

1. ÚVOD

Díla Milana Kundery byla interpretována už mnohokrát. Z velké části šlo o literární (odkazy na spisovatele, hudební skladatele či myslitele, které Kundera považuje za své předchůdce, srovnávání klasického a moderního románu atd.), filozofické (viz Heidegger, Nietzsche), kulturní výklady (české reálie), historické nebo politické (Kunderův život v totalitním státu) paralely. Tím nechci říci, že se všechny práce staví ke Kunderově tvorbě čistě z interpretačního hlediska, ale poměrně velká část monografií a statí, které jsem o Kunderovi četla, se neubránila tomu, aby se alespoň trochu nepokusila o výklad jeho díla, ať už jako celku nebo v kontextu vztahu k osobě autora, čímž se oddálily od Kunderova primárního požadavku, že je třeba zaměřit se na samotné dílo, jeho formu, styl a kompozici, ne na jeho osobu, osobní život a politické názory. To, co je někdy považováno za odkaz k reálným zkušenostem nebo událostem a je interpretováno jako paralela se skutečností (popř. minulostí), vnímám jako zástupné symboly, podobenství.

Cílem této práce není přisuzovat jednotlivým událostem, postavám nebo promluvám jednotlivých postav jakékoli mimoliterární významy – tzn. interpretovat Kunderův nebo Jirešův Žert, ani se zabývat mimesí, ať už z historického nebo socio-politického hlediska – ale zabývat se pouze strukturou, motivickou a tématickou analýzou, porovnáním narativních postupů a filmové řeči. Myslím si, že výše zmíněné interpretace jsou naprosto legitimní, předpokládají ovšem před románem určitou pravdu, která stvrzuje jejich paradigma nebo teorii a tím se myslím ochuzují o mnoho aspektů románu. Tuto skutečnost ještě podporuje výše zmíněný fakt, že Milan Kundera nikdy nechtěl mluvit o svých románech v souvislosti se sebou samým, ale vždy jen jako o autonomním literárním díle. Zkoumání souvislostí, které vystupují z rámce literárního textu, může porušovat jednotu díla a jeho svébytnost, což je v případě

takového typu románu, jaký Kundera píše, dvojnásobná chyba. Pokud nazývám Jirešův Žert adaptací, je to obecné pojmenování, kterým chci vyjádřit fakt, že pevně sevřená struktura románu byla transformována do jiné, stejně sevřené struktury, která je osobitá tak jako románová verze. Marie Mravcová ve své knize Literatura ve filmu říká, že je přesvědčena o neoddělitelnosti literárního východiska a nově vzniklého tvaru v audiovizuálním kódu. Tím neříká, že zdařilé adaptaci nelze porozumět bez znalosti literární předlohy, ale tvrdí, že četba tohoto díla výrazně prohlubuje porozumění. To je myslím platné i pro Žert.

Tím, že chci srovnávat knihu a film z formální stránky, nebudu se rozptylovat jinými romány Milana Kundery respektive snímky Jaromila Jireše. Samozřejmě, že román je vždy ukotven v souvislostech, odpovídá na předchozí díla a nese s sebou určitou zkušenost, nicméně to není pro můj rozbor převodu z jednoho média o druhého klíčové. Pro adaptaci je vždy nejaktuálnější dílo, které ztvárňuje. Jde mi o stavbu jednoho příběhu, která se ukazuje čtenáři různými způsoby. Nejprve byla literární předloha, poté až její filmové zpracování, a proto v mé práci logicky stojí na prvním místě text, je východiskem, primárním zdrojem postupů, se kterým porovnávám stavbu audiovizuálního díla.

2. MÉDIA

Román a film jsou si podobné v tom, že mají silný narativní potenciál, ačkoli jejich způsob vyprávění (vizuální a jazykový) jsou velmi odlišné. Běžně se mluví o filmové řeči, ačkoli tato informace může být zavádějící, protože naznačuje, že film je jazyk. To není tak úplně pravda, film je spíš jako jazyk. Christian Metz v článku Úvahy o sémantických prvcích ve filmu říká, že není

důležité přizpůsobit sílu filmu nějakému jazyku, ale objasnit na základě lingvistických pojmů filmovou „specifičnost“. U filmu nedokážeme určit základní významovou jednotku a můžeme jej popisovat jen kvalitativně, tzn. že je vcelku jednoduché film vnímat a chápat, ale už je mnohem těžší jej vysvětlovat. „*Film nechápeme proto, že známe jeho systém; ale spíše jeho systém začneme chápat díky našemu chápání filmu.*“¹ Film je omezen tím, že probíhá v reálném čase a mnohem hůře reprodukuje trvání. Tento handicap vyrovnává obrazovými možnostmi, které román nemá. Je schopen ukládat a předávat velký obsah informací. „*Film zůstává významným zdrojem informací, soupeřem knihy, na jejíž technologii tak významně navázal a kterou překonal. Tím se dostáváme k základnímu rozdílu, film a román mají dvě odlišné formy narace*“². Román vypráví autor, který ovlivňuje to, co se dozvíme, zatímco v obraze filmu můžeme vidět mnohem víc, než režisér zamýšlel. Jednoduše řečeno slovo navozuje představu, zatímco obraz ukazuje konkrétní realitu. Adaptace je tedy také proces konkretizace, která může (ale nemusí) způsobovat významové přesuny. Přestože k nám film i kniha promlouvají jinými způsoby, mají jednu společnou vlastnost, umožňují nám nemluvit, neformulovat.

Tato povaha čtenářského nebo audiovizuálního zážitku odkazuje i k silné motivické opozici intimní (soukromé) a veřejné (kolektivní). Eva LeGrand ve své monografii o Kunderovi říká, že v Žertu se prolíná sémantická a fenomenologická kategorie³, díky čemuž můžeme mluvit prostupování soukromého veřejným a naopak. Speciálně u Žertu jsou některé motivy s formální stránkou provázané. Například polyfonie vypravěčů narušuje sevřenost klasického narativního textu, založeného na jedné pravdě, nutí nás k otázkám a odpovídá mnohoznačnému a relativnímu světu, který je před námi

¹ Metz, Ch.: Imaginární signifikant. ČFS: Praha, 1991. Str. 32. Př.: Jiří Pechar.

² McLuhan, M.: Jak rozumět médiím. Odeon: Praha, 1991. Str. 269. Př.: Miloš Calda.

nastolen. V článku Zneuznávané dědictví Cervantesovo, vycházejícího v překladu v Literárních novinách, píše Kundera o tom, že novověk nás vzdálil od Boha a jistot, která nám víra poskytovala. Chceme znát jednoznačné odpovědi (buď – anebo), nejsme schopni unést relativitu náležející k podstatě lidského bytí. *„Pravda se rozpadla na sta relativních pravd, které lidé podědili. Takto se narodil novověk a s ním román, jeho obraz a model. Pochopit s Descartesem myslící ego jako základ všeho, zůstat takto tváří v tvář vesmíru, to je postoj, který Hegel po právu nazval heroickým. Pochopit spolu s Cervantesem svět jako mnohoznačnost, čelit místo jedné absolutní pravdě celé spoustě relativních pravd, které si protiřečí (pravd vtělených do imaginárních „já“ zvaných postavy), mít tedy jako jedinou jistotu moudrost nejistoty, to asi nevyžaduje odvahu o nic menší.“*⁴

Jak už jsem se výše zmínila, chtěla bych se věnovat srovnání dvou odlišných médií a především způsobu, jakým vyprávějí stejný příběh. Definice toho, co je vlastně médium, existuje mnoho, ale většinou mají jeden společný rys, který říká, že jde o soustavu vytvářenou technologií spolu se sociálním, popřípadě kulturním kontextem (vznik, prezentace a osvojení). Médium je poselství, které vytváří nebo mění měřítko, formu či tempo lidského jednání, jak říká Marshall McLuhan v knize Jak rozumět médiím. Převádět mezi sebou jednotlivá média je velmi ošidné, protože zde nelze mluvit čistém překladu. Pokud bychom chtěli dosáhnout úplného přeložení jednoho média do druhého, muselo by existovat něco jako čistý obsah, který by byl oddělitelný od formy a v jeho úplné formě bychom ho mohli jednoduše převést do jiného média. Jenže obsah je vždy úzce spojen s určitým médiem. Dalo by se říci, že médium samo částečně modifikuje obsah, protože je to něco, skrze co se nám obsah jeví.

³ Fenomenologická kategorie vzniká opakováním a syntézou románových prvků; tzn. že například jedno téma, prochází různými variacemi, které ho pozměňují, dávají mu nové významy a on se z tématické kategorie přesouvá do kategorie fenomenologické.

⁴ Kundera, M.: Zneuznávané dědictví Cervantesovo. Literární noviny, roč. 6, 1995, č. 46, str. 1.

Médium je tedy zprostředkovatel. Abychom zjistili, jak se od sebe média odlišují, v čem je každé specifické, musíme se vydat cestou negace, zjistit co se z jednoho média při „přepisu“ do druhého ztrácí.

Ještě než začnu podrobně rozebírat konkrétní knihu a film, ráda bych na úvod krátce specifikovala, čím se vyznačuje text a čím audiovizuální dílo (samozřejmě v intencích toho, že se zabývám románem a jeho filmovou adaptací a ne například poezií a jejím experimentálním převodem do vizuální formy), jak se vyjadřují, jak působí na čtenáře respektive diváka, jak poutají jejich pozornost, jaké jsou jejich nároky na pravdivost atd.

Obě média odlišným způsobem distribuují pozornost. Jednak se pohybujeme v odlišném módu percepce a jednak jsou tato média jinak rozprostřená v čase. Určující je také pozice autora a vypravěče. V knize máme silnější povědomí o autorovi, který vytváří jednoho či více vypravěčů, zatímco ve filmu vidíme postavy z masa a kostí, které k nám nebo mezi sebou promlouvají a napodobují tak běžný komunikační diskurs. Myslím si, že v Žertu je toto intenzivně přítomné. Zatímco v knize se střídají jednotliví vypravěči, kteří zaujímají ke stejným věcem různé postoje, ve filmu má hlavní slovo Ludvík a ostatní s ním vedou nanejvýš dialog, ze kterého může vyplývat odlišný názor na věc. Diferenciovaná struktura, která je přítomná v knize, zde ale nevyplývá tolik napovrch, je ukotvená v hlubších rovinách filmu, především v obsahu a uspořádání jednotlivých záběrů, stříhové skladbě a převedení jednotlivých monologů či dialogy. Jak říká Jakub Češka: „*Řešení nevězí v pouhé roli vypravěče, ale zejména v jeho stopování.*“⁵

⁵ Češka, J.: Království motivů. Motivická analýza románů Milana Kundery. Toga: Praha, 2005. Str. 111.

2. 1. Román

Literární text v rámci románu, pokud se na něj dívám čistě z naratologického hlediska, je fikce, která může stát sama o sobě bez referenční souvislosti k prostoru a času. Není důležité, jak a co se ve skutečnosti stalo, ale co se stát mohlo. Toto konstatování zní možná jako banální informace, ale například Milan Jungmann ve své stati Kunderovské paradoxy chápe Kunderovův výrok, že „*Postavy mého románu jsou moje vlastní možnosti, které se neuskutečnily...*“, jako přiznání, že se autor ztotožňuje s vypravěčem a na základě jednání románových postav posléze Kunderu soudí. A přitom tento rys, kdy je fikční svět čirou možností, považuji v Žertu – vzhledem k důrazu na promyšlené rozdělení vypravěčských rolí – za velmi podstatný, ale o tom až později. Toto neznamena, že by román svévolně zacházel s pravdivostí a pravděpodobností, ale jeho kritéria jsou jiná než například v záznamu nějaké reálné události. Tomáš Kulka ve své knize Umění a kýč píše, že hodnota uměleckého díla se klasicky posuzuje podle požadavků jednoty, komplexnosti a intenzity. Myslím, že pro román, který popisuje svět, podobající se naší běžné skutečnosti, je důležitá především vnitřní soudržnost a autenticita výpovědi, pramenící z žánrových a stylistických konvencí. Ovšem každý styl a žánr posuzuje pravdivost z jiného úhlu.

Svět, který Kundera v Žertu vytváří, kopíruje skutečnost, která byla v Čechách řekněme v padesátých letech. Nicméně hodnota Kunderova románu nespočívá v tom, že pravdivě ukazuje společenské a politické události a jejich dopad na konkrétní jedince, ale v tom, že vytváří velmi souvislý a jasně rozvrstvený fikční svět, ve kterém nechává promlouvat jednotlivé vypravěče a tím nastiňuje různé pohledy na jednu realitu. Není důležité, který z těchto pohledů je ten „správný“, jde právě o to, že Kundera svou narativní a

sémantickou stavbou románu neumožňuje na tuto otázku odpovědět. Moderní román přijímá: „*sémiotickou relativitu mnohovýznamového systému znaků a metafor jako novou uměleckou možnost; jako možnost kultivace otevřenosti bytí, vytváření imaginární sféry „možného smyslu“*“.⁶

Doležel se zabývá rozdíly mezi moderním a tradičním narativním schématem, přičemž toto je mu prostředkem k hledání změny funkce mezi vypravěčem a postavou. Tím, že se drží v intencích performativu, daří se mu tyto proměny vymezit, aniž by se musel obracet k mimetickému modelu. Z toho je vidět, že pouze přísné respektování naratologického hlediska může vést k vytváření metafor, motivů a jejich vazeb. Žert označuje jako *román ideologický* (tento pojem poprvé použil Engelgardt, když popisoval typ románu, jaký psal Dostojevský, tzn. typ románu, ve kterém dominuje ústřední idea, která určuje jednání a rozvrstvení postav, přičemž není ani tak důležitý konflikt mezi samotnými postavami jako střet idejí) a z tohoto označení vyplývá rozdělení vypravěčských partů. Vypravěčem může být jen ten, kdo může vypovídat o dějové linii a motivech, které nese. Vysvětluje to, proč není vypravěčem třeba Pavel Zemánek (neprožívá rozklad mýtu jako Ludvík, Kostka nebo Jaroslav, ale pouze vyměňuje jednu masku za druhou) nebo Lucie (její tragédie má spíše osobní než ideový charakter)

Kunderovským románem se zabýval i Milan Jungmann ve svém článku Kunderovské paradoxy. Zmiňuje jej, protože se na něm dá snadno ukázat, kam může vést interpretace, která odkazuje k socio-politickému diskursu. Jungmann definuje román jako „*vyprávění s široce rozvětvenou fabulí a mnoha vedlejšími motivy, jehož syžetové vazby zasahují do rozsáhlé společenské a dobové problematiky. Kunderovo pojetí románu je velmi volné a osobité, přizpůsobil si tento žánr pro své potřeby, obratně spájí prvky dějové s výkladovými a*

⁶ Chvatík, K.: Svět románů Milana Kundery. Brno: Atlantis, 1994. Str. 9.

*filozoficko-historickými úvahami.*⁷ Na základě této definice předpokládá, že pokud autor píše román zasazený do reálně historické etapy, měl by ji zobrazovat pravdivě a se vším všudy bez nároku na určitou míru autorské imaginace. Tak vyčítá Kunderovi, že zkresluje historická fakta a je v rozporu s realitou; přitom sám zaměňuje postavu vypravěče – Ludvíka za postavu autora – Kundery a obviňuje jej z cynismu (kterým se ale vyznačuje postava fikčního světa).

Kundera má na moderní román tři požadavky: nezahrnovat nic, co je nepodstatné pro porozumění modernímu světu v celé jeho komplexnosti a komplikovanosti, ale zároveň neopomenout žádný podstatný prvek, který je nezbytný pro jeho strukturu; psát s jasnou představou, jaká témata a jakou formou je chceme sdělit; přitom nehlásat nějakou filozofickou tezi, ale pouze navrhovat možné varianty, „psát pro radost ze psaní“. Román není předem vymyšlená struktura, kterou spisovatel vyplňuje jednotlivými prvky. Samozřejmě, že má svou techniku, ale ta by měla tvořit tu nejspodnější vrstvu tvůrčího myšlení. Podle Kundery by měl spisovatel jít přímo k jádru věci, psát pouze takové věci, které nesou podstatnou informaci. Z toho vyplývá jeho odmítnutí simultaneity jednotlivých příběhů, které jsou rozvíjeny vedle sebe a místo toho mluví o *kontrapunktu* a *polyfonii*. Tyto dva pojmy se mi zdají pro Žert klíčové a zmíním se o nich ještě později při konkrétní aplikaci.

2. 2. Film

Žijeme v době, kdy největší dopad a nejširší záběr mají masová média. Z jejich podstaty plyne, že nemají prostor pro rozsáhlé epické vyprávění a tak jej nahrazují strohým sdělením. Toto částečně platí i pro film – adaptaci, která knihu „zhušťuje“, vybírá si, co je pro něj z předlohy podstatné a nosné, je to

⁷ Jungmann, M.: Kunderovské paradoxy. Svědectví, roč. 20, 1986/87, č. 77, str. 329. In www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/4/a46.pdf.

vizuální zkratka, což zde není míněno negativně ve smyslu určité zkratkovitosti, protože jde o médium, které se snaží uchopit obsah jiného média. Oproti knize je jeho průběh mnohem rychlejší, zmenšuje se prostor pro imaginaci, protože to, co v knize vyvolává naše představy, je ve filmu zhmotněno někým jiným, než je naše fantazie. Jde o interpretaci znaků. „*Lingvistický znak (například slovo) je „libovolný“ nebo „nemotivovaný“, to znamená, že neexistuje přirozený nebo příčinný vztah mezi označujícím obrazem (znamení) a označovaným (referent): referent nemotivuje zvukový obraz. ... Naproti tomu film, jak dobře známo, je řeč univerzální. Proč? Protože výběr znázorňujících obrazů (znamení) je ve filmu motivován pojmovým obsahem, který chce filmař sdělit.*“⁸ Pokud uvažujeme na této nejzákladnější rovině, v literatuře je velký rozdíl mezi signifikantem a signifikátem, ale ve filmu jsou totožné a díky tomu má autor velké množství možností. Když spisovatel napíše pohlednice, můžeme si představit jakoukoli pohlednici, ve filmu se vybírá konkrétní pohlednice a určitým způsobem je snímána. James Monaco ve své knize Jak číst film říká, že film má oproti jazyku silně denotativní charakter (ikonická a auditivní analogie) díky tomu, že může zaznamenat efekty ostatních umění a těžko generalizuje a abstrahuje, přesto se u něj můžeme setkat i s konotativními aspekty (symbolismus, prolínání jednotlivých rovin). Jednak může zobrazením určitých věcí vystihnout jejich symbolismus nebo kulturně dané významy a jednak povaha záběru není náhodná, vždy je volen úhel, velikost, délka, barva, okolí atd. Z této volby vyplývá i syntagmatický (jak prezentovat) a paradigmatický (jak natočit) aspekt. Toto rozdělení se blíží syntagmatickým a paradigmatickým vztahům v lingvistice, jak je popisuje například Tzvetan Todorov v Poetice prózy. Mezi denotační prvky můžeme počítat Pierceovu a posléze Woolenovu „trichotomii“ znaků – ikona, index, symbol. Ikona znamená, že signifikant

⁸ Metz, Ch.: Úvahy o sémantických prvcích ve filmu. Film a doba, roč. 13, 1967, č. 1, str. 20 – 29. Př.: Drahomíra Novotná

představuje signifikát hlavně svou podobností a ve filmu je velmi silná. Symbol má stejný charakter jako v literatuře, tzn. že je to náhodný znak, který je určený spíše konvencemi než vztahem (ať už přímým nebo nepřímým) signifikantu a signifikátu. Zajímavý je ale pro film index (vnitřní souvislost signifikantu k signifikátu), protože stojí mezi literárním symbolem a filmovou ikonou a díky němu nám film může předávat významy a ideje, aniž by musel používat metafory, které jsou ve filmu komplikované. Index funguje jako metonymie a synekdocha, které jsou ve filmu hojně užívané, protože se dají v rámci záběru (popřípadě okénka) vrstvit. Ejzenštein tvrdil, že synekdocha je nejzákladnější figura filmové konotace a tento názor později přejali strukturálně zaměřeni filmoví teoretici. Tak je film spíš o tom, co nevidíme, domýšlíme nebo srovnáváme, než z toho, co v konkrétní chvíli slyšíme nebo vidíme, což znamená, že je nesmysl chtít po filmu, aby z literární předlohy převzal všechno. Film zobrazuje svým způsobem to, co je pro něj nosné. „*Filmový přepis je vždy odsouzen k neúspěchu, neboť to, co může snímat filmová kamera, je nahodilé, arbitrární a pochopitelné pouze příslušnou indexací, kterou však může odkrýt pouze vypravěč nebo postava.*“⁹ Tento výrok je podle mého názoru pravdivý jen částečně. Samozřejmě, jak už jsem výše zmiňovala, adaptace je přepis z jednoho média do druhého, přičemž médium vždy tvoří část obsahu, tzn. „překladem“ se vždy specifická část daného média vytratí. Konkrétně v Žertu, kde má Ludvík hlavní vypravěčský part – a tím pádem největší důvěru čtenářů respektive diváků – není podle mého názoru problém s indexací tak markantní. Navíc Jireš pečlivě pracuje s kamerou, a tak i prostředí snímaná ve velkých celcích zahrnujících řadu dalších informací (a kde je navíc Ludvík v záběru jen tak mimochodem), které jsou pro děj podstatné a nejsou nahodilá. Nicméně je pravda, že ve filmu přicházíme o mnohost pohledů jednotlivých vypravěčů, kteří v knize utváří komplexnější verzi příběhu, o určitou míru pravdivosti výpovědních aktů, jež se

⁹ Česka, J.: Království motivů. Motivická analýza románů Milana Kundery. Toga: Praha, 2005. Str. 41.

modifikují navzájem. V knize jsou postavy začleněny do určité struktury, přičemž každá reprezentuje jistý pohled na svět, který si uvědomujeme a díky němuž víme, jak daná postava posuzuje své okolí. Ve filmu vytváří fikční svět především Ludvíkovo vyprávění, které je částečně modifikováno konfrontací s ostatními a jejich promluvami (v knize mají tyto promluvy často charakter esejistické úvahy, ze které vyplývá postoj vypravěče). Například Helena má v knize i ve filmu Fučíkovo heslo „*ať smutek není spojován s mým jménem*“, Ludvík soudí lidi podle toho, kdo by potenciálně mohl zvednout ruku při jeho vyloučení („*Od té doby, potkávám-li nové muže a ženy, kteří by mohli být mými přáteli či milenkami, přenáším si je v duchu do té doby a do toho sálu a ptám se, zda by zvedli ruku: žádný v té zkoušce neobstál: všichni zvedali ruku, stejně jako ji zvedali (ať už ochotně či neochotně, z víry či ze strachu) tehdejší mí přátele a známí. A uznejte: je těžko žít s lidmi, kteří by vás byli ochotni poslat do vyhnanství nebo na smrt, je těžko se s nimi zdůvěrnit, je těžko je milovat.*“¹⁰ Kostka je „tichý dělník na věčném božím staveništi“, Jaroslav je charakterizován svou vášní pro upadající svět folkloru. Myslím, že v tomto případě není filmový přepis odsouzen k fatálnímu neúspěchu, protože se v rámci možností svého média snaží držet struktury původního textu, vyhledávat klíčové motivy a témata a ty ztvárňovat.

3. SROVNÁNÍ (POSTAVY & VYPRAVĚČI)

3.1. Polyfonie a kontrapunkt

V kapitole Média jsem se zmínila o pojmech kontrapunkt a polyfonie, které jsou spolu úzce propojeny a stojí v částečné opozici se simultánním

¹⁰ Kundera, M.: Žert. Brno: Atlantis, 1996. Str. 80.

konstruováním příběhu o několika narativních rovinách. Tyto dva termíny velmi dobře vysvětlují strukturování a stavbu Žertu. Kontrapunkt znamená, že různé prvky jsou si rovny, žádný by nemohl existovat bez přítomnosti těch ostatních, protože se všechny vysvětlují navzájem a tvoří nedělitelný celek. Mohlo by se zdát, že kontrapunkt se nijak zásadně neliší od simultaneity, ale rozdíl bude patrný až ve spojení s druhým pojmem – polyfonií. Polyfonie je spíše tvůrčím aktem, než technikou. Spojuje jednotlivé prvky, spojuje hlasy v nedělitelný celek, který by bez jediné části ztrácel smysl, protože všechny ukazují k jediné věci. Ptají se na stejnou otázku, zkoumají stejné téma, přičemž je každá částice příčinou a zároveň důsledkem pro jinou, existence všech je pro celý příběh nezbytně nutná, protože se postupně spojují jako přítoky jedné řeky a vytvářejí jeden velký celistvý proud. Jak říká Kundera, polyfonie podpírá celou strukturu románu, je klíčem k tajemství jeho architektury. (viz Jsem posedlý číslem sedm) V samotném Žertu se dá nedělitelnost těchto postupů (postupem zde myslím způsob vytváření kompoziční struktury) rozdělit do několika skupin a jsou velmi dobře vystopovatelné. Nejprve tyto kategorie stručně nastíním a pak povedu paralely mezi tím, jak se projevují v knize a ve filmu.

3.2. Kategorie

První kategorie vychází ze samotného obsahu knihy, jde o *kapitoly*, které říkají, kdo je v dané chvíli vypravěčem a podle jakého vzoru se jednotliví vypravěči střídají. Jak už jsem výše zmiňovala, ve filmu je struktura - postavená na čtyřech vypravěčích - transformována na základě polyfonické struktury. Příběh je ostrým stříhem dělen na jednotlivé události z přítomnosti a vzpomínky, které jsou kauzálně a fabulačně propojeny.

Z kapitol, četnosti vypravěčských promluv a stylu promluv, můžeme zjistit, jak se daný vypravěč jeví, kolik je mu věnováno místa a tím pádem, nakolik je pro celý příběh důležitý. Tuto kategorii nazývám *vypravěč*. Květoslav

Chvatík ve své knize Svět románů Milana Kundery i Helena Kosková v knize Milan Kundera, přebírají popis kompoziční struktury Žertu z L'art du roman, kde se něco obdobného popisuje jako „osvětlení postavy“ a to s rozdělením na vnitřní (když postava vede monolog, popisuje sama sebe) a vnější (kdy o postavě mluví jiní). Podle prostoru věnovanému dané postavě v románu můžeme usoudit závažnost informace, kterou nám její popis přináší a také, kdo je primární vypravěč. Zásadou toho, že se film nedrží jednotlivých vypravěčů, toto jasné rozlišení mizí, přesto stále můžeme vystopovat, nakolik jednotlivé postavy, které se zde objevují a určitým způsobem se s Ludvíkem konfrontují, vyjadřují své postoje, názory a nakolik je to zpětně stvrzováno.

Pokud nahlédneme do samotných kapitol podrobněji, zjistíme, že jsou orientovány v trojrozměrné ose, kde první dvě roviny odkazují k času a prostoru a třetí dimenzi, tzn. prohloubení časoprostoru vytváří postava vypravěče, tuto kategorii nazývám *uspořádání*. Ve filmu, který se vždy odehrává v čase a prostoru, je tento románový třídimenzionální prostor vyjádřen úplně jiným způsobem. Přítomnost a minulost jsou pevně spjaty s Ludvíkem a závisí jen na něm, koho k sobě přizve.

Nakonec bych ještě zmínila *tempo* vyprávění, kde některé časové úseky, které se odehrávaly v minulosti jsou popsány krátkou pasáží (snad kromě Ludvíkovy i Kostkovy vzpomínky na Lucii), zatímco přítomnost je rozvinuta na mnohem větší ploše. Přičemž na závěr střídání vypravěčů a úhlů pohledu probíhá v rychlém tempu a příběh graduje. Tato kategorie je ve filmu ztvárněna úplně jiným způsobem, především proto že Ludvíkův příběh není zaznamenán chronologicky, ale s retrospektivními vsuvkami, takže na plátně vidíme člověka hluboce ukotveného v jeho subjektivním vnímání času a nemáme dojem časového zhuštění, jak by tomu bylo v případě, když by Ludvík odvyprávěl svůj příběh tak, jak se stal, od začátku do konce.

3.2.1. Kapitoly

Kniha

Román je vyprávěn čtyřmi vypravěči v první osobě, což zvyšuje dojem autentičnosti, přičemž jméno vypravěče je vždy uvedeno v záhlaví kapitoly – Ludvík, Helena, Jaroslav a Kostka. Tito vypravěči se střídají podle schématu Ludvík – Helena – Ludvík – Jaroslav – Ludvík – Kostka – v podkapitolách se střídají Ludvík, Jaroslav a Helena. Z tohoto schématu je vidět, že každému vypravěči je věnován různý prostor. Ludvíkovo vyprávění zabírá 2/3 románu, na ostatní zbývá 1/3 (Jaroslav 1/6, Kostka 1/9 a Helena 1/18).¹¹ Tyto čtyři postavy vytvářejí fikční svět, kterému jsou stále přidávány významy na základě nových výpovědí a jejich následném zpochybňování. Doležel toto rozlišení popisuje podle časových rovin (předhistorie → ostravská epizoda → moravská epizoda) a jednotlivých dílů knihy – liché patří Ludvíkovi, sudé ostatním vypravěčům, přičemž toto platí i v poslední kapitole, která je rozdělena na devatenáct úseků. Také z matematického úhlu Doležel podotýká, že pokud by byla délka Helenina vyprávění jednotka, připadaly by na Kostku dvě, na Jaroslava tři a na Ludvíka dvanáct.¹² Dialogy jednotlivých postav nevedou k porozumění a vzájemnému osvětlení, ale vždy k další omylům, protože postavy často něco zamlčují, říkají něco jiného, než si myslí, nebo výpovědi druhých mylně interpretují. Ale o tom více v oddílu Vypravěč.

Jednotlivé promluvy se mohou jevit jako monology, ale je zjevné, že tyto monology nejsou proudem vědomí, jaký se vyskytoval u modernistů, protože to byl racionálně neusměrněný a spontánní proud asociací. Tady počítají s posluchačem. To je cítit například z odstupů a nadhledu, s jakým o sobě mluví především Ludvík, z esejistických vsuvek všech vypravěčů, atd. Snad nejbližší proudu vědomí jsou Heleniny dlouhé zmatečné promluvy, ve kterých míchá svůj

¹¹ Schéma a rozdělení přebírám z knihy K. Chvatíka. Viz Kundera, M.: *L'art dur oman*. Gallimard: Paris, 1986. In Chvatík, K.: *Svět románů Milana Kundery*. Atlantis: Brno, 1994. Str. 45.

osobní život s ideologií, vzpomínky s úvahami o vlastním těle a mládí, mluví i o dějinných událostech, ale její řeč vždy směřuje k ní samé, k reflexi nebo k vlastní obhajobě. Ludvíkovy úvahy nabývají obecnějšího rozměru, uvažuje o době a dějinách, o povaze ostatních lidí atd. „*Vypravěčské pásmo Ludvíkovo je vypravěčskou zprávou, vědomou narací v první osobě, uváženou a racionálně dobře strukturovanou, jak to odpovídá habitu Ludvíkovy literární postavy i jeho povolání matematika a jeho sklonu analyzovat prožité, hledat smysl událostí.*“¹³ Jaroslavovy promluvy mají dost často esejistický charakter a téměř vždy melancholickým způsobem reflektují situaci zanikajícího světa folku. Kostka zase reflektuje krizi lidské identity bez Boha. Nejlépe je to vidět, když říká Ludvíkovi, že svět, ve kterém není nikomu odpuštěno, se podobá pecku.

Film

Složitá románová struktura a systém vypravěčů je sám o sobě z textu do filmu nepřeložitelný, je třeba zvolit jiný klíč – ne doslovný přepis, ale nalezení smyslu tohoto rozdělení ve formálních základech románu, který spočívá v interakci jednotlivých částí a jejím významu. U Žertu by se to na první pohled mohlo zdát velmi obtížné, ale pokud zkoumáme román pozorněji, zjistíme, že jednotlivé postavy jsou svým způsobem typy, metafory morálního nebo intelektuálního problému. Samotná zápleтка je velmi jednoduchá, ale tím že ji jednotlivé postavy neustále reflektují, objevují se skryté významy a smysl. Toto už jsou ale mnohem obecnější kategorie, než jednotlivé postavy a vše, co s nimi souvisí a proto je mnohem jednodušší metafory nebo významy sloučit, převést, vyjádřit něčím či někým jiným atd. V odhalení těchto přesahů spočívá kouzlo zdařilé adaptace. Samozřejmě teď mluvím o konkrétním románu, kde je vystopovatelné téma, vypravěč(i) a postavy jako nositelé funkcí či významů. A

¹² Viz Doležel, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*. Český spisovatel: Praha, 1993, Str. 123 – 129.

¹³ Viz Chvatík, K.: *Svět románů Milana Kundery*. Atlantis: Brno, 1994. Str. 48.

především jde o velmi koherentní dílo, ať už jej nahlížíme ze stylistického, motivického, tématického nebo narativního aspektu. Není důležité, aby postavy byly jednoznačné, spisovatel otiskoval sám sebe do vypravěče, popřípadě vyjadřoval nějakou filozofickou tezi a ztvárňoval svět takový, jaký skutečně je (jak požaduje např. Milan Jungmann ve své stati Kunderovské paradoxy). Naopak. Mnohem důležitější je, aby byl fikční svět možností, jeho estetika nenapodobovala reálný svět, ale vytvářela systém znaků a funkčně je začleňovala do širšího kontextu, zprostředkovávala smysl. Je pravda, že film – pokud chce být realistický nebo ztvárňuje realistickou předlohu – je poněkud svázanější než román. Svou audio-vizuální povahou je odsouzen k větší míře konkrétnosti, to se netýká jen faktických věcí a postav, ale i abstraktnějších pojmů jako je například čas. Samozřejmě, že v naší době jsme zvyklí na časové zkratky a zhuštění, ale přeci jen podléháme konvencím toho, co ještě je a co už není možné. Dlužno dodat, že se filmová podoba Žertu svou stavbou velmi přiblížila románu a kompresi času se v podstatě vyhnula.

3.2.2. VYPRAVĚČ

Kniha

Jak už jsem zmínila v oddílu Kapitoly, Kundera románem, tedy epickou formou, problematizuje mezilidskou komunikaci tím, že dialogy jednotlivých postav nevedou k porozumění a vzájemnému osvětlení, ale vždy k další omylům, protože postavy často něco zamlčují, říkají něco jiného než si myslí, nebo výpovědi druhých mylně interpretují. Touto mnohostí jak promluv, tak vypravěčů se zpochybňuje celistvý obraz světa a na povrch vyplouvá iluzivnost skutečnosti. Tak Jaroslav vměstnal svou ženu do typu „chudobná děvečka“ a zuby nehty se brání vidět, jak se Vlasta s touto představou neshoduje ani neztotožňuje, jak se propast mezi jeho představou a její existencí stále rozevírá; Helena vidí v Ludvíkovi „prostého a přímého“ člověka, přitom je to jen maska,

pod kterou se skrývá racionální skeptik snažící se jí obelhat; Ludvík vidí v Luciině stydlivosti a plachosti příznak panenství, zatímco jí v sexu brání právě nepříjemná sexuální zkušenost; pro Kostku zase představuje Lucie zbloudilou ovečku, o kterou je třeba se ve jménu božím postarat atd. „*Každý z personálních vypravěčů buduje jazykovou kulisu, o které čtenář ví, že je falešná. Sám způsob vyprávění charakterizuje nejen vypravěče, ale i jeho způsob vytváření falešného mýtu.*“¹⁴

Nejvíce koherentní postavou románu, která se sama identifikuje se svou představou, je asi Helena, jejíž sentimentálně patetický proud úvah o sobě samé, promísený se zmatenými úvahami a emocionální reflexí ideologie, nejlépe koresponduje s tím, jak ji nazírá a co o ní říká Ludvík. Helena svým myšlením i jednáním dokonale naplňuje škatulku socialistického kýče.

Naopak Jaroslav asi nejvíce ze vše postav žije ve své ideálním světě lidových písní a zpoetizovaného folkloru. Těžce se střetává s realitou, ve které žije a kterou tak špatně zakrývají kulisy jeho představ a snů. Sám sebe charakterizuje úvahami o hudbě, svými sny a vzpomínkami, případně konfrontací s Ludvíkem. Jaroslav je zpětně osvětlován postavou své manželky (coby představitelkou moderního světa, jenž zatlačuje tradiční způsob života) a rituály, se kterými byla lidová píseň spjata. Dále Jaroslava reflektuje Ludvík, pro něhož je přítel symbolem banalizace a rozkladu hodnot, kdy je lidová hudba ohýbána a profanována podle potřeb ideologie, jež ho odvrhla (viz Jaroslavova svatba) a posléze symbolem ztraceného světa, do kterého už se nikdy nebude moci vrátit (viz žádost zahrát si v cimbálové kapele). Jejich protiklad můžeme dobře sledovat na stylu, jakým vyprávějí - zatímco Ludvík je racionální, analyticky orientovaný intelektuál, Jaroslava charakterizují lyrické a emotivní výpovědi, které někdy hraničí s exaltovanými řečnickými otázkami. Až na závěr se Ludvík a Jaroslav smiřují a vracejí se do umírajícího světa, ze kterého kdysi

¹⁴ Kosková, H.: Milan Kundera. H&H: Jihlava, 1998. Str. 54.

oba vyšli.

Ludvík a Kostka jsou velmi provázaní a svými rozhovory o náboženství a ideologii se vůči sobě vymezují, čímž popisují jeden druhého. Kostka jako věřící postava představuje jednak další protiklad Ludvíkova racionálního uvažování, jeho ironie a skepse a pak také jiný úhel pohledu na ideologii. Zřejmě nejpregnantnější charakteristikou Kostky je Ludvíkova věta, která se objevuje jak v knize, tak ve filmu: „*Já vím, že jste tichý dělník na věčném božím staveništi...*“, a jakoby se vůči němu chtěl vymezit (motiv vymezení silně utváří Ludvíkovu postavu a pojednávám o něm v kapitole motivy a tropy) dodává: „*ale co mám dělat: já zedník boží nejsem.*“¹⁵ Sám o sobě se Kostka nejlépe ukazuje ve svých úvahách o Bohu, obžalobách a obhajobách nebo ve chvílích, kdy si biblickými citáty vypomáhá v rozhodování nebo v ospravedlňování svých činů. Je otázkou, nakolik si sám pro sebe tyto křesťanské hodnoty upravuje. Kostka, podobně jako Jaroslav často pronáší jen útržky ze svých myšlenek, které občas mívají formu otázky nebo výkřiku a tím napovídají, že spíše než ke čtenáři (jako u Ludvíka) jsou směřovány k sobě samému.

Ludvík je jako ústřední vypravěč nejdetailněji specifikován nejen svými promluvami, ale i tím, že jej charakterizují všichni ostatní vypravěči. Než se pustím do podrobnějšího popisu, ráda bych ještě krátce zmínila, že Ludvíkova postava je v románu charakterizována velmi pečlivě strukturovanou syntaktickou skladbou – hojně užívání pomlček, dvojteček a závorek, členících dlouhá souvětí a vsuvky – která koresponduje s jeho způsobem myšlení nejen jako vědce, ale i analýzami druhých, popřípadě sebe sama v minulosti. „*Představuji si jedoucí chodník (to je čas) a na něm člověka (to jsem já), který běží proti směru, kterým se pohybuje chodník; chodník se však pohybuje rychleji než já, a proto mne zvolna unáší od cíle, ke kterému běžím; ten cíl (podivný cíl, který je umístěn vzadu!) je minulost politických procesů, minulost sálů v nichž se*

*vzpažují ruce...*¹⁶ Paradox spočívá v tom, že Ludvík se prezentuje jako racionální člověk, ale všechny jeho pohnutky v přítomnosti směřují k iracionální pomstě. Závěrečná katarze, kterou Ludvík prochází, je také jazykově stylizovaná. Jeho jazyk se začíná stylově podobat jazyku, který používá Jaroslav a o část jeho úvah se obrací k folkloru.

Helena, Kostka ani Jaroslav nejsou psychologicky vykreslení jednotlivci, ale metafory typů, životních osudů, které poznamenala jedna historické éra a slouží hlavně k detailnějšímu ztvárnění Ludvíka. On je centrum, ke kterému výpovědi ostatních směřují, jeho pohled, vzpomínky a jednání pohánějí román vpřed. Několik vyprávění se překrývá (výpověď o Lucii, Jaroslavova svatba atd.) a tyto zdvojené verze nám pomáhají poznat míru spolehlivosti vypravěče (dalo by se také říct míru jeho nezávislosti na svém mýtu). Z tohoto srovnání vychází nejlépe Ludvík a podle něj posuzujeme pravdivost a relevanci další výpovědí. Ironický a cynický charakter Ludvíkových promluv podtrhuje i styl druhých. Ludvík občas popisuje jevy, jako by je viděl poprvé, popisuje jednotlivé části a pak teprve se dostává k celku (viz vítání občánků); bohaté strukturování textu také často slouží symbolické obraznosti – proud Ludvíkova vyprávění je přerušován stručnými až heslovitými komentáři jednotlivostí a jejich povahy. Tento způsob velmi připomíná filmové užití detailu.

Zvláštní roli hraje Lucie. Ačkoli v knize nemá samostatný vypravěčský part, přece jen svou tichou existencí spoluutváří Ludvíkovu a Kostkovu postavu tím, že se skrze ni projektují. Přesto ji v této kapitole záměrně vynechávám, protože její postava je pro porovnávání literární předlohy a audiovizuálního díla nepotřebná. Ve filmu je její postava naprosto minimalizována, nehraje v postatě žádnou roli a v románu je to záhadný, mlčenlivý element, kterému ani Kostka

¹⁵ Kundera, M.: *Žert*. Brno: Atlantis, 1996. Str. 15.

¹⁶ Kundera, M.: *Žert*. Brno: Atlantis, 1996. Str. 289.

ani Ludvík nerozumí. „Vždycky jsem s oblibou říkal, že Lucie je pro mne čímsi abstraktním, legendou, mýtem, ale teď jsem chápal, že v těchto poetizujících termínech se skrývala pravda zcela nepoetická: že jsem ji neznal; ... nebyla pro mne ničím víc než funkcí mé vlastní životní situace; všechno čím byla jen sama sebou, mi unikalo. ... Ano, já jsem celých těch patnáct let vzpomínal na Lucii jen jako na zrcadlo, které mi uchovávalo můj tehdejší obraz.“¹⁷ Proto se Lucii budu podrobněji věnovat až v kapitole Metafora, metonymie, synekdocha.

Film

Je naprosto logické, že ve filmovém zpracování zůstal jako hlavní vypravěč Ludvík. Jemu je v knize věnován největší prostor, tvoří osu syžetu a jako jediný z vypravěčů se obrací svými promluvami k čtenáři a ne sám k sobě. Heleniny úvahy míří jasně zpět k jejímu vědomí, Kostka a Jaroslav se obírají sami sebou a svým vztahem ke světu na základě přesvědčení, víry nebo názoru. Tím nechci říct, že by toto Ludvík nedělal, ale je analytičtější a jeho úvahy často přecházejí do obecného módu. „*Pásma jednotlivých vypravěčů nerozvíjejí psychologicky věrohodné obrazy charakterů, nýbrž nastavují hlavní postavě Ludvíku Jahnovi zrcadla v podobě protikladných životních postojů.*“¹⁸ Právě ve střetu dvou postav, protichůdných názorů nebo postojů, které představují odlišné póly, se dostává na povrch určitý noetický aspekt. V Žertu pravdu (nebo alespoň pravděpodobnost) nikdy nepoznáme jen z jednoho stanoviska, z řeči jednoho vypravěče, ale vždy z jejich konfrontace. A právě tento důležitý aspekt, ke kterému vede pluralita vypravěčů v románu, se v adaptaci podařilo uchovat. Ludvík se s jednotlivými postavami v průběhu filmu setkává a z jejich

¹⁷ Kundera, M.: Žert. Brno: Atlantis, 1996. Str. 248.

¹⁸ Chvatík, K.: Svět románů Milana Kundery. Brno: Atlantis, 1994. Str. 50.

konfrontace vyplývá, že neexistuje více pravd, kdy každý má tu svou, ale naopak, že se každý svým způsobem obelhává. Helenina snaha vidět v Ludvíkovi ideálního („prostého a přímého“) člověka vede k jejímu zostuzení, pokusu o sebevraždu a následnému pokoření. Zemánek klame svou proměnlivou maskou. Jaroslavovy sny a nevole spatřit pravou tvář reality končí hořkým rozčarováním a infarktem. A Ludvíkova touha přetvořit Helenu na nástroj pomsty ho přivede k uvědomění, že se zase stala nespravedlnost nevinnému.

3.2.3. Uspořádání

Kniha

V tomto oddílu bych opět vyšla z uspořádání jednotlivých kapitol. Kniha začíná Ludvíkovým úvodem – vyprávěním v přítomnosti, kdy přijíždí do rodného města. Dále je Ludvík vypravěčem ve třetí kapitole, opět ve stejném čase i na stejném místě, aby se asociací mostem vrátil zpět do minulosti, kde se jako lavina řetězí události, které nastaly po jeho „nevydařeném“ žertu. Jednak se tedy ocitáme v Praze v době poválečného entusiasmu a Ludvíkových studií, kdy se ucházel o Markétu, která byla prostředníkem v jeho vyloučení ze studia a strany, abychom se následně z dlouhé retrospektivy dozvěděli o jeho vojenské službě na Ostravsku mezi nepřáteli státu a lásce k Lucii. Nakonec je Ludvík jako samostatný vypravěč ještě v páté kapitole, kdy je jeho vyprávění svázáno s postavou Heleny. Začíná opět na Moravě v přítomnosti a posléze se vrací do minulosti do Prahy ke svému setkání s Helenou. Poté, co Helena přijíždí do města, ocitáme se opět v přítomnosti a jsme svědky zmařeného pokusu o pomstu. Helenino vyprávění o manželovi asociuje Ludvíkovi dobu před patnácti lety v Praze, kdy proběhl jeho proces a nakonec se vrací zpět do přítomnosti.

Druhá kapitola patří Heleně, jejíž myšlení je neobyčejně roztěkané. Svůj monolog otvírá reflexí současného stavu, tzn. v přítomnosti, v Praze a v úvahách přeskakuje ke své minulosti spojené s manželem a úvahám, co si v té době myslela o socialismu. Vzápětí přelétne k blízké budoucnosti a myslí na setkání s Ludvíkem, do kterého jí opět vpadávají vzpomínky. Nakonec se v myšlenkách přesune do blízké minulosti, kdy se s Ludvíkem seznámila a co již spolu prožili.

Ve čtvrtém díle promlouvá Jaroslav, který místně setrvává v Ludvíkově domovském městě, ale časově se ocitá jak v přítomnosti a minulosti, tak v bezčasných snů.

Posledním dílem, kde jeden vypravěč vede svůj monolog, je Kostkův part. Ten vzpomíná především na minulost, kdy se setkal na škole s Ludvíkem, na jejich společné rozmluvy a podobný osud. Velkou část úvah věnuje popisu svého setkání s Lucií. Obě vzpomínky jsou mu odrazovým můstkem k meditacím o Bohu a k hodnocení svých činů vzhledem ke křesťanským hodnotám. Jeho úvahy se chvílemi stáčí k obecné situaci člověka, jenž zaměnil víru v Boha za víru ve vědu a ideologii, z nichž ani jedna nemá zpětnou vazbu ke každodenní realitě. Takový svět bez Boha je světem zrelativizovaných jistot, kde kulisa a přetvářka (znak) zastupují skutečnost.

V Žertu není jeden vševědoucí vypravěč, který by zaručoval pravdivost fikčního světa. Pluralita (polyfonie) vypravěčů, časů i míst kontrastuje s poslední kapitolou, kdy se v rychlém sledu v jednom místě, v průběhu několika hodin konfrontují všichni vypravěči (kromě Kostky) a v tomto střetu subjektivních pohledů se odkrývají jednotlivé masky a degraduje se smysl. Závěrečná část působí téměř filmově. Dynamické střídání různých úhlů pohledu zintenzivňuje pocit blízkého konce.

Film

Možná by se mohlo zdát, že výše načrtnutý rozbor postav s jejich

časoprostorovým ukotvením je ze samotné knihy zřejmý a je zbytečné jej takto opisovat. Nicméně právě tato jasně rozepsaná diferenciaci je nezbytně nutná pro srovnání s filmem. Jak už jsem několikrát zmínila, není možné vzít román a otisknout ho na filmový pás. Právě ve chvíli, kdy si utřídíme trojdimenzionální strukturu románu (čas-prostor-postava), pochopíme klíč, podle kterého byla zpracována ve filmu. Je zjevné, že Kundera často posouvá své vyprávěče různými časovými obdobími a prostředními, především vzpomínkami a asociacemi. To je pro filmové zpracování velmi důležité. Adaptace zúžila škálu vyprávěčů jen na jednoho, ale ponechala mu stejný – pro předlohu charakteristický – systém procházení časem i prostorem. Ludvík asociativně těká mezi přítomností a minulostí, kdy se jednotlivé scény míchají jak vizuálně, tak zvukově dohromady, přesně tak, jak probíhá náhlá vzpomínka. Jako filmovému divákovi nám není napovězeno ani tím, že by byl přechod naznačen detailem, jízdou kamery nebo rozostřením, naopak stříhy jsou precizním systémem protipohledů, kdy se minulé a přítomné snoubí v plynulém přechodu, tak že se skoro zdá, že minulost doráží na přítomnost a pojímá ji do sebe.

Film, stejně jako kniha, začíná Ludvíkovým příjezdem do rodného města a vysvětlením, proč sem přijel. Oproti dlouhému popisu omšelého maloměsta máme před očima účelně vybrané záběry Jana Čuříka a Josef Somr, který hraje Ludvíka, nemusí zdlouhavě popisovat vzhled náměstí, ale díky vizuální stránce může začít rovnou vyprávět, co jej sem přivádí. To je, hned po výpustkách některých pasáží z románu, nejobvyklejší způsob zkratky. Jak se postupem času prodlužují záběry z minulosti, je tento způsob stále častější, namátkou mohu jmenovat například scény v hotelu, při vítání občánků nebo v Kostkově bytě, kdy Ludvík vzpomíná na svůj proces. Podobně jako v knize jde Ludvík vyhledat svého přítele Kostku, aby mu půjčil byt pro jeho „krásnou destrukci“. V jejich rozhovoru je koncentrována velká část vyprávěčského dílu Kostky, druhá část přichází po souloži s Helenou. Rozpúlení Kostkova románového dialogu je

logické z plynutí děje filmu. Ludvík se s ním setkává, protože je to důležité pro základní dějovou linii pomsty¹⁹ (půjčení bytu) a také musí tuto epizodu nějak ukončit (vrácení klíčů), dále už není Kostkova přítomnost nezbytně nutná, protože z obou jejich rozhovorů vyplývá na povrch jednak charakter Kostkovy postavy a jednak promluvami osvětluje Ludvíkovu postavu ze svého úhlu. Ani snad není nutné dál rozebírat, že ve filmu jsou díky jeho schopnosti posouvat děj rychleji dopředu akcentovány dialogy na úkor románových monologů (snad Ludvík je výjimkou).

V jiném pořadí je také začleněna pasáž z doby, kdy byl Ludvík na vojně. Ta se mu intenzivně vybavuje ve chvíli, kdy se účastní vítání občánků a pak také při zkoušce cimbálové kapely, kdy jeho vzpomínka ostře kontrastuje se zvukovou kulisou.

3.2.4. Tempo

Tuto kapitolu jsem do své práce zařadila proto, že v knize délka jednotlivých kapitol svým způsobem jisté tempo vytváří a závěrečná kapitola působí dojmem rychlé montáže jednotlivých úhlů pohledu. Nejde zde tedy o vymezení odlišností a jejich porovnání jako v předešlých oddílech, ale spíše o nastínění rysů, které mají kniha i film podobné. Rytmus jednotlivých dílů v knize, respektive tempo filmu částečně vyplývá z předchozího rozboru kapitol, vyprávěče a uspořádání. Prvních šest kapitol má společný rytmus, protože vždy začínají v narativní přítomnosti, posléze se obracejí k narativní minulosti a ve chvíli, kdy vzpomínka končí, vracejí se zpět do přítomnosti. Příběhy se v podstatě nepřekrývají a nejmarkantnější zdvojenou verzí je Kostkovo a Ludvíkovo vyprávění o Lucii. Také bychom mohli zmínit Jaroslavovu svatbu z Ludvíkova a Jaroslavova úhlu pohledu, Heleninu interpretaci doby lišící se od

¹⁹ Jak říká Jaromil Jireš ve *Filmu a době* (roč. 14., 1968, č.10, str.577): „*Román inspiroval film jen v základních motivech a v paradoxním osudu Ludvíka Jahna.*“

interpretace Ludvíkovy. Pokud jde o tempo střídání jednotlivých úseků ve filmu, začínáme přítomností, do které jsou vkládány vzpomínky a minulost postupně převládá - jde o tzv. alternativní syntagma..

Tempo je atributem narace, přičemž jej určuje čas vyprávění ve vztahu k času, o němž se vypráví, případně – což je u Kundery podstatné – i úhly pohledů a jejich střídání. Závěrečná kapitola má v podstatě filmový charakter, protože se zde v rychlém sledu střídají jednotliví vypravěči. Jejich vyprávění je lineární, časově jednotné, nepřekrývá se a je propojeno motivem Jízdy králů. Ve filmu je toto vyjádřeno jednak střetem všech aktérů a jednak jistou hektičností kamery i děje, občasnou přeplněností celého záběru, který oproti předchozím střídáním působí o to intenzivněji.

4. FILM

4.1. Kontext a podmínky

Žert se běžně řadí k filmům české nové vlny, která byla ovlivněna francouzskou novou vlnou a cinéma-verité, ale i obecnějším kontextem, kdy už od 20. let je v románu, dramatu, výtvarném umění i poezii patrné rozrušování tradičních forem, odklon od zobrazování reality, kterou lze vnímat smysly. Toto konstatování není jen klišé, které můžeme najít v každé knize o dějinách českého poválečného filmu, ale především má osvětlit podmínky, které ovlivnily vznik filmu, tj. například proměna narace, vnímání času, povaha jednotlivých postav a jiné kategorie, kterým se budu podrobněji věnovat níže.

4.2. Postavy

Filmaři české nové vlny nastupují v době, kdy došlo k částečnému uvolnění poměrů, přesto se některé typy postav ve filmu objevují velmi zřídka, jako důsledek jejich předchozí tabuizace. Například – a to je pro Žert velmi

důležité – postava intelektuála, nezávisle myslícího člověka s pronikavým vhledem, který se vymezuje vůči mase. I ve filmech české nové vlny nalzáme takovou postavu jen sporadicky, ale tentokrát už není ani tak příčinou politická loajálnost, jako spíše snaha být nestranný a neutrální. Jednoduše řečeno vyhnout se opačným extrémům, protože ty vždy nějakým způsobem umělecké dílo deformují. Jde jim spíše o ztvárnění všech lidských stránek a nevytváření typizovaných figurek. Navíc je v této době stále bezedná propast mezi vzdělaností a svobodou, přičemž je třeba být stále obezřetně politicky loajální a pokud někdo jevil známky individualismu nebo jiného smýšlení, byl většinou degradován na pozici outsidera, popřípadě nepřítele státu. Přesně toto tematizuje jak literární, tak filmová podoba Žert, ale to už vcházím na pole interpretace. Pokud se vrátíme zpět k postavě intelektuála, vidíme, že zatímco v knize jsou nositeli tohoto atributu čtyři postavy, v adaptaci už zůstávají jen tři, přičemž dvě z nich jsou notně okleštěné. Pokud říkám okleštěné, je to pouze v kategorii postav, protože struktura čtyř vypravěčů je ve filmu transformována do jiné podoby. To je logické vzhledem k povaze filmu, který vybírá jen to klíčové a posléze svým vlastním jazykem vyjadřuje. Tak se zde úplně vytratila postava Jaroslava, který není „čistokrevným“ intelektuálem. Postavy Zemánka a Kostky byly zredukovány, nicméně u nich byl zachován poměr četnosti jejich promluv a popisu, který je pevně daný v knize, jejich výraznost a utvrzenost promluvami druhých. Nyní bych se podrobněji podívala na jednotlivé postavy, způsob, jakým se prezentují a jsou prezentovány, tedy souhrnně to, co Roland Barthes nazývá indiciemi.

Pavel Zemánek je chameleón, představující úspěšného, prorežimního ideologa, konformistu, který neváhá měnit svou tvář a postoje spolu s proměnami doby. Není mu zatěžko převrátit svůj názor naruby, pokud to oficiální doktrína nebo strana vyžaduje a ještě si takový obrat před ostatními i sám před sebou ospravedlnit. Tento protiklad je zřejmý na začátku knihy, kdy

Helena popisuje (ve filmu je tento nástin proveden při monologu před souloží s Ludvíkem a to jen velmi obecně), jak se její muž svědomitě účastnil stranických schůzí, jak mu po nocích opisovala referáty a projevy. Pak také na konci knihy (i filmu), kdy Zemánek vyzdvihuje novou generaci nad vlastní, popisuje její přednosti a zdůrazňuje, že dnešní mladí jsou jiní, sobečtější a „svobodomyšlnější“. I Ludvík svým způsobem reflektuje Zemánkovu proměnu. Poprvé, když je vyloučen ze strany a s ironickým nadhledem strhává Zemánkovu masku, za kterou se skrývá vnitřní prázdnota a neautentický život. Podruhé ve chvíli, kdy zjišťuje, že jeho msta se minula cílem a že Zemánek je ve své metamorfóze opět nedotknutelný. Pavel Zemánek je vlastně jediná postava, která je spojena s přítomností (a tím pádem přijímá všechny její změny), ostatní postavy hlavně zpřítomňují minulost.

Dalším je Ludvíkův spolužák Kostka, kterého postihl podobný osud jako hlavního hrdinu. Na rozdíl od něj se ale dokázal s křivdou vyrovnat. Opět zde platí fakt, že oproti knize, kde je protiklad Ludvíka a Kostky mnohem komplikovanější, má Kostka ve filmu jen epizodní roli. Ta slouží k podpoření ústředního motivu pomsty, tedy zapůjčení bytu. Na druhé straně je nutno říct, že v procesu filmové redukce byly u Kostkovy postavy zachovány její nejzákladnější atributy – vnitřní prozářenost věřícího člověka, který zažil příkoří, jež ho ale vnitřně posílilo, mravní i duchovní opozice Ludvíka a částečně i dojem z jeho bytu, který jakoby zrcadlil svého majitele. Kostka je komplexní osoba, která samozřejmě má svá temná zákoutí (pouze v knize), především ve chvílích, kdy se mu při obtížných životních rozhodnutích stává víra v Boha jistou berličkou, kterou se snaží podepřít svá rozhodnutí a ospravedlnit případné chyby.

Jako posledního, ale pro film klíčového, uvádím představitele filmového intelektuála Ludvíka. Tato postava je v románu velmi bohatě strukturovaná a mnohvrstevnatá, ale pokud se zaměřím na to, co zůstalo z jeho indexace ve

filmu, jde především o motiv vymezování. Ludvík se vůči ostatním neustále nějak vymezuje. V době, kdy je ještě ve škole, snaží se odlišit od ostatních, což stvrzuje i Kostkovo vyprávění a Markétina postava. Jeho snaha o vymezení sebe sama vůči druhým pramení jednak z procesu hledání sebe sama a jednak z uvědomování si paradoxů, které vyplývají ze střetu ideologie a její konkrétní realizace. Obojí vede k vyloučení ze školy a strany. Ve chvíli, kdy se ocitá na vojně, snaží se nejprve vymezit vůči ostatním, protože má stále pocit, že se mezi „nepřáteli státu“ ocitl neprávem a není jako oni. Ve filmu není tato pasáž tak silně exponovaná a propojuje se s obrazy vítání občánků, setkání s přítelem z dob dospívání a zkouškou cimbálové skupiny. Nechuť zahrát si s bývalým přítelem a pozdější nevole vůči Jízdě králů poukazuje na jiný druh vymezení. Motiv nechuti vůči všemu, co doba a ideologie zprofanovala, vůči společnosti, která ho vypudila ze svého středu. V knize je tato část mnohem silnější. Počáteční fáze, kdy je ve skupině „pétépáků“ a snaží se vůči nim vymezit, je stvrzována jeho rozhovory s Alexejem a apelováním na politruka. Posléze, když si uvědomí, že je bez šance, rezignuje a začne se vymezovat vůči společnosti tím, že přijme svou roli outsidera. Posledním vymezením v době vojny, je jeho platonický vztah s Lucