečeno, když Kundera mluví o *Směšných láskách*, nevnímá je ani tak jako soubor povídek, spíš jako určitý druh románu. Proto je nutné zde alespoň v krátkosti představit povídkový soubor *Směšné lásky*, jehož je povídka *Nikdo se nebude smát* nedílnou součástí.

#### 4.1.1. Směšné lásky<sup>38</sup>

Celkem tři soubory povídek *Směšné lásky* vznikaly a vycházely v průběhu šedesátých let. První z nich, který byl publikován v Československém spisovateli v roce 1963, obsahoval povídky *Já truchlivý bůh*, *Sestřičko mých sestřiček* a *Nikdo se nebude smát*. V *Druhém sešitu směšných lásek* z roku 1965 najdeme povídky *Zlaté jablko věčné touhy*, *Zvěstovatel* a *Falešný autostop*. O tři roky později pak spatřil světlo světa i poslední *Třetí sešit směšných lásek* s povídkami *Symposion*, *At' ustoupí staří mrtví mladým mrtvým*, *Eduard a Bůh* a *Doktor Havel po dvaceti letech*. Ze souhrnného vydání z roku 1970 Kundera vypustil pro jejich nedostatečnou kvalitu dvě povídky (*Sestřičko mých sestřiček*, *Zvěstovatel*) a z francouzského vydání (1970) pak na poslední chvíli i povídku *Já truchlivý bůh*, s níž nebyl zcela spokojen. Ovšem i povídky, které v souboru *Směšné lásky* zůstaly, Kundera dále pozměňoval, krátil je a upravoval. Cílem bylo přetvořit *Směšné lásky* do podoby románu, v mezích Kunderova chápání románu, který je jednotný v tématu i kompozici. Tohoto cíle se Kunderovi podařilo dosáhnout jen částečně.

Podle Kunderových slov jsou povídky vzájemně spojeny čtyřmi motivy – mystifikací, nemožností donjuanství v moderním světě, problematickou identitou jednotlivce a komikou lyrického věku.

---

<sup>37</sup> KOSKOVÁ, H. *Milan Kundera*. 1. vyd. Praha: H&H Praha, 1998. ISBN 80-86022-19-6. S. 5.

<sup>38</sup> MACHALA, L. *Milan Kundera: Směšné lásky*. In: *Slovník české literatury* [online]. 2006–2011, [cit. 2015-06-19]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1487> a KOSKOVÁ, H., pozn. 37, s. 37

## 4.2. Interpretace povídky

Mýtus povídky bych nejobecněji charakterizovala jako mýtus svobodné vůle. Vypravěč ji popisuje jako tzv. osedlávání si příběhu, tedy schopnost člověka řídit svůj život. Tento mýtus je prostřednictvím příběhu vyvrácen a na konci vypravěč přichází s mýtem novým – podobně jako v *Žertu* i zde jde totiž především o motiv paradoxnosti lidských činů, a tak budeme-li parafrázovat povídku *Já truchlivý bůh*, i v tomto případě Klímovy činy nabývají opačného smyslu, než jaký jim Klíma přisuzoval. Klíma, jenž na začátku vystupuje jako suverén, který svůj osud drží pevně v rukou, si chce udržet svého obdivovatele, nechce ho zklamat, a místo toho si ho zcela znepřátelí. Když si toto selhání začne uvědomovat, nedokáže si připustit, že nejde o víc než o hru nebo nešťastné nedorozumění, které přece všichni lehce pochopí a budou se mu jen smát, a tak se nechtěně každý jeho další krok, jak napsal Vít Závodský, stává jen dalším hřebíkem do rakve.<sup>39</sup> Žádnou věc totiž není možné brát jako malichernou legraci ve světě nesvobody, kde většina, jak uvedla Kosková, považuje zasahování do života druhých nejen za své právo, ale i za svou stranickou povinnost, a kde stojí na straně malosti, rozuměj pana Zátureckého, politické orgány.<sup>40</sup> A tak se z malého rozhodnutí nenapsat nějakému nedůležitému člověku recenzi na jeho práci stává velmi špatné rozhodnutí s následky, které ovlivní celý další Klímův život. Nikdo jiný totiž není ochotný na celou situaci nahlížet s odstupem a nebrat se u toho příliš vážně.

Tím, kdo tuto mystifikaci v rámci povídky odkrývá i samotnému Klímovi, je mimo jednotlivých událostí i jeho profesorský kolega, vedoucí katedry. Na Klímovo tvrzení „Vyložím přede všemi věci tak, jak se odehrály: jsou-li lidé lidmi, musí se tomu přece smát,“ odpovídá: „Jak myslíte. Ale poznáte, že buď lidé nejsou lidmi, anebo že jste nevěděl, co lidé jsou. Nebudou se smát.“ A jak vedoucí katedry řekl, tak se také stalo, ať už se Klíma snaží se svým tzv. koněm příběhu zápasit sebevíc, prohrává.

V průběhu této roviny se vypravěč stává jakýmsi hercem, tak se projevuje problematika identity jedince. Klíma si hraje na neviditelného a nepolapitelného, pak zas na žárlivce a nakonec před vyčítavými očima uličního výboru na nenapravitelného don juana, mnohem většího, než jakým ve skutečnosti je.

Druhým hlavním Klímovým cílem bylo udržet si Kláru, kvůli ní je připraven ztratit i své zaměstnání. Jenže přestože se mu nakonec podaří Kláru ochránit, Klára ho opouští. Jednak se totiž Klímovým jednáním cítí ohrožena a poškozena, jednak a snad především se jí nezamlouvá Klímův nevážený přístup k životu.

---

<sup>39</sup> ZÁVODSKÝ, V. „Směšné lásky“ Milana Kundery. In: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university. Řada literárněvědná (D)*. 1966, roč. 15, č. 13, s. 47.

<sup>40</sup> KOSKOVÁ, H., pozn. 37, s. 44.



V obou těchto rovinách příběhu, myšleno v rovině pana Zátureckého i Kláry, se zračí jak vypravěčův sebeklam a tendence k mystifikaci druhých, ale i tzv. komika lyrického věku. Kundera sám vysvětluje lyrický věk jako „věk mladosti, kdy je člověk ještě sám sobě záhadou, a proto se zcela vyčerpává tím, že se zabývá sám sebou. Druzí jsou pro něho zrcadla, v nichž hledá vlastní význam a cenu.“<sup>41</sup> A tak Klíma postupně poznává a komentuje svůj vztah k Zátureckému i Kláře a v tom všem i k sobě samému. Postupně zjišťuje, že přestože se zpočátku zdálo, že on sám je strůjcem příběhu a může ho řídit podle své vůle, tímto strůjcem není, je jen figurkou: „Najednou jsem chápal, že je to jen moje iluze, když jsem si myslel, že si sami osedláváme příběhy a řídíme jejich běh... že to možná vůbec nejsou naše příběhy, že jsou nám spíš odkudsi z vnější podsunuty...“<sup>42</sup> Obecná platnost myšlenky, tzn. naprostá destrukce původního mýtu a nastolení nového, je zde vyjádřena pomocí slov a jejich gramatických kategorií – vypravěč při vyjadřování svých závěrů přechází do plurálu první osoby, do níž zahrnuje celou lidskou společnost.

### 4.3. Interpretace filmu

Filmová adaptace se snaží v základních rysech shodovat se svou literární předlohou. Vzhledem k proměně vyprávěcího hlediska však není možné nechat postavu-vypravěče pronášet jednoznačný závěr příběhu. Postava Klímy zde přestává být vypravěčem a ke svým pocitům a úvahám se vyjadřuje minimálně, takže divákovi na rozdíl od čtenářů povídky zůstávají utajené. Zatímco povídka se soustředí na myšlenkové pochody hlavního hrdiny a vypravěče, který sám hodnotí své činy a dochází k určitým závěrům, ve filmu je větší pozornost soustředěna na výsledky jeho činů spíše než na jejich reflexi. Přesto je zde možné vyvracení mýtu svobodné vůle velmi dobře sledovat. V prvé řadě na příběhu i charakteru jednotlivých postav.

#### 4.3.1. Klíma

Postava Klímy se ve filmovém zpracování od postavy Klímy v povídce poněkud liší. Zdá se, že na rozdíl od povídky, kde se Klíma všemožně snaží situaci vyřešit a kde je on sám vinen svými potížemi, je filmový Klíma zbaven možnosti rozhodovat se sám za sebe. Zůstává mnohem pasivnější. Klíma v příběhu nepůsobí jako ten, kdo by motivoval vývoj děje. Mnohem víc je jeho trpítelem. Všimněme si odlišnosti dvou analogických promluv:

---

<sup>41</sup> PILAŘ, M. *Milan Kundera: Život je jinde*. In: *Slovník české literatury* [online]. 2006–2011, [cit. 2015-06-19]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1489>.

<sup>42</sup> KUNDERA, M. *Směšné lásky*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1970. S. 49.

Povídkový Klíma: „Jenomže ve mně se cosi vzpříčilo: „Proč právě já mám být katem pana Zátureckého? Dostávám snad za to já redakční plat?“<sup>43</sup>

Filmový Klíma: „Já vím, Mařenko, ale co mám dělat? Já tu jeho práci prostě nemůžu najít, no...“<sup>44</sup>

Důvodem Klímova schovávání je jednoduše to, že studii nemá. Až druhotným důvodem, vyplývajícím z tohoto, je, že nechce Zátureckému oznámit, že je jeho studie špatná.

Také Zátureckého pátrání po Kláře nevznikne Klímovou chybou, je to spíš výsledek nedorozumění, kterého Klíma využije zdánlivě ve svůj prospěch.

Klíma tedy není tím, kdo drží opratě svého příběhu. Ani se tak zřejmě nikdy necítí. Spíš se nechává unášet proudem. Když se objevuje tolikrát opakovaná scéna s dělníkem kopajícím jámu, sice se pokusí ji překročit, ale velmi rychle to vzdává. Jeho hlavním cílem je zachovat si své soukromí, snad proto se rozčiluje, když se k němu Klára postupně stěhuje, a zůstává déle v práci (kde se vymlouvá, že mu doma nefunguje topení) místo toho, aby šel za Klárou. Snaží se také nevyzradit své city ke Kláře, jak je vidět s Klímova rozhovoru s Horou. A v neposlední řadě nechce nikomu prozradit Kláru, když ji zatajuje před sousedy, ačkoli je zcela evidentní, že u něj doma ještě někdo bydlí.

Když se Klíma konečně rozhodne, že se se svým nezvratným osudem alespoň pokusí něco udělat, a pátrá po Kláře, která od něj beze slova odešla, přizná se paní Záturecké atd., není mu to už nic platné. Je pozdě, protože příběh byl dávno předurčen a z jeho kolejí není možné vyskočit. I Klíma sám to nakonec uznává, už zcela bez odporu, a vrací se domů, ke studii, která vše začala.

#### 4.3.2. Klára

Kromě Klímy ve filmu dostává velký prostor jako postava také Klára. Oproti Klímovi se zde jeví být mnohem odvážnější – v rámci příběhu stojí takříkajíc na druhé straně barikády. Na rozdíl od něj se totiž nenechává vláčet osudem, ale je sama jeho tvůrcem. Přesně ví, co chce, a jde si za tím. Snaží se vybočit z předem stanovených kolejí, nebýt sněhu, šla by jinudy než vyšlapanou cestou. Dokonce zřejmě přechází přes dělníkem vykopanou hlínu. Údajně nemá dobrý posudek, a přesto je odhodlaná stát se manekýnou. Hudbu si pouští pěkně nahlas. V bytě dupe, i když by se o ní neměl nikdo dozvědět. To Klára se nastěhovala ke Klímovi, aniž by to on věděl. To ona si dělá legraci z Klímových sousedů. Nebojí se Zátureckého, o celé věci zpočátku vlastně vůbec nic neví. Strach dostane až v okamžiku, kdy slyší, jak se Záturecký dohodl se svou ženou, že na ni podají žalobu. Klára také lže, má svůj soukromý příběh, který ale na rozdíl od Klímy drží pevně ve svých rukou. Ve svém příběhu je totiž od samého začátku aktivní. Nakonec získá všechno, co chce,

---

<sup>43</sup> KUNDERA, M., pozn. 42, s. 27.

<sup>44</sup> *Nikdo se nebude smát*. Režie Hynek Bočan, Československo, 1965.

a stane se manekýnou. Podobně jako v povídce vysvětluje Klímovi, jaký osud ho vlastně čeká dál, a že už to nemůže změnit.

### 4.3.3. Záturecký versus malíř Hora

Ve filmu se oproti povídce objevuje postava navíc, a sice malíř Hora, jakási sloučenina povídkového pana Zátureckého a redaktora Kalouska. Jeho prostřednictvím však Klímovi přibývají nové atributy. Opět je tu Klímova nelibost oznamovat druhým záporná hodnocení jejich prací a Klímovo povídkové dobrovolné rozhodnutí nestát se ničím katem, ale ani pomocníkem. Místo toho si vymýšlí a svaluje vinu na druhé – například na Kanáďana, který obraz nakonec nekoupí. Tentokrát je však situace o to horší, že Hora není Klímův neznámý obdivovatel, ale jeho přítel. A zatímco o Zátureckého studii nemá zájem nikdo, Horovy obrazy u jiných úspěch mají, špatné v rámci informací dostupných o fikčním světě tohoto filmu připadají jen Klímovi, který v podstatě Horovu práci záměrně sabotuje, aniž by mu to dokázal přiznat. Výsledný obrázek o Klímově charakteru, který si divák může utvořit na základě jeho chování a vyjadřování o něm ostatními postavami, tedy nebude zřejmě příliš příznivý.

Hora a Záturecký zde stojí podobně jako Klíma a Klára v opozici. Hora je podobně jako Klíma spíš ten pasivní, nepřiliš schopný se svou situací cokoli udělat, ačkoli nakonec ze společné bitvy vychází jako vítězící, když Klímovi přebere Kláru, o kterou přece jen šlo Klímovi především. Záturecký je pak jednoznačně jako Klára tím aktivním, kdo bojuje za svou věc hlava nehlava, ochotný vyprávět svůj příběh komukoli, koho potká. Na rozdíl od Kláry však končí na poli poražených, protože Klímu nedokáže přimět k napsání pozitivní recenze na jeho studii.

### 4.3.4. Klímovo okolí

Jak už bylo řečeno, hlavním tématem povídky i filmu je zpochybnění mýtu lidské svobodné vůle, protože člověk je neschopen řídit svůj vlastní osud. Když povídkový Klíma dochází ke zjištění, že není možné, aby si osedlal svůj příběh, dodává: „že nemůžeme za jejich [příběhů] prapodivnou dráhu; že nás unášejí, jsouce odkudsi řízeny jakýmsi cizími silami; ne, nemyslím nadpřirozenými silami nebes, ale silami lidí samých, kteří když se spojí v celek, jsou si pak pohříchu stále sami sobě cizími nebesy.“<sup>45</sup>

Tato „nebesa“ lidské společnosti, kontrolující a řídící každý krok jednotlivého člověka, se sklání i nad filmovým Klímou, aby řídila jeho osud. Život Klímy je ve filmu podroben sledování a následně nemilosrdné analýze ostatních, kteří mají zřejmě větší právo rozhodovat o jeho osudu než on sám. Ve filmu je tento exponovaný život doslova tematizovaný. Život je zde představen jako něco veřejného, co je možné a v zájmu společnosti také nutné

---

<sup>45</sup> KUNDERA, M., pozn. 42, s. 49.

otevřeně probírat. Když Klára nebo Klíma procházejí ulicí, všichni si je prohlíží a zdraví. Soused pozoruje Klímu i Kláru, jak jdou po schodech domů, sleduje Klímu i do sklepa, kde si bez jakéhokoli smyslu pro soukromí prohlíží Klímovy věci. Zvuky a hovory se nesou celým domem až dolů do sklepa, kde je může kdokoli poslouchat. Sousedka věší prádlo a nakukuje při té příležitosti do Klímova bytu. Povědkový Klíma podotýká: „Žil jsem jako podivín, jenž se domnívá žít nepozorován za vysokou hradbou, zatímco mu po celou dobu uniká jediná drobnost: že ta hradba je z průhledného skla.“<sup>46</sup>

Klíma i Klára, ale jak se ukazuje na konci, i všichni ostatní jsou neustále sledováni, žádný jejich krok nemůže být před nikým skryt, ať už si to jsou ochotní připustit, nebo ne. Chodí po vyšlapaných cestičkách, které jim vyznačil jejich osud, s kterým nelze nic udělat. I po zatažení závěsů Klíma zůstává vystaven jako ve vitríně očím svých sousedů, ačkoli ve skutečnosti jeho osud má pro ostatní stejnou důležitost jako řešení problematiky popelnic. Ani výlohy obchodů neslouží k tomu, aby si zákazníci prohlédli vystavené zboží, ale spíš jako velká okna, kterými obchodníci sledují kolemjdoucí, jak se povídkové hradby promítají na filmové plátno skutečně jako hradby z průhledného skla. Všeteční sousedé se za svou zvědavost ani nestydí.

„Ale kdepak, ten je zdravej. Až moc zdravej... No věšela jsem ráno prádlo,“<sup>47</sup> vyjadřuje se ke Klímovu osobnímu životu sousedka.

Sledování ostatních lidí je ovšem rázu ryze neosobního, jak mimo jiné dokládá i závěrečný dialog dvou sousedů, kolem kterých Klíma prochází:

„, Ona sem chodí každý ráno v půl pátý.‘

,V kolik hodin?‘

,V půl pátý.‘

,A co tady dělá?‘

,No ona tu věší prádlo, každý ráno, kdoví jestli je to vůbec její!‘<sup>48</sup>

Klíma není jediný, koho si sousedé všímají, naopak, žije ve společnosti, kde všichni pozorují všechny. Teď byl v jejich hledáčku sice Klíma, ale mohl to být stejně dobře kdokoli jiný, a je jisté, že brzy to také někdo jiný, další, bude. Z tohoto úhlu pohledu je zřejmé, že tyto sousedé už v příběhu nefungují jen jako postavy, spíš dokreslují společenskou situaci nesvobody. Tímto se postupně dostáváme od roviny samotného příběhu, zápletky či postav, tedy McFarlanova vyprávění, k rovině takřikajíc gramatiky filmu, tedy vypovídání.

#### 4.3.5. Gramatika filmové adaptace

Když jsem mluvila o konstituování mýtu v povídce, ukázala jsem, že vypravěč zde tuto novou obecně platnou myšlenku zdůrazňuje prostřednictvím

---

<sup>46</sup> KUNDERA, M., pozn. 42, s. 37.

<sup>47</sup> *Nikdo se nebude smát*, pozn. 44.

<sup>48</sup> *Nikdo se nebude smát*, pozn. 44.

gramatických kategorií – užívá zde 1. osobu plurálu. Postavy či příběh jsou i ve filmové adaptaci povídky pouze jednou stranou mince, která destruuje mýtus svobodné vůle. Na druhé straně tu je ještě použita gramatika, tzn. způsob užití prostředků, které má k dispozici, jejichž prostřednictvím zdůrazňuje mytickou podstatu příběhu. Když se Claude Lévi-Strauss zabýval strukturou mýtů, všiml si, že se v těchto mýtech často objevují zvicenásobněné určité sekvence právě pro zdůraznění této struktury.<sup>49</sup> Myšlenka nesvobody či paradoxnosti lidských činů je hlavním námětem celého souboru *Směšných lásek*, jehož je povídka *Nikdo se nebude smát* součástí. Každá povídka je jakousi variací na toto téma. Ve filmové adaptaci *Nikdo se nebude smát* je mýtus svobodné vůle, či chcete-li slovy povídky mýtus „osedlávání příběhů“ a jeho vyvracení jednak tématem samotného příběhu, jednak se jako motiv některých scén zopakuje v rámci filmu ještě několikrát.

Například už v samém úvodu filmu se objevuje scéna, jejíž variaci uvidíme v průběhu celého filmu celkem šestkrát – zpočátku zasněžená ulice, v které chodci postupně vyšlapají cestičku, po které všichni chodí ještě dlouho po tom, co v ulici už ani žádný sníh není. Význam této scény je jasný – člověk nemůže opustit předem dané koleje, i kdyby se o to snad chtěl pokusit (tak jako Klára, které se to ovšem nepovedlo). Zároveň je tato cesta jedním z míst sledování Kláry nebo Klímy ostatními, a to nejen sousedy. Do těchto tzv. nebes lidské společnosti, o kterých jsem mluvila v předchozí části, je zahrnut i divák, když z ptáčích perspektivy nahlíží na celé dění na ulici. Podobně, jako když povídkový vypravěč odhaluje v úvodu své neblahé konce: „Domníval jsem se toho večera, že zapíjím své úspěchy, a vůbec jsem netušil, že je to vernisáž mých konců.“<sup>50</sup> A postupně čtenáře o tomto nevyhnutelném závěru přesvědčuje, stejně si je filmový divák s každým dalším předvedením uliční scény jistější a jistější, že filmový Klíma prostě nemůže dopadnout dobře, protože jeho osud byl už dávno předurčen, a všichni kromě Klímy to už vědí.

Klára a Klíma zároveň nejsou pochopitelně jedinými chodci, kteří danou cestou procházejí – například spolu s Klárou hned v úvodu tudy prochází také kluk táhnoucí sáně nebo pošťák. A jak už bylo řečeno, když se Klímův případ konečně vyřeší, nikdo ho už nepozoruje, novým objektem zkoumání je sousedka, která z jim nepochopitelných důvodů věší prádlo. Toto opakování, o kterém Chatman mluví jako o multi-singulativní frekvenci určitého děje, který se stál n-krát, ale je stále týž, přispívá k chápání filmu jako mýtu.<sup>51</sup>

Přestože Chatman uvádí, že podle jeho názoru je v narativním filmu popis jako takový v podstatě nemožný, protože dokud běží kamera, čas příběhu

---

<sup>49</sup> LÉVI-STRAUSS, C. *Strukturální antropologie*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-713-7. S. 204.

<sup>50</sup> KUNDERA, M., pozn. 42, s. 27.

<sup>51</sup> CHATMAN, S., pozn. 20, s. 81.

nepřestává plynout, tedy „čisté deskripce je možné dosáhnout pouze tehdy, když filmový obraz tzv. zamrzne,“<sup>52</sup> může tzv. dát vidět,<sup>53</sup> a pokud se na výše popsanou scénu podíváme z hlediska její funkce, pravděpodobně dospějeme k názoru, že se nejvíce blíží popisu. Tato scéna, i její variace, totiž neposouvají příběh dál, spíš charakterizují společenské pozadí příběhu a přispívají ke zdůraznění destrukce mýtu svobodné vůle. K vnímání těchto scén jako popisu přispívá i jejich výrazné hudební podbarvení. Ve filmu je možné najít celkem šest dalších podobně laděných scén:

A. Klíma je s Klárou doma, popíjejí víno. Sousedka za okny věší prádlo a sleduje je. Klíma s Klárou zatáhne závěsy a pustí si magnetofon, přičemž Klára hudbu zesiluje a Klíma naopak zeslabuje.

B. Klára je sama doma, nudí se, pustí si hudbu z magnetofonu. Sousedka za okny věší prádlo. Klára ji provokuje.

C. Kapela hraje v baru, kde je Klíma, Klára a Hora na zábavě.

D. Klíma je s Klárou po neshodách na fakultě na pouti.

E. Kapela hraje v baru, kterým Klíma prochází a hledá Kláru.

F. Klíma je doma, pustí si magnetofon a jde si číst studii Zátureckého.

V žádné z těchto scén už hudba nestojí mimo příběh, je jeho součástí, protože v rámci příběhu je zřejmý její zdroj (magnetofon, kapela). Přesto vždy alespoň na okamžik přehluší všechny ostatní zvuky, hovory atd. na scéně. Čas příběhu jako by se zastavil.

Budeme-li brát tyto scény opět především jako popis, je otázka, co tento popis popisuje. Scény A, B a F se odehrávají v bytě u Klímy, hudba hraje z magnetofonu. Ve scéně A a B je na první pohled zřejmá opět ona všudypřítomná složka sledování. Také je zde ale významný rozdíl mezi Klímou a Klárou. Klíma zatahuje závěsy a ztlumuje hudbu, nechce být nikým viděn ani slyšen. Klára naopak zatažené závěsy využívá k provokaci sousedky, svou soukromou scénu si nasvítí, aby byla ještě viditelnější, a hudbu dává nahlas.

Barové scény C a E, kdy kamera přejíždí z obličeje na obličej zas nastiňují dobu 70. let. Zejména u scény E je evidentní její deskriptivní charakter. Ať už Klíma projde nebo neprojde barem, kde hledá Kláru, ať už se tam s mladými lidmi setká nebo ne, příběh bude dál pokračovat nezměněn, protože Klíma v baru Kláru nenachází, ani se zde nedozvídá žádné nové informace – stejně tak se zde žádné nové informace doplňující Klímovu postavu nebo příběh nedozvídá ani divák. I z tohoto důvodu je zřejmé, že funkcí této scény je ilustrovat spíš než Klímovo marné hledání (už proto, že následuje několik dalších scén, v nichž je toto podáno explicitně verbálně) právě onu „dobu“.

Zbývá scéna D, v níž Klíma opouští schůzi na fakultě, aby mohl jít s Klárou na pout'. Klímův vztah ke Kláře je ve filmu tak trochu tajemstvím. Zatímco v povídce je poměrně detailně popsána jeho proměna, ve filmu ne. Klíma se na

---

<sup>52</sup> CHATMAN, S., pozn. 20, s. 77.

<sup>53</sup> CHATMAN, S., pozn. 20, s. 111.

účet Kláry vyjadřuje takovým způsobem, jako by pro něj neznamenała vůbec nic. Až přichází tato scéna, která analogicky odpovídá povídkové úvaze Klímy nad tím, že to nejdůležitější, co mu v životě zůstalo, je láska ke Kláře. Tuto scénu je tedy možné brát jako metaforické vyjádření změny tohoto vztahu Klímy ke Kláře. Bohužel je už pozdě – Klíma se s Klárou vrací domů po předem vyšlapané cestě a konec je nevyhnutelný.

Zdá se tedy naprosto logické ukončit příběh opět hudbou, kterou příběh začal, tzn. scéna F uzavírající film. Příběh se jakoby točí v kruhu a struktura mýtu je celistvá.

#### 4.3.6. Dobové přijetí filmu

Zatímco v zahraničí film *Nikdo se nebude smát* sbíral ocenění, doma v Československu se mu dostalo přijetí poněkud rozporuplného. Na jednu stranu je film mnoha kritiky vnímán velmi pozitivně, na druhou stranu se objevuje opatrnost, ale i otevřené výhrady, mimo jiné pod vlivem zahraničního tisku, který film chválí pro jeho kritiku socialistické společnosti.

Významového posunu filmu oproti povídce si ve své recenzi všímá např. Antonín J. Liehm. Tento posun dává za vinu vlastně samotnému Kunderovi: „Kunderova předloha je totiž tvar příliš pevný, příliš definitivní, příliš hotový literární artefakt, aby s ní bylo možno zacházet tak, jak to film potřebuje.“<sup>54</sup> Hynek Bočan se zde jako režisér podle Liehma stává jakýmsi ilustrátorem, dotváří a přetváří svět filmu podle sebe, u postavy Zátureckého lépe, u Klímy už méně. Důležitá je tu citace samotného Bočana: „Šlo mi o to ukázat, že stačí fáma, aby se dal do pohybu nezadržitelně pracující a bez překážek fungující stroj, který může zavléci člověka do strašidelných souvislostí. A tenhle stroj vytvořili lidé, kteří najednou přestali mít porozumění pro svého spoluobčana a v dobré víře jednají tak, jak jednají, protože si myslí, že mu pomáhají, když ho nutí, aby se vrátil k jejich vlastním životním normám. Představují si totiž, že nová, socialistická morálka není nic jiného než jejich vlastní měšťácká morálka.“<sup>55</sup> Z tohoto výroku je zřejmá určitá Bočanova opatrnost, protože neodsuzuje socialismus jako takový, nýbrž jen lidi, kteří s ním neumějí zacházet.

Film byl do českých kin uveden v lednu 1966, tedy v době jistého uvolnění režimu. Stanislava Přádná popisuje 60. léta jako dobu vyznačující se rostoucí liberalizací a kulturní obrodou, což sice na jednu stranu vedlo k všeobecnému odtabuizování některých témat, mimo jiné tématu intelektuála, mezi které Klíma patří, na druhou stranu jít proti politické ideologii by stále ještě bylo přes čáru. Už pouhá polemika nebo politická rezervovanost mohla vzbuzovat podezření vyšších

---

<sup>54</sup> LIEHM, A. J. Filmy z literatury. *Literární noviny*. 1996, roč. 15, č. 8, s. 10

<sup>55</sup> LIEHM, A., pozn. 54, s. 10.

míst z revolty.<sup>56</sup> Bočanova opatrnost tedy byla na místě. Je až paradoxní, že právě politická rezervovanost je jedním z důvodů selhání filmového (i literárního) Klímy.

Otevřeně negativní byla recenze Jana Klimenta *Kdo se bude smát?* uveřejněná v Kulturní tvorbě, která narážela na zahraniční tisk, jenž film chápal jako jasnou satiru socialistické společnosti jako celku. Podle Klimenta tak Bočan zcela zkazil původní Kunderův záměr varovat a podnítit k přemýšlení, protože zašel jinam, snad dál: „Protože se autoři filmu snaží vyvodit z jednání dr. Klímy a Zátureckého hlubokomyslné společenské problémy, dostává se jejich dílo pro své společensko-kritické ambice s předlohou do rozporu.“<sup>57</sup> Kliment dále naráží na scénu se stále rozkopanou ulicí a lidmi, kteří ji stále zcela nesmyslně obcházejí, na podle něj přemrštěnou scénu z jednání výboru a Klímovo bezohledné jednání. Scénu z jednání výboru a scénu s rozkopanou ulicí dává do vzájemné souvislosti: „A lidé nesmyslně a z určitého konformismu tupohlavě obcházejí překážky rozkopané ulice, překážky, jež nevytvořili, ale které jaksi institucionálně zasahují do jejich života. Proto tvůrci filmu proti povídce tak ostře vypichují a ironizují schůzi občanského výboru, který svévolně zasahuje do života lidí.“<sup>58</sup>

Přestože Kliment tyto věty míní jako obvinění Bočana z nezvládnutí adaptace Kunderovy povídky a přestože např. Ivan Urban proti tomuto obvinění vystupuje, protože je podle něj nemístné a ovlivněné škodolibým západním tiskem,<sup>59</sup> z dnešního pohledu toto obvinění ztrácí tehdejší negativní konotace. Zatímco v Kunderově povídce sice jistá kritika společnosti zaznívá, ať už z varujících úst profesora, nebo je patrná v úvahách samotného Klímy, šlo zde především o to, že člověku není dáno řídit svůj osud, a hlavním viníkem je ve výsledku samotný Klíma, který to nechce pochopit, ve filmu je jako viník, kvůli němuž člověk svůj osud řídit nemůže, označen především systémem a maloměšťáctví.

---

<sup>56</sup> PŘÁDNÁ, S., aj. *Démanty všednosti: Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2002. ISBN 80-86102-17-3. S. 255.

<sup>57</sup> KLIMENT, J. *Kdo se bude smát. Kulturní tvorba*. 1966, roč. 4, č. 7, s. 12.

<sup>58</sup> KLIMENT, J., pozn. 57, s. 12.

<sup>59</sup> URBAN, I. pozn. 33, s. 2



## 5. Žert

### 5.1. Úvod k filmu a románu *Žert*

V pořadí druhým Kunderovým zfilmovaným dílem je román *Žert*, a to z roku 1968, tedy pouhý rok po vydání knihy. Režisérem je Jaromil Jireš, který spolu s Kunderou připravil scénář k filmu ještě v době, kdy rukopis románu kontrolovala cenzura.<sup>60</sup> Protagonisty tohoto filmu jsou Josef Sommr v roli Ludvíka, Jana Dítětová v roli Heleny a Luděk Munzar v roli Zemánka. Přestože tomuto filmu, resp. adaptaci kritici vyčítali její tzv. komerčnost, zkratkovitost nebo náctvost,<sup>61</sup> v některých ohledech zřejmě oprávněně, protože jak uvidíme dále, film skutečně není s to postihnout všechny roviny své románové předlohy a jeho hlavním cílem je spíš než příběh vystihnout ironickou polohu vyprávění. Kundera sám je s touto adaptací zcela spokojen. Ve svém článku pro francouzský *Nouvel Observateur* se vyjádřil: „Jireš je mistr koláže. Čímž chci říct, že vše, co režisér přinesl mému románu, se mi líbí. Že jsem tím nadšen.“<sup>62</sup>

V interpretaci filmu *Žert* budu opět vycházet z interpretace románu. Vzhledem k tomu, že román *Žert* je v poměru ke zde zkoumaným povídkám rozsáhlejší i motivicky složitější, bude mu věnovaná větší pozornost. Jan Schneider *Žert* charakterizoval jako „společenský román z Československa 50. a 60. let o samopohybu absurdity a jejím ničivém vlivu na lidské osudy.“<sup>63</sup> Opět se zde objevují tradiční kunderovská témata jako je propojování politiky a erotiky, soukromého a veřejného, odmítnutí lyrického věku, krize identity projevující se např. přebíráním různých tváří atd., to vše s ironií a nadhledem.<sup>64</sup>

Jedním z nejvýraznějších témat *Žertu* je pro Kunderova díla typické téma paradoxnosti lidských činů. Všetička dokonce napsal, že „Kunderovým

---

<sup>60</sup> VACKOVÁ, M. Kundera-Jireš: *Žert. Labyrint*. 1993, roč. 3, č. 9/10, s. 43.

<sup>61</sup> Například Pavel Švanda sice na jednu stranu respektuje, pokud kritika chválí film jako celek, ale na druhou stranu „došlo k tomu, že obecnost přijalo tento film [jen] jako konvenční zábavu“, což v jeho očích hodnotu filmu snižuje, protože ve filmu tyto rysy komerční filmové adaptace literárního díla sám nachází. (ŠVANDA, P. *Žert v kině. Host do domu*. 1969, roč. 16, č. 5, s. 8)

Marie Mravcová zas ve své stati *Čtvero literárních inspirací* upozorňuje na redukci a zjednodušení tématu. „Lze říci, že ve filmu se z románu stala novela, že ho autor podílející se na scénáři vlastně přizpůsobil kompozici svých ‚směšných lásek‘.“ Podle Mravcové se tak z románu stala skica (In: JAROŠ, J., ed. *Filmový sborník historický*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1993. ISBN 7004-028-9. S. 85, 86).

<sup>62</sup> KUNDERA, M. Můj přítel Jireš. *Illuminace*. 1996, roč. 8, č. 1, s. 6.

<sup>63</sup> SCHNEIDER, J. Milan Kundera: *Žert. Slovník české literatury* [online]. 2006–2011, [cit. 2015-06-19]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1488>

<sup>64</sup> SCHNEIDER, J., pozn. 63.

slovníkem je *Žert* románem žertů – absurdních, absurdizujících, krutých a nemilosrdných.“<sup>65</sup> Kundera v tomto románu znovu ukazuje, že lidské činy častokrát nabývají opačného významu, než jaký byl původně zamýšlen. Postavy opět nejsou schopné řídit své osudy. Téma paradoxu souvisí s dalšími tématy *Žertu*, a sice s tématem destrukce mýtu a neschopnosti člověka poznat absolutní pravdu. Tato témata Kundera dokázal postihnout především díky kompozici románu, které se budu věnovat nejprve.

## 5.2. Interpretace románu

### 5.2.1. Kompozice *Žertu*

Jedna z hlavních otázek týkajících se fikčního světa *Žertu* zní, kdo je vlastně jeho vypravěčem. *Žert* se skládá ze sedmi částí, z nichž prvních šest je po sobě psáno Ludvíkem, Helenou, opět Ludvíkem, Jaroslavem, znovu Ludvíkem a Kostkou. Poslední, sedmá část je v lichých podkapitolách vyprávěna Ludvíkem, v sudých Jaroslavem nebo Helenou. Takovéto členění textu zvyšuje jeho dynamičnost a napětí, jež vyvolává ve čtenáři. Vyprávění příběhu není lineární, ale skáče z jedné dějové linie do druhé a ty se dle potřeby proplétají. Navíc i postavy, které vždy na chvíli převezmou oprať příběhu a vypráví ho po svém, střídají časové okamžiky a vrací se do různě vzdálené minulosti, čímž vznikají další a další časové roviny příběhu, a mění tempo vyprávění.<sup>66</sup> Nicméně přestože se román dělí mezi tyto čtyři postavy, hlavní z nich je pouze jedna – Ludvík. Vše, co ostatní dělají a říkají, dělají a říkají vzhledem k Ludvíkovi. Čtenář jejich prostřednictvím dostává příležitost prohlédnout si Ludvíka z jiných úhlů pohledu. Tomáš Kubíček napsal: „[Postavy] nemají minulost ani přítomnost, jež by nebyla motivována Ludvíkem.“<sup>67</sup>

Kundera necharakterizuje své postavy přímo, ale parafrázuje opět Kubíčka, pro pochopení postavy jsou určující situace, konflikty, do nichž je uváděna.<sup>68</sup> Jednotlivé promluvy postav se velmi liší svým stylem a fungují jako prostředky pro charakterizaci postav. Ludvíkův monolog, který zabírá dvě třetiny knihy, se nejvíce obrací k jakémusi fiktivnímu posluchači, kterému vypráví příběh svého života a své myšlenky a postoje, a to pokud možno nezaujatě, a jak to popisuje Chvatík, „uváženě“.<sup>69</sup> Často přechází od vyprávění „k obecným úvahám

---

<sup>65</sup> VŠETIČKA, F. *Tvarosloví Žertu*. In: Pozn. 11, s. 59.

<sup>66</sup> CHVATÍK, K., pozn. 5, s. 47.

<sup>67</sup> KUBÍČEK, T. *Vyprávět příběh: Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. 1. vyd. Brno: Host, 2001. ISBN 80-7294-043-0. S. 43.

<sup>68</sup> KUBÍČEK, T., pozn. 64, s. 39.

<sup>69</sup> CHVATÍK, K., pozn. 5, s. 46–47.

o životě a době.“<sup>70</sup> O něm budu mluvit ještě dále. Naproti tomu Helena mluví především jako by sama k sobě. V první kapitole její části její monolog připomíná deník nebo jednoduše záznam toku Heleniných poněkud roztěkaných myšlenek, nebo jak ho nazývá Chvatík, samomluvu.<sup>71</sup> Tomuto prostému záznamu se blíží ještě více druhá kapitola. Začátek třetí kapitoly vytváří dojem, že Helena odpovídá na otázku fiktivního redaktora nebo psychologa: „To bylo vlastně hrozně legrační, když jsem vešla poprvé do jeho kabinetu...“<sup>72</sup>

Zatímco Helena bezelstně, ačkoli trochu pateticky odkrývá své nitro, Ludvík svou promluvu stylizuje a vědomě koriguje. Sice se tváří jako nezaujatý, přesto si kritický čtenář nemůže být stoprocentně jist tím, do jaké míry jeho vyprávění odpovídá realitě a do jaké míry se chce Ludvík pouze stavět do takového světla, do jakého se staví. Příkladem může být způsob, jakým popisuje svůj vztah k Lucii Ludvík a jak ho popisuje Lucie. Když Ludvík mluví o nezdařeném pokusu o sex s Lucií, přiznává, že ji uhodil a že ji v ten moment nenáviděl. Zároveň se ale neustále vrací k tomu, že tím, co nenáviděl, vlastně nebyla Lucie, ale bezmocnost a jakási nadlidská síla, jejíž nástrojem se Lucie stala, a která mu brala vše, po čem kdy toužil. „Uhodil jsem ji přes tvář – protože se mi zdálo, že to není Lucie, ale ta nepřátelská moc.“<sup>73</sup> To, jak se zachoval, okamžitě omlouvá před fiktivním posluchačem a snad i sám před sebou a nakonec dodává: „Chtěl jsem ji volat zpět, protože se mi po ní stýskalo už v té chvíli, kdy jsem ji vyháněl.“ To, co si o této situaci myslela sama Lucie, se dozvídáme pouze zprostředkovaně díky vyprávění Kostky, kterému se svěřila. Její vnímání jejich vztahu a jeho konce se od Ludvíkova velmi liší. Podle Ludvíka se s ním setkala dobrovolně, podle Lucie se jednalo o pokus o znásilnění od muže, kterého neměla ráda, který byl surový, a kterému zprvu důvěřovala jen z nouze. Podle slov románu, ji k němu táhla prázdnota duše.<sup>74</sup> Zde je ovšem nutné podotknout, že Luciina výpověď o této události mohla být pozměněna hned dvakrát – v první řadě samotnou Lucií, ale pak samozřejmě i Kostkou, který sám si Lucii (podobně jako Ludvík) mytizoval.

Jaroslavův monolog střídá dvě roviny – rovinu snově lyrickou, v níž se věnuje popisu svého života a své lásce k lidové písni, a rovinu esejistickou, v níž rozebírá estetiku lidové písně.<sup>75</sup> Lidová píseň a hudba v románu hrají

---

<sup>70</sup> CHVATÍK, K., pozn. 5, s. 48.

<sup>71</sup> CHVATÍK, K., pozn. 5, s. 49.

<sup>72</sup> KUNDERA, M. *Žert*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967. S. 25.

<sup>73</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 110.

<sup>74</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 220.

<sup>75</sup> CHVATÍK, K., pozn. 5, s. 49.

velkou roli. V první řadě je i samotná kompozice inspirována hudbou,<sup>76</sup> v druhé řadě je tu pak lidová píseň jedním ze zdrojů paradoxů. Zatímco za války byla lidová hudba symbolem vzdoru, v poúnorové době z ní zbývá snaha po líbivosti, faleš a kýč.<sup>77</sup> Součástí Jaroslavovy části je také esej o kultuře a hudbě, který předznamenává Kunderovu budoucí tvorbu.<sup>78</sup>

Kostkova část je uvedena samotným Ludvíkem, který na konci svého monologu po své nezdařené pomstě říká: „Zabořil jsem se do křesla a těšil se (skoro úpěnlivě) na Kostku: na jeho mužský hlas (velice jsem toužil po hlubokém mužském hlase), na jeho dlouhý, hubený zjev s plochou hrudí, na jeho klidné vyprávění, podivínské i moudré, i na to, že mi něco řekne o Lucii...“<sup>79</sup> Po tomto úvodu, který Kostku docela dobře vystihuje, přichází vlastně na Ludvíkovo přání na řadu vyprávění Kostky, které čtenáři skutečně odhaluje mnoho nejen o Lucii, ale i o samotném Ludvíkovi.<sup>80</sup> Kostka se jednak podobně jako Ludvík obrací k fiktivnímu posluchači, ale také k Bohu a místy také k Ludvíkovi, který je pro Kostku symbolem jeho vlastního svědomí nebo vnitřního já a kterému se zpovídá.

Jak už jsem zmínila výše, Lucii v románu není věnována žádná samostatná část. Její nitro čtenáři zůstává utajeno a jediným způsobem, kterým ji může blíže poznat je zprostředkovaně skrze monology Ludvíka a Kostky. Jejich vyprávění se dostávají do rozporu, např. když si oba vysvětlují její přestěhování do moravské obce jako poctu své osobě. Skutečný důvod čtenář ale nepoznává. Funkce postavy Lucie tedy neslouží k tomu, aby nám svým pohledem na svět zprostředkovala další podobu Ludvíka, ale nastavuje mu jakési zrcadlo a Ludvík sám nám svým chováním a smýšlením vzhledem k Lucii ukazuje, jakým je. Obdobně takto funguje i pro postavu Kostky.<sup>81</sup>

Dalším, koho poznáváme pouze zprostředkovaně, je také Zemánek, a sice prostřednictvím Heleny, Ludvíka a rozhovoru, který vede Zemánek s Ludvíkem, Helenou a slečnou Brožovou, přičemž to, jak se na Zemánka dívá slečna Brožová a Ludvík s Helenou, se dostává do značného kontrastu. Kubíček popisuje Zemánka a jeho funkci v textu jako katalyzátor, stejně tak Lucii. Zemánek zapříčiňuje Ludvíkovo jednání a iniciuje jeho rozchod se

---

<sup>76</sup> SCHNEIDER, J., pozn. 63.

<sup>77</sup> VŠETIČKA, F., pozn. 11, s. 58.

<sup>78</sup> SCHNEIDER, J., pozn. 63.

<sup>79</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 200.

<sup>80</sup> SALMON, Ch., pozn. 2, s. 46.

<sup>81</sup> KUBÍČEK, T., pozn. 67, s. 52.

společností, Lucie naproti tomu napomáhá Ludvíkovu návratu a pokusu o znovusblížení se společností.<sup>82</sup>

Pluralita názorů jednotlivých postav čtenáře přivádí k zamyšlení nad tím, jaká je vlastně reálná pravda tohoto příběhu. Jak se vše seběhlo v oné fiktivní skutečnosti. Jednou ze základních ideí tohoto románu je, že objektivní pravda neexistuje, neboli existuje pravda ani ne tak relativní, protože to by ve čtenáři mohlo vyvolat mylný dojem, že neexistuje pravda všeobecně, ale spíše pravda subjektivní a de facto klamná. Každá z postav totiž příběh chápe ve svém vlastním úhlu pohledu, v souvislosti svých vlastních životních okolností a postojů, a protože jsou tyto úhly pohledu odhalovány také čtenáři, nemůže nakonec dospět k jednomu jedinému a zcela určitému závěru, ale spíše se, parafrázují Koskovou, dobírá tušení neuchopitelné pravdy.<sup>83</sup> Takového tušení neuchopitelné pravdy by se ale čtenář mohl jen stěžít dobrat, pokud by mu bylo umožněno vnímat pouze jeden z pohledů.

### 5.2.2. Destrukce mýtu v *Žertu*

Se způsobem vnímání reality a úhlem pohledu v *Žertu* úzce souvisí již zmiňované téma destrukce mýtu. Zde jde o mýtus komunismu.<sup>84</sup> Každá z postav však tento mýtus začleňuje do své vlastní soustavy hodnot, proto se mýtus v závislosti na vypravěči proměňuje a každý vypravěč zastupuje jinou variantu komunistického mýtu.

Jak napsal Doležel, Helenin mýtus je charakteristický svou naivitou, kvůli které je Helena neschopna kritické reflexe sebe i své ideologie. Pro ni je strana tím jediným, čemu může ve svém životě důvěřovat, co ji nezradilo. Podobně jako Jaroslav obdivuje lidové písně, pro ni jsou ovšem jen spojeny se šťastnými dny jejího mládí. Helenin pokus o sebevraždu je pak podle Doležela „groteskním symbolem tvrdošijnosti naivního mýtu.“<sup>85</sup>

Jaroslav propojuje mýtus komunismu s mýtem folkloru, a to jak lidové hudby, tak zvyků, jejichž prostřednictvím je podle Jaroslava možné spojit současnost i s historií starověkého Řecka, jsou tunelem pod dějinami, kterým je možné vidět dávný svět.<sup>86</sup> „Socialismus lidí osvobodí ze jha osamocení. Lidé

---

<sup>82</sup> KUBÍČEK, T., pozn. 67, s. 48–52.

<sup>83</sup> KOSKOVÁ, H., pozn. 37, s.10.

<sup>84</sup> Mravcová mluví o „personalizaci tří nevyléčitelných iluzí, tří mýtů“, a to mýtu revolučního, křesťanského a folklórního (JAROŠ, J., ed. *Filmový sborník historický*, 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1993. ISBN 7004-028-9. S. 86). Všechny tyto tři mýty jsou však v románu at' už úzce, nebo volněji spojeny s mýtem komunistickým, proto ho uvádím jako všem postavám společný.

<sup>85</sup> DOLEŽEL, L., pozn. 35, s. 124.

<sup>86</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 130, 131.

budou žít v nové kolektivitě. Budou spojeni jedním společným zájmem. Jejich soukromý život splyne s veřejným. Budou opět spjati desítkami společných obřadů, vytvoří si nové kolektivní zvyky.“<sup>87</sup> Také tento mýtus je rozbit, když Jaroslav zjišťuje, že jeho manželka není tím ubohým chudým děvčátkem, které si myslel, že si vzal,<sup>88</sup> že jeho vlastní syn nechce mít s nic společného s Jízdou králů, starou moravskou tradicí, a že vlastně jediní, koho takové slavnosti zajímají, jsou opilci, protože „mají aspoň jednou za čas vznešený důvod se opít.“<sup>89</sup> Lidové tradice přestaly vypovídat o vesnickém životě, ale staly se organizovanými akcemi výborů a svazů,<sup>90</sup> nové umělé lidové písně o družstvech si žádný družstevník nikdy nezpíval a folklor byl mrtvý.<sup>91</sup>

Věřící Kostka komunistický mýtus projektuje do svého náboženského smýšlení. „Komunistické hnutí je ovšem bezbožné. Ale jen křesťané, kteří nechťejí vidět břevno v oku svém, mohou z toho vinit komunismus sám. Církve nepochopily, že dělnické hnutí je hnutí ponížených a vzdychajících, kteří touží po spravedlnosti.“<sup>92</sup> Náboženskému i komunistickému mýtu je podle Kostky společná víra a sociální obsah. Bohužel, lidská společnost obě tyto ideologie ničí. Proto se Kostka snaží ve svém životě hledat Boží vedení. Definitivně však tento Kostkův nábožensko-komunistický mýtus podléhá destrukci v okamžiku, kdy Kostka začne uvažovat nad tím, zda to, co považoval za Boží vedení, nebyl jen sebeklam: „Ó jak se dovedu klamat! Pochopil jsem politické intriky proti řediteli státního statku jako šifrovaný pokyn Boží, abych odešel. Ale jak rozeznat Boží hlas mezi tolika jinými hlasy? Co když hlas, který jsem tehdy slyšel, byl jen hlas mé zbabělosti?“<sup>93</sup>

Mýtus náboženský a folklorní jsou do komunistického mýtu přetvořeny oba současně ve vypravěčském pásmu Ludvíka, který se jde podívat na vítání občánků, které v sobě kumulovalo prvky dávných pohanských tradic (např. jaro jako symbol nového života) a církevních obřadů, když převzalo funkci křtin.

---

<sup>87</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 138.

<sup>88</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 146.

<sup>89</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 250.

<sup>90</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 250–251.

<sup>91</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 151.

<sup>92</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 206.

<sup>93</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 231.

Pro Ludvíka však komunistický mýtus představuje především příležitost ve svých rukou držet „volant dějin“.<sup>94</sup> Domníval se, že právě teď se zahajuje epocha lidstva, kdy „člověk (každý člověk) nebude mimo dějiny, ani pod patou dějin, nýbrž je bude dirigovat a tvořit,<sup>95</sup> ale vlivem osudu zjišťuje, že přestože se tolik snažil být pečlivým aranžérem příběhu, který má prožít,<sup>96</sup> stal se „spíš [jeho] objektem než subjektem.“<sup>97</sup> Zatímco se totiž soustředil jen na svůj život a na svou mstu, zapomněl, že ostatní jdou dál, pohybují se po svých trajektoriích. Nechal se zmást, setkání s Helenou vzal jako osudovou příležitost k pomstě, kterou mu konečně jeho neutěšený život nabízí, ale namísto vytoženého uspokojení z pomsty se znovu musel zklamat. Touha po pomstě Ludvíka, dá se říci, oslepla. Zatímco ve svém mládí dle slov svého kamaráda Jaroslava Ludvík tvrdil, že „kdo se ohlíží zpátky, skončí prý jak Lotova žena,<sup>98</sup> po vyhození ze školy, vojně a všem tom příkoří, kterého se mu dostalo, se od své minulosti nedokáže odpoutat až do okamžiku, kdy zjistí – a bohužel velmi pozdě – že jeho pomsta není ničím víc než marností a výsměchem jemu samému. Jako by hrál šachy a nebral v úvahu to, že na každý jeho tah připadne jeden tah soupeři, takže když se konečně chystá dát Zemánkovi mat, Zemánek už dávno stojí na jiném místě, vlivem krutého žertu osudu tam, kde názorově je i Ludvík.

Ústřední postavou, která Ludvíka tímto procesem deziluze nebo demytizace provází, je Lucie. Představuje pro něj určitý symbol, jehož význam se v průběhu jeho vyprávění pozměňuje. Nejprve ho vytrhává z nekonečného proudu dní vojny a díky ní je opět obydlen,<sup>99</sup> když si ale uvědomí, že by ji teoreticky mohl mít i jako ženu, z Lucie se stává symbol totální touhy po ženě jenže prakticky ji mít nemůže, protože Lucie nechce, a tak se pro Ludvíka stává nástrojem síly, která mu „vzala stranu a soudruhy a vysokou školu.“<sup>100</sup> Postupně se pro něj stává také symbolem nezdaru, nazývá ji „bohyní unikání, bohyní marného běhu“, která proměňuje Ludvíkovu pomstu v páru.<sup>101</sup> Začíná si uvědomovat Luciinu nepolapitelnost, to, že on, ale ani Kostka Lucii ve

---

<sup>94</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 71.

<sup>95</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 72.

<sup>96</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 172.

<sup>97</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 116.

<sup>98</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 135.

<sup>99</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 70.

<sup>100</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 110.

<sup>101</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 201.

skutečnosti nikdy zcela nepoznali.<sup>102</sup> Od chvíle, kdy Ludvík Lucii potkal v kadeřnictví, se pokouší přijít na to, jaký význam mělo toto náhodné setkání. Lucie se stává průvodkyní jeho vlastního života a vzpomínek. Díky ní a pochopení jejího života pak teprve Ludvík dokáže pochopit ten svůj: „Žili jsme, já i Lucie, ve zpusťoveném světě; a protože jsme neuměli zpusťovené věci litovat, odvrátili jsme se od nich, ubližující tak jim i sobě. Lucie, dívkenko tak velice milovaná, tak špatně milovaná, toto jsi mi přišla po létech říci? Přišla ses přimlouvav za zpusťovený svět?“<sup>103</sup> Ludvík zde konečně nachází určité smíření se svým osudem, kterému se vlastně dosud celý život bránil a vrací se k folkloru, který je nyní ve světě deziluze a destruovaného mýtu „opuštěn bombastem a reklamou, opuštěn politickou propagandou, opuštěn sociálními utopiemi, opuštěn houfy kulturních úředníků, opuštěn pozérským vyznavačstvím mých vrstevníků, opuštěn (i) Zemánkem; ta opuštěnost ho očisťovala ... ta opuštěnost mi ho navracela zpět.“<sup>104</sup>

Lucie má tedy k Ludvíkovi silný vztah, značně ovlivnila jeho život, ale nemá vztah k ideologii jako takové a i to je podle Doležela jedním z důvodů, proč Lucie sama nedostává v románu slovo jako vypravěč. Ludvík, Kostka, Helena i Jaroslav ideologii přetvářejí do podoby mýtu. U Ludvíka a Kostky je sice Lucie do určité míry součástí tohoto mýtu, ovšem jako symbol, jako objekt. Pro ni samotnou tento mýtus ve skutečnosti nic neznamená, resp. v románu není řečeno, že by pro ni něco znamenal. Ludvík i Kostka Lucii vkládají slova do úst, ale tato slova nemusí být její. Přičemž z obou je tím méně spolehlivým vypravěčem Kostka, protože vše interpretuje v intencích svého křesťanského mýtu, zatímco Ludvík se na situaci sice dívá cynicky, právě ten mu ale umožňuje vnímat vše s jistým nadhledem, a tedy řekněme snad i skutečněji a pravdivěji.

Beze vztahu k mýtu je v románu i Zemánek, který „neprožívá agonii mýtu, nýbrž jen oportunisticky vyměňuje jednu módní ideologii za druhou.“<sup>105</sup> Jako jediný dokáže být zcela přizpůsobivý a destrukce komunistického mýtu pro něj nic neznamená. To on konstatuje: „Milý Ludvíku, časy se změnilly,“<sup>106</sup> aniž by měl potřebu jakkoli se omluvit za minulost, protože ta už je přeci dávno pryč. v tomto ohledu je jeho románovým protikladem Alexej, který mýtu podlehl zcela, a když viděl, jak se jeho svět hroutí, zašel tak daleko, že si vzal život.

---

<sup>102</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 248.

<sup>103</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 288.

<sup>104</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 287.

<sup>105</sup> DOLEŽEL, L., pozn. 35, s. 123.

<sup>106</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 252.



## 5.3. Interpretace filmu

### 5.3.1. Témata filmového *Žertu*

Podle Jaromila Jireše, režiséra filmu, šlo při adaptování *Žertu* jako filmu především o to, „najít filmový ekvivalent pro jeden ze základních problémů nastolených literární předlohou, vztah hlavního hrdiny ke své neuzavřené minulosti,“ a zachovat ironickou polohu vyprávění.<sup>107</sup> Vzhledem k proměně média při adaptaci však dochází k celé řadě změn. Tam, kde Bočan v adaptaci *Nikdo se nebude smát*, interpretaci rozšiřoval, Jireš ji zužoval. Ovšem nejen Jireš, protože jak už bylo řečeno, autorem scénáře byl sám Kundera, takže za všechny tzv. vynechávky podle svých slov nese vinu i on sám.<sup>108</sup>

Tyto vynechávky se týkají především toho, použijeme-li terminologii McFarlana, co je součástí vypovídání – především tedy neuchopitelnosti pravdy. Naproti tomu téma paradoxnosti lidských činů, které sice souvisí s naratologickým postupem frašky, zároveň je ale také součástí vyprávění, ve filmu zůstává zachováno. Stejně tak zůstává i se zápletkou úzce spjaté téma propojování soukromého a veřejného či politiky a erotiky. Tato témata, související s propojením jedince a dějin či minulosti a přítomnosti, se naopak oproti románu ještě více vyostřují.<sup>109</sup> Výrazné je kunderovské odmítnutí lyrického věku personifikovaného v postavě slečny Brožové. I ve filmu je zřejmý pokus o destrukci mýtu, a sice když se zde nevybíravým způsobem odhalují křivdy komunistického režimu 50. let páchané na obyčejných lidech. Hlavní téma příběhu, budovatelský komunistický mýtus v průběhu doby, je metaforicky předznamenán už na pozadí úvodních titulků figurkami proletářů střídajících se na olomouckém orloji.<sup>110</sup> Dále se budu zabývat tím, jakým způsobem Jireš docílil destrukce tohoto mýtu ve svém filmu.

### 5.3.2. Filmová polyfonie

Ve filmu jsou dvě základní dějové linie, obě jsou dále rozvíjeny převážně chronologicky. Základní z linií, tzv. narativní přítomností je stejně jako v románu současnost, slovy Doležela tzv. moravská epizoda,<sup>111</sup> kdy Ludvík přijíždí do svého rodného města, ubytovává se na hotelu a postupně začíná vzpomínat a vyprávět svůj životní příběh, který tvoří druhou hlavní dějovou linii od okamžiku, kdy vypráví o Markétě, která neměla smysl pro humor a nechtěla mu dát své tělo, přes vyloučení ze strany i vysoké školy a vojnu

---

<sup>107</sup> BUBENÍČEK, P., pozn. 31, s. 276, 277.

<sup>108</sup> KUNDERA, M., pozn. 72, s. 6.

<sup>109</sup> LUKEŠ, J., *Žert*: Jaromil Jireš. *Illuminace*. 1996, roč. 8, č. 1, s. 164.

<sup>110</sup> PŘÁDNÁ, S., aj., pozn. 56, s. 104, 105.

<sup>111</sup> DOLEŽEL, L., pozn. 35, s. 129.

a práci v dolech. Tato druhá dějová linie se moravskou epizodou prolíná jako retrospektiva. Každá scéna z minulosti se na plátně objevuje jako Ludvíkova vzpomínka, přičemž Jireš pro toto dokreslení a ještě silnější propojení retrospektiv a scén ze současnosti používá i nepříliš tradiční filmové prostředky jako Ludvíkův hlas mimo scénu, tzv. voice over popisující minulé události, postavy atd., překrývání zvuku z jedné scény zvukem ze scény druhé atd. Linie minulosti a přítomnosti je narativně spojena scénkou seznámení Ludvíka a Heleny, která uvádí do pohybu všechno další Ludvíkovo počínání. Tuto kauzalitu divákům s ironickým úšklebkem vysvětluje Ludvík sám, když spojuje větou „Příčina, která mě sem přivedla, byla přízemní, téměř ošklivá a určitě protivná. Právě před týdnem se mi dala takto poznat.“<sup>112</sup> svůj příjezd do svého rodného města a schůzku s Helenou a de facto i se svou minulostí.

Stříhy mezi minulostí a přítomností jsou zpravidla rychlé a ostré, čímž se zrychluje pohyb vyprávění. Podle Zdeny Škapové bylo Jirešovým cílem donutit diváka o hlavním hrdinovi přemýšlet.<sup>113</sup> Díky této metodě jsou dávány do souvislosti například obřad vítání občánků na radnici a Ludvíkův soud i jeho následný odvod na vojnu. Obřad na radnici díky tomuto spojení získává konotace nesvobody, která odpovídá románové předloze, kde je tento obřad popsán sice jako nepovinný, ale vlastně každý je k němu nakonec donucen. Navíc zde vyniká kontrast úsměvů maminek a tatínků podepisujících, že jejich dítě bude vychováno v duchu komunistických ideálů, a špinavých tváří vojáků, především pak uboze vypadajícího Alexeje a jeho kašlání. Socialistický ceremoniál přijímání člověka do života Ludvíkovi připomíná scény zavržení a zatracení.<sup>114</sup> Odchod maminek a tatínků a jejich dětí z radnice pak Ludvíkovi konotuje jeho odvod na vojenskou službu.

Podobně ostrá kritika naivity lidí slepě věřících komunistickému mýtu vyplývá z usouvztažnění zpěvu umělé lidové písně *Dobré je, dobré je, že už není pána* oslavující tento mýtus a záběry na vojáky pracující v dolech, na které pokřikují důstojníci, za čímž následuje Ludvíkův výčet let, který ve vojenské službě u PTP, ve vězení a v dolech musel strávit, záběry na vojáky v kasárnách při cvičeních beze zbraně, vždy špinavé od bahna, kontrastující s čistým poručíkem, velitelem-chlapečkem, plnící nesmyslné rozkazy.<sup>115</sup> Slova písně o volnosti jsou až sarkastická, spojí-li se s obrazem nesvobody komunistických lágrů, vojny u PTP, odkud se nedá odejít jako jinde po dvou letech, ale až se lidem na vyšších místech bude chtít a voják dostane povolení. Ukazuje se tak disproporce mezi tím, co tvrdí o realitě mýtus, a tím, jaká realita

---

<sup>112</sup> Žert. Režie Jaromil Jireš, Československo, 1968.

<sup>113</sup> PŘÁDNÁ, S. aj., pozn. 56, s. 25.

<sup>114</sup> LUKES, J., pozn. 109, s. 164.

<sup>115</sup> PŘÁDNÁ, S., aj., pozn. 56, s. 112.

doopravdy je. Kamera zde nezachycuje tváře, spíš zaměřuje výjev jako celek. Nejde zde o konkrétní postavy, jde o přiblížení situace šikany, nesmyslnosti a bezmoci.<sup>116</sup> Toto pásmo scén vyvrcholí až Alexejovou tragickou sebevraždou, jakožto důsledkem krutosti komunistické mašinérie, kdy už zvuky scény z minulosti přehlušily veselou hru kapely.<sup>117</sup> S touto scénou kontrastuje Jaroslavova otázka: „Proč se nám vlastně vyhýbáš?“<sup>118</sup> a Ludvíkovo konstatování, že se všechno změnilo. Ludvík tu na rozdíl od románu nekritizuje ani tak umělou píseň jako takovou, jako ironické konotace, které píseň pro Ludvíka poznamenaného atmosférou teroru 50. let nese ve svém textu.<sup>119</sup>

Díky střihům mezi minulostí a současností film zachovává polyfonii románu, a to i přes to, že románová polyfonie byla založena nejen na střídání minulosti a současnosti, ale především na pluralitě vypravěčů a jejich názorů a postojů. Filmové střihy jsou totiž rychlejší a díky mechanismu asociací umožňují zmnohovrstevnatění významu – divák je nucen, aby „se vedle sledování základní příběhové chronologie a kauzálnosti zabýval významy, jež leží mimo tyto linie.“<sup>120</sup>

A tak se hlavně v první polovině filmu především díky specifickému střihu do popředí víc než Ludvíkova pomsta dostává vykreslení krutých osudů lidí v Československu 50. a 60. let 20. století nevítaných.<sup>121</sup> Ve světle těchto osudů začíná být Ludvíkova pomsta vnímána vlastně jako docela malicherná.

### 5.3.3. Lidová hudba

Pavel Švanda v *Hostu do domu* kritizuje Jirešovo pojetí lidového umění v *Žertu*, především pak *Jízdu králů*, z které podle Švandy ve filmu zůstala na rozdíl od románu, kde hraje důležitou roli, jen hezká podávaná.<sup>122</sup> V důsledku změněné fokalizace z filmu zcela mizí Jaroslavův pohled, tedy i jeho úvahy o hudbě a lidovém umění. Zůstává jen náhled Ludvíkův, který ale v tomto spatřuje jedno ze selhání budovatelského mýtu. A takovým způsobem se lidová hudba představuje ve filmové adaptaci.

---

<sup>116</sup> Srov. PŘÁDNÁ, S., aj., pozn. 56, s. 103.

<sup>117</sup> PŘÁDNÁ, S., aj., pozn. 56, s. 141.

<sup>118</sup> *Žert*, pozn. 112.

<sup>119</sup> PŘÁDNÁ, S., aj., pozn. 56, s. 48.

<sup>120</sup> PŘÁDNÁ, S., aj., pozn. 56, s. 120.

<sup>121</sup> PŘÁDNÁ, S., aj., pozn. 56.

<sup>122</sup> ŠVANDA, P. *Žert v kině. Host do domu*. 1969, roč. 16, č. 5, s. 8

Na rozdíl od Švandy Škapová přisuzuje lidovým písním ve filmu interpretační roli.<sup>123</sup> Lidové umění obecně se pak využívá jednak k další kritice komunistického mýtu, jednak také k ilustraci rozpadu hodnot společnosti, která si tradice přestala vážit. Vše začíná v pásmu scén ze zkoušky cimbálové kapely, kde kontrastuje už samotné spojení moravské lidové melodie a budovatelského textu. Lidové umění se stalo nástrojem politické propagandy. Lidové písně si Ludvík mimo jiné spojuje s prvomájovými oslavami a pokryteckým Zemánkem oblečeným do moravského kroje, přestože je to Pražan.<sup>124</sup> Kritika vývoje společnosti a rozpadu tradičních hodnot pokračuje druhý den na slavnostní Jízdě králů, kde jsou tradice vytlačovány kýčovitou poutí, musí ustoupit i Zemánkovu projíždějícímu autu, nebo v hospodě, prostoru plném odpadků, kde je hra cimbálovky přehlušována neustálým smíchem a pokřikem opilců i jazzem. Samotná slavnost i tradice jsou zde zesměšňovány, což také dokládá oblečení kýčovité Heleny do lidového kroje.

#### **5.3.4. Významový posun u jednotlivých postav**

Přestože film zachovává prakticky doslova celou řadu dialogů ze své literární předlohy, oproti románu dochází ve filmové adaptaci k výraznému významovému posunu – postava Lucie, která prochází celým románem a je jedním z katalyzátorů Ludvíkovy proměny, ve filmu chybí zcela. Tato její absence je zřejmě dána změnou média. Literatura vypráví, ale film ukazuje. Podstata Lucie ovšem tkví v její nepolapitelnosti, neuchopitelnosti. Lucie je Ludvíkovými slovy „bohyní úniků“. Čtenář ji v románu nikdy nevidí přímo, jen zprostředkovaně očima jiných postav, navíc s vyslovenou jistotou, že obě tyto postavy Lucii ve skutečnosti zcela neznají a nechápou. Je tedy zřejmé, že se filmový narativ musí změně média přizpůsobit, protože filmové ztvárnění Lucie, kterou by i divák mohl vnímat pouze očima jiných postav, by bylo obtížné, pokud vůbec proveditelné. Navíc s odhalením Lucie by také přišlo odhalení pravdy příběhu odehrávajícího se mezi Lucií a Ludvíkem a Lucií a Kostkou. Takový významový posun by byl zcela nad rámec románu, už proto, že jedním z jeho hlavních témat je právě ona neschopnost člověka vidět svět komplexně, ze všech úhlů, očima všech.

Lucie sice mimo jiné v románovém příběhu fungovala jako jedna z příčin Ludvíkovy změny, byla jakousi jeho duchovní průvodkyní v této změně, Lucie tak fungovala díky tomu, že ji Ludvík vnímal jako symbol, a proto paradoxně její vynechání ve filmové adaptaci dokázalo zachovat její románovou podstatu.

Lucie tedy z filmového Žertu mizí, ovšem také úlohy ostatních postav jsou vzhledem ke změněné fokalizaci pozmeněné.

Zatímco v románu čtenář vnímá příběh pomocí vyprávění čtyř různých postav, ve filmu je příběh vyprávěn jen jedinou ústřední postavou, Ludvíkem.

---

<sup>123</sup> PŘÁDNÁ, S., aj., pozn. 56, s. 143.

<sup>124</sup> PŘÁDNÁ, S., aj., pozn. 56, s. 141.

Kvůli této odlišné fokalizaci, kdy Ludvíkova výpověď může být chápána jako jediná možná, místy dokonce ztotožněná s úhlem pohledu samotného diváka, není možné relativizovat pravdivost vnímání reality prostřednictvím pluralizace tohoto vnímání. K relativizaci pravdy a jejího vnímání zde však dochází jiným způsobem. Podle Přádny je literární protějšek Ludvíka „otevřenější, zpovídá se naplno, nic hanlivého o sobě před čtenářem neutají.“<sup>125</sup> Díky tomu je jako vypravěč spolehlivější, navíc je schopen i díky své analytičnosti nakonec dojít jakéhosi smíření se svým osudem. U filmového Ludvíka to je jiné. Je „oproštěn od hlubšího psychologického zázemí“<sup>126</sup> a ve svých výpovědích se vyhýbá hlubším reflexím nebo odhalení toho, co si skutečně myslí ve svém nitru. Schovává se za ironii, což jednak rozvíjí téma neschopnosti člověka poznat pravdu, přičemž tímto člověkem je samotný divák, jednak to odkazuje ke kunderovské krizi identity, která se odráží i v románu, především v Ludvíkových úvahách o přijímání tváří. Filmový Ludvík se tak stává brilantním, ale sarkastickým glosátorem, jenž si pečlivě chrání své křehké a zranitelné já a s destrukcí komunistického mýtu i svou osobní tragédií se vyrovnat nedokáže.<sup>127</sup>

Jako metaforická inspekce do Ludvíkova nitra by snad mohlo být chápáno jeho toulání městem a bezcílné přecházení po hotelovém pokoji, zatímco čeká na Helenin příjezd. V tomto bloudění šedivým prostorem města a pokoje se tedy jednak do určité míry odráží Ludvíkův psychický stav, jednak Ludvík jako průvodce tímto prostorem<sup>128</sup> otvírá jednotlivá okna do událostí minulosti. Zde Jireš s fokalizací pracuje ještě netradičněji, protože oči, kterými divák pozoruje scénu, jsou v podstatě Ludvíkovy oči.<sup>129</sup> V těchto oknech se pak postavy dívají přímo do kamery, resp. na Ludvíka, k němuž promlouvají, a tak promlouvají de facto na samotné diváky, kteří se sami stávají na okamžik Ludvíkem a stojí před studentským soudem, který je obžalovává a proti kterému se nemůžou bránit.

Film tak končí rvačkou mezi Ludvíkem a Heleniným pomocníkem z rádia, Jindrou. Ludvík Jindru zbije, ačkoli si je vědom toho, že tím, koho chtěl zbít, není Jindra, nýbrž Zemánek, nebo spíš Ludvíka vede vztek na nezdařenou pomstu a krutý osud.

Alexej se s neschopností přijmout destrukci mýtu vyrovnává stejně jako v románu sebevraždou. Podobně je na tom Helena, ve filmu oproti literární

---

<sup>125</sup> PŘÁDNÁ, S., aj., pozn. 56, s. 262.

<sup>126</sup> PŘÁDNÁ, S., aj., pozn. 56, s. 262.

<sup>127</sup> PŘÁDNÁ, S., aj., pozn. 56, s. 262.

<sup>128</sup> PŘÁDNÁ, S., aj., pozn. 56, s. 75.

<sup>129</sup> BUBENÍČEK, P., pozn. 11., s. 279

předloze se jeví o to odvažnější, že Ludvíkovi neposlala žádný vzkaz, kterým by na svou smrt upozorňovala, takže její hypotetická sebevražda postrádá románovou demonstrativnost, a její nezdár je jen výsledkem krutého osudu. Proti Ludvíkovi, Alexeji i Heleně stojí postava evangelicky smýšlejícího Kostky, který se – na rozdíl od Kostky literárního, který sám sebe svou poslední výpovědí problematizuje – se všemi způsobenými křivdami dokázal díky své víře vyrovnat. Zemánek se s destrukcí mýtu vyrovnávat nemusí – žádnou takovou destrukci neprožívá, dokonce není schopen ani dostatečné sebereflexe a neuvědomuje si, že byl před lety stejný jako ti, které dnes odsuzuje. Zbývá postava Jaroslava, který destrukci mýtu odmítá prostřednictvím její ignorace – dál vymýšlí a hraje budovatelské písně a věnuje se folkloru, ačkoli ví, že dnes už nikoho nezajímá.

## 6. Já truchlivý bůh

### 6.1. Úvod k filmu a povídce *Já truchlivý bůh*

Přestože povídka *Já truchlivý bůh* vznikla jako první z Kunderových prozaických děl, zfilmování se dočkala ze zde zkoumaných děl až jako poslední, a sice v roce 1969. I proto ji uvádím až na závěr této bakalářské práce. Režii i scénář si na žádost Kundery vzal na starost Antonín Kachlík. Na scénáři s ním Kundera spolupracoval, ačkoli tato spolupráce nebyla podle Kachlíkových slov vzhledem k dobovým událostem úplně jednoduchá. Navíc se podobně jako ve filmu *Nikdo se nebude smát* musela natáhnout středometrážní povídka na celovečeraček.<sup>130</sup> Role Adolfa připadla už při psaní scénáře Miloši Kopeckému, stejně tak role Apostola Pavlu Landovskému. Janu si zahrála Hana Lelitová a namluvila ji Alena Procházková.

Filmová adaptace vyvolala mezi kritiky značné rozpory. Shoda obecně panovala pouze v tom, že film je pasivním přepisem předlohy, což někteří odsuzovali, například Eva Hepnerová ve *Svobodném slovu*,<sup>131</sup> jiní, například Petr Horák ji právě pro tento způsob pasivního přepisu vyzdvihovali. Horák také chválil zachování ducha povídky, kdežto Jiří Hrbas psal o znásilnění přirozených filmových prostředků<sup>132</sup> a o pasivním přepisu jako o nejméně vhodném východisku.<sup>133</sup> Švanda se naproti tomu domníval, že Kachlík bonton povídky nezachoval.<sup>134</sup>

Přijetí této adaptace je tedy rozporuplné. Cílem této interpretace je zaměřit se na hlavní motivy společné povídky i filmu a zjistit, jakým způsobem se ve filmu uplatňují.

### 6.2. Interpretace povídky

*Já truchlivý bůh* je Kunderova prozaická prvotina, kterou podle svých slov začal psát v roce 1958, v období, kdy se věnoval psaní *Majitelů klíčů* a chtěl napsat něco méně vážného. Přestože se nakonec rozhodl tuto povídku ze souboru *Směšných lásek* vyřadit, datuje sem začátek své skutečné tvorby: „Tehdy jsem našel svůj tón, ironický odstup od světa i od vlastního života a stal se romanopiscem ...; teprve od té chvíle začíná můj souvislý literární vývoj,

---

<sup>130</sup> KACHLÍK, A., pozn. 3, s. 65

<sup>131</sup> HEPNEROVÁ, E. Trampoty s literaturou. *Svobodné slovo*. 1969, roč 25, č. 251, s. 4.

<sup>132</sup> HRBAS, J. Úskalí filmového přepisu. *Tvorba*. 1969, č. 16, s. 12.

<sup>133</sup> HRBAS, J., pozn. 132, s. 12.

<sup>134</sup> ŠVANDA, P. Jak filmovat Směšné lásky. *Host do domu*. 1969, roč. 16, č. 15, s. 39.

který byl sice nadále plný překvapení, ale v němž už nedošlo k žádné změně orientace.“<sup>135</sup>

V povídce se objevuje především motiv mystifikace, když vypravěč Adolf vydává svého přítele Apostola, bývalého partyzána a dělníka, za světoznámého řeckého dirigenta athénské opery, aby se pomstil krásné Janě, která ho odmítla. S tím souvisí i krize identity, protože v okamžiku, kdy Apostol ztrácí šaty bohatého dirigenta, Jana ho nepoznává, resp. odmítá poznat a raději si žije ve své iluzi, ve které nechává žít i své okolí, podobně jako když tvrdila, že květiny, které ve skutečnosti dostávala od Adolfa, jsou od tenoristy Lambrechta. Prostřednictvím postavy Jany, která se vyznačuje nejen krásou, ale také hloupostí a naivitou, je zde kritizována komika lyrického věku.

Jak naznačuje už název, v povídce jde o touhu člověka hrát si na boha a řídit si svůj osud. Nejlépe tuto touhu vyjadřuje nejspíš vypravěč Adolf sám: „Nepíšu, nýbrž žiju, a pohrdám těmito upocenými opisovači života. Zbožňuji zato autory příběhů žitých v životě. Sám se mezi ně počítám. V životě jsou totiž dva druhy lidí: autoři života a figury života. Jedni uskutečňují v životě plány a nápady své vlastní fantazie, druzí jsou nástrojem těch prvních. Jedni žijí, druzí, abych tak řekl, jsou žiti.“<sup>136</sup> A tak se Adolf snaží stát autorem svého příběhu, resp. což je ještě smělejší, také autorem příběhů druhých. Úplně poprvé ve své tvorbě zde tak Kundera rozvíjí téma paradoxnosti lidských činů – Adolfův plán řízení osudu skončí nezdarem ve všech směrech. Adolf svůj život není schopný řídit už od okamžiku, kdy nedokáže přimět Janu, aby ho začala brát vážně, a v momentě, kdy se jí chce pomstít, se situace ještě zhorší. Nešťastný je pak on i Apostol, kterého chtěl potěšit, zatímco Jana, které se chtěl pomstít, zůstává hrdá a šťastná svobodná matka. Autorem příběhu tak není Adolf sám, jako spíš jeho touha mít Janu, ať už přímo nebo zprostředkovaně: „Ptáte se, proč jsem tedy vůbec s tím nápadem přišel? Proč jsem to vůbec všechno spískal? Jako byste neznal divnou logiku či nelogiku lásky.“<sup>137</sup>

Kromě těchto se v povídce také objevuje motiv krize identity a nepoznání, úzce související s mystifikací. Když se Apostol rozhodne získat Janu zpátky, ona ho nepoznává. Apostol byl pro ni žádoucí jen v okamžiku, kdy pro ni představoval ideál jejího umění. To v něm také viděla. Proto když byl bez svých šatů a naopak přibyla jeho neotesaná chůze dělníka a špatná čeština, aura umění zmizela a s ní i dirigent Apostol, kterého Jana znala. Apostol jako takový byl pro Janu cizím člověkem: „Ale Jana se po něm ani pořádně neohlédla. Vůbec jí nepřišlo na mysl, že by mohla znát toho ošuntělého,

---

<sup>135</sup> KOSKOVÁ, H., pozn. 37, s. 36.

<sup>136</sup> KUNDERA, M., pozn. 42, s. 9.

<sup>137</sup> KUNDERA, M., pozn. 42, s. 20.



hranatého chlapíka s kalhotami bez puků a klátivou chůzí. Měla pocit, že si z ní někdo tropí žert.“<sup>138</sup>

Celý příběh a jeho vyprávění je do jisté míry relativizován způsobem tohoto vyprávění. Adolf sice příběh vypráví retrospektivně, takže má pro vyprávění ze svého pohledu dostupné všechny informace, právě proto je příběh na druhou stranu velmi subjektivní a vypravěč nedůvěryhodný, jako by improvizoval. Několikrát se přiznává, že ne vše, co říká, přesně odpovídá pravdě: „Zamlčel jsem, když jsem vám ještě před chvílí vyprávěl průběh těch směšných událostí, že jsem poněkud trpěl, když jsem opouštěl svůj byt a nechával v něm Janu se svým přítelem. A ještě teď nemluvím pravdu, říkám-li, že jsem trpěl poněkud. Trpěl jsem dost. Trpěl jsem moc. Trpěl jsem hrozně.“<sup>139</sup>

Další kunderovská témata se zde ještě neobjevují. Prostředkem Adolfovy pomsty je sice řekněme erotická hra podobně jako v *Žertu*, politická stránka v této povídce však nehraje žádnou roli.

## 6.3. Interpretace filmu

### 6.3.1. Filmový vypravěč

Pavel Švanda rozdělil ve své filmové kritice film na tři části – první, které dominuje vypravěč Adolf, druhou, v níž se dostává do popředí Apostol, a třetí, kterou se chce Kachlík podle Švandy přiblížit mírné melancholii své literární předlohy.<sup>140</sup> Toto rozdělení, ačkoli Švanda ve své recenzi tvrdí opak, odpovídá rozdělení povídky, která má tři kapitoly přibližně, vzhledem k rozšíření filmové fabule, shodné se třemi částmi filmu. V rámci této interpretace se budeme tohoto rozdělení držet.

V první části se tedy divákovi představuje vypravěč Adolf. Zde film využívá podobně jako v *Žertu* nepřilíš filmového prostředku, když nechává Adolfa přímo promlouvat k divákovi. Vypravěč zde ovšem nejen vypráví, ale také popisuje. Už v úvodu se ve filmu prostředí přibližuje spíš slovem než obrazem, kdy Adolf představuje postupně Brno, pak divadlo, nakonec i park. Obdobně tomu je i později, kdy Adolf vstupuje do kavárny a věnuje se jednotlivým postavám a jejich popisu, víceméně citovanému přímo z Kunderovy povídky. Takovým způsobem vypravěč může příběh komentovat s ironickým nadhledem, předbítat i dovymýšlet, což všechno jsou spíš prostředky literárního než filmového vypravěče.

Díky řekněme literárnímu vypravěči vzniká ve filmu také spíš literární než filmová kompozice. Příběh je vyprávěn vypravěčem v ich-formě,

---

<sup>138</sup> KUNDERA, M., pozn. 42, s. 22.

<sup>139</sup> KUNDERA, M., pozn. 42, s. 19.

<sup>140</sup> ŠVANDA, P., pozn. 134, s. 39

retrospektivně, ale ne zcela lineárně, protože jednotlivé časové roviny se neustále prolínají, tak jak si vypravěč vzpomíná na různé události a postavy svého života, resp. tohoto příběhu. Tyto časové skoky a přesuny bývají zpravidla verbálně ohraničeny, např. „Mám-li vůbec pokračovat ve vyprávění tohoto politováníhodného příběhu, musím vám teď představit Apostolka.“<sup>141</sup> A tak se ze současnosti prostřednictvím paruky dostáváme do minulosti, kdy Adolf potkal Janu, pak do ještě vzdálenější minulosti, kdy v nemocnici potkal Apostola, a jeho prostřednictvím zas do ještě vzdálenější minulosti, kdy se Adolf stýkal s rozvedenou paničkou, zpátky do nemocnice, kam přišla rozvedená panička na návštěvu a jediným stříhem k plánování, jak se rozvedené paničky zbavit. Bez literárního vypravěče by něco takového bylo možné jen stěží.

Otázkou je, proč byl při natáčení tohoto filmu právě takový postup „znásilnění [filmových] přirozených výrazových prostředků“<sup>142</sup> vůbec zvolen. Jak bylo řečeno, základní myšlenkou povídky je řekněme autorství příběhu jako metafory pro autorství života. Adolf v roli vypravěče tak dostává možnost být nejen autorem pomsty, ale také příběhu, a v rámci metafory příběh-život tedy také autorem života, nejen jeho figurou, kterou by v rámci této metafory logicky musel být, pokud by byl ve filmu jen postavou.

### 6.3.2. Motiv autorství života, mystifikace a lásky

Metafora příběh-život je ve filmu zhmotněna už na samém začátku v budově divadla, která je vypravěčem ironicky zahrnuta do výčtu věznic, kasáren, jatek, a do kterého Adolf vstupuje s ironickou poznámkou „Čím menší město, tím větší divadlo. A čím větší divadlo, tím větší pitomosti se v něm musí hrát, aby se to divadlo zaplnilo.“<sup>143</sup> aby vyprávěl svůj příběh, protože právě tady se potkal s Janou, v době, kdy tu ještě nestálo divadlo, ale park. Spolu s Janou pak ještě několikrát vstupuje do jiných divadel a na koncerty a opět je využívá jako metafory pro život nebo mezilidské vztahy.

Budova divadla v sobě nese ještě další konotace. Asociuje výrazy, jako je hra, role, maska atd., které do značné míry souvisí s tradičními kunderovskými tématy mystifikace, krize identity apod. Tak se dostávám k druhé části filmu i povídky, která začíná s příchodem postavy Apostola na scénu. Adolf sám ve filmu i v povídce rozhodně působí jako mystifikátor, když oklamává Janu, ve filmu je však role mystifikátora a zároveň autora příběhu, tedy i života přisuzována také Apostolovi.

Zaprvé je zde Apostolův původ, příznačně nejen z Řecka, ale dokonce z Olympu, z domova všech bohů, takže ho také Adolf několikrát jako boha

---

<sup>141</sup> *Já truchlivý bůh*. Režie Antonín Kachlík, Československo, 1969.

<sup>142</sup> HRBAS, J., pozn. 132, s. 112.

<sup>143</sup> *Já truchlivý bůh*, pozn. 141.

označuje: „Ty jsi levoboček Diův, ty mě pochopíš, že člověk se touží stát alespoň na chvíli bohem...“<sup>144</sup> přičemž zde má na mysli kunderovského boha příběhu. Zadruhé Adolf dál pokračuje přímou citací Kunderovy povídky o typologii lidí podle toho, zda jsou „autory života“ nebo „figurami života“. „Ale my dva patříme k těm prvním,“<sup>145</sup> myšleno k autorům příběhu. Zatímco totiž v povídce, když Adolf vysvětluje svou teorii autorů a figur života, mluví v singuláru, ve filmu mluví v plurálu a mezi autory života zahrnuje i svého přítele Apostola.

Apostol a Adolf tedy ve filmu částečně fungují jako dvě strany téže mince. I Apostol umí být autorem života, a na rozdíl od Adolfa docela úspěšným. Příběhy života, které inscenuje pro Adolfa, Apostolovi vychází – ať už jde o slečnu, kterou mu daruje, když jsou spolu v nemocnici, nebo o rozchod s rozvedenou paničkou. Důvodem tohoto úspěchu může být odlišná motivace. Adolfovou motivací pro autorství příběhu je v rámci tohoto vyprávěného příběhu především pomsta, kdežto u Apostola je to touha odvděčit se či pomoci a udělat radost kamarádovi. Apostolovy příběhy jsou tedy především komické, kdežto Adolfovy spíš tragické a on je nucen je jako vypravěč ironicky komentovat. Tato vyprávěcí poloha může připomínat vypravěčství Ludvíka z *Žertu*.

Prostřednictvím Apostola, který dostal ve filmu mnohem větší prostor než v povídce, se tu rozvíjí také tzv. donjuanství. Švanda ve své recenzi napsal: „Okolo [Apostola] bylo možno nakupit ostatní (pro film dopsané) figurky, ženy a ženičky...“<sup>146</sup> Právě díky němu se z Adolfa také ve filmu don juan opravdu stává. Zatímco v povídce jsou představeny pouze dvě polohy lásky – nešťastná k Janě a pomstychtivá k brunetce, která má Janu nahradit, ve filmu je motiv lásky rozveden více.

Zprv je zde opět postava Adolfa, který zjišťuje, že jediný tvor, s nímž je ochotný sdílet svůj život, je pes. Díky Apostolovi totiž prožil jak lásku tělesnou, která je ve filmu vystižena sestřihem krátkých scének představujících Adolfovy dívky, kde si Adolf občas nepamatuje ani jejich jméno, tak lásku citovou, personifikovanou v postavě Jany. Opět se zde objevuje láska jako něco, co člověk nemůže mít, pokud po tom opravdu touží. Pokud zůstaneme jen u v této práci zkoumaných děl, v povídce *Nikdo se nebude smát* něco podobného prožívá Klíma, který Kláru ztrácí v okamžiku, kdy ji začne milovat. Podobně je tomu u Ludvíka v *Žertu*, který miluje Lucii, ačkoli je mu fyzické naplnění lásky zapřeno a i Lucie sama od něj odchází nakonec zcela, takže Ludvík během svého života jinou skutečnou lásku nemá, jen řekněme lásku bez lásky, tak jako Adolf a jeho brunetka a ostatní jeho filmové vztahy.

---

<sup>144</sup> *Já truchlivý bůh*, pozn. 141.

<sup>145</sup> *Já truchlivý bůh*, pozn. 141.

<sup>146</sup> ŠVANDA, P., pozn. 134, s. 39.

Na druhou stranu zde máme komickou postavu Apostola, který se povídce vymyká jednak svou rolí komického elementu, jednak tím, že na rozdíl od literárního Apostola je už ženatý. Neustále se tedy sice dívá po ženách, smutní, že už žádnou další nemůže mít, protože je ženatý, díky Adolfovi a jeho plánu se mu podaří získat Janu, do které se zamiluje, a je zoufalý, když ji nemůže dál mít, ale skutečné zoufalství přichází až v okamžiku, kdy zemře jeho manželka: „Kupodivu jeho žena byla asi největší láska jeho života.“<sup>147</sup> Celá tragika žertu s Janou tak padá především na hlavu Adolfa.

### 6.3.3. Závěrečný proces deziluze

Třetí část filmu je kapitolou deziluze. V této části se jako mystifikátor představuje také Jana, která mystifikuje jak sebe, tak své okolí, když svým kamarádkám i Adolfovi tvrdí, že jí její neexistující dirigent posílá dopisy a že chce, aby se za ním přestěhovala do Řecka, což zřejmě není nic jiného než touha neztratit před ostatními a snad i sama před sebou tvář. Pravdu poodhaluje jen v okamžiku, kdy mluví se svou matkou, před níž se i rozpláče. Ovšem je otázka, kdy začíná Adolfovo vymyšlené vyprávění a mystifikace diváka, kdy Adolf dovymýšlí, jak by to dopadlo, kdyby i Jana poznala, jaká je pravda. Když za ní přijde Apostol, nepoznává ho, nebo ho nechce poznat, opět v duchu povídky a motivu krize identity.

Adolf je tedy bohem tohoto příběhu, protože podle svých slov všechno spískal pro své pobavení, nicméně je bohem velmi truchlivým. Může sice svůj příběh libovolně vyprávět, dovymýšlet atd., ale pointa zůstává stále stejná.

Nakonec mu nezbývá než sedět v kavárně a číst si noviny s titulkem „Proč?“. Jana ho nechce, ani kdyby ji měl zachránit před úlohou svobodné matky, protože je hrdou svobodnou matkou, jejíž syn má otce, i když až v Řecku, a ona sama nikoho nepotřebuje. A Apostol, s kterým toho tolik prožil, odešel pryč, protože se nevzpamatoval ze smrti své manželky.

---

<sup>147</sup> *Já truchlivý bůh*, pozn. 141.

## 7. Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se zaměřila na filmové adaptace tří Kunderových děl. Cílem bylo zpracovat analýzu motivických posunů těchto adaptací oproti jejich literární předloze. Na scénářích všech z nich se Milan Kundera určitým způsobem podílel. I proto se filmové adaptace se svými literárními předlohami v zásadních otázkách spíše shodují a odlišnosti jsou především s ohledem na rozsah předloh vůči adaptaci většinou pouze marginální.

K interpretačně největšímu posunu došlo podle dobových kritiků zřejmě ve filmu *Nikdo se nebude smát*, který byl vnímán v kontextu komunistické nesvobody a vlivem zahraničního tisku jako odvažnější a ke komunismu kritičtější než Kunderova povídka. Z dnešního pohledu se však negativní konotace stírají, a přestože zde došlo ke změně charakteru kunsthistorika Klímy atd., film je možné vnímat víceméně jako věrnou adaptaci povídky. V adaptaci je největší pozornost věnována destrukci mýtu svobodné vůle, která je pro Kunderova díla charakteristická, přestože na rozdíl od povídky, kde je absence svobodné vůle brána jako výsledek neschopnosti člověka řídit svůj život, ve filmu jde o důsledek vlivu komunistického režimu.

V adaptaci románu *Žert* došlo k rozsáhlým změnám v oblasti fabule. Jireš se zde soustředil především na vypořádání se s politickými procesy 50. let. Film se zcela vyhnul postavě Lucie a motivům s ní spojeným, která byla v románu tzv. bohyní úniků, prostředkem, který personifikoval nemožnost zachycení obecné pravdy.

Adaptace povídky *Já truchlivý bůh* je z formálního hlediska nejvěrnějším přepisem literární předlohy ze zde zkoumaných děl, což jí bylo paradoxně kritiky často vyčítáno. Ojedinělost adaptace tkví především v uchopení hlavní postavy Adolfa jako vypravěče, formálně blízkého literární ich-formě.

Ve všech třech literárních dílech je centrálním motivem touha člověka být autorem svého života a neschopnost člověka něčeho takového dosáhnout, protože ve hře je příliš mnoho proměnných. Tento motiv zůstává centrálním také ve filmových adaptacích.

## 8. Použité zdroje

### 8.1. Primární zdroje

KUNDERA, M. *Směšné lásky*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1970.

KUNDERA, M. *Žert*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1967.

*Já truchlivý bůh*. Režie Antonín Kachlík, Československo, 1969.

*Nikdo se nebude smát*. Režie Hynek Bočan, Československo, 1965.

*Žert*. Režie Jaromil Jireš, Československo, 1968.

### 8.2. Sekundární literatura

DOLEŽEL, L. *Narativní způsoby v české literatuře*. 2. vyd. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2014. ISBN 978-80-87855-13-3.

DOLEŽEL, L. *Studie z české literatury a poetiky*. 1. vyd. Praha: Torst, 2008. ISBN 978-80-7215-337-4.

HELMANOVÁ, A. *Adaptace jako základní tvůrčí technika filmu* In: Host. 2001 (2).

CHATMAN, S. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. ISBN: 978-80-7294-260-2.

CHVATÍK, K. *Svět románů Milana Kundery*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 1994. ISBN 80-7108-080-2.

FOŘT, B. & spol. *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura: Soubor statí o díle Milana Kundery*. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-380-7.

JAROŠ, J., ed. *Filmový sborník historický*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1993. ISBN 7004-028-9.

KOSKOVÁ, H. *Milan Kundera*. 1. vyd. Praha: H&H Praha, 1998. ISBN 80-86022-19-6.

KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. 1. vyd. Brno: Host, 2001. ISBN 80-7294-043-0.

LÉVI-STRAUSS, C. *Strukturální antropologie*. 1. vyd. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-713-7.

MRAVCOVÁ, M. *Literatura ve filmu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1990. ISBN 80-7023-062-2.

PŘÁDNÁ, S., aj. *Démanty všednosti: Český a slovenský film 60. let*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2002. ISBN 80-86102-17-3.

SALMON, Ch. *Milan Kundera: Jsem posedlý číslem sedm*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1996. ISBN 80-7198-159-1.

VYSKOČILOVÁ, Z., ed. *Literatura a média*. 1. vyd. České Budějovice: Tomáš Halama, 2013. ISBN 978-80-87082-29-4.

*Sborník prací filosofické fakulty brněnské university. Řada literárněvědná (D)*. 1966 (13).

### 8.3. Online zdroje

*Slovník české literatury po roce 1945* [online]. 2006–2011, [cit. 2015-06-19]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz>

### 8.4. Recenze a články

HEPNEROVÁ, E. Trampoty s literaturou. *Svobodné slovo*. 1969, roč. 25, č. 251.

HRBAS, J. Úskalí filmového přepisu. *Tvorba*. 1969, č. 16.

KACHLÍK, A. Já truchlivý bůh. *Lípa: Zpravodaj Výboru národní kultury*. 2008, č. 3.

KLIMENT, J. Kdo se bude smát. *Kulturní tvorba*. 1966, roč. 4, č. 7.

KUNDERA, M. Můj přítel Jireš. *Illuminace*. 1996, roč. 8, č. 1.

LIEHM, A. J. Filmy z literatury. *Literární noviny*. 1996, roč. 15, č. 8.

LUKEŠ, J., Žert: Jaromil Jireš. *Illuminace*. 1996, roč. 8, č. 1.

ŠVANDA, P. Jak filmovat Směšné lásky. *Host do domu*. 1969, roč. 16, č. 15.

ŠVANDA, P. Žert v kině. *Host do domu*. 1969, roč. 16, č. 5.

URBAN, I. Poctivě a bez škodolibosti. *Literární noviny*. 1966, roč. 15, č. 9.

VACKOVÁ, M. Kundera-Jireš: Žert. *Labyrint*. 1993, roč. 3, č. 9/10, s. 43.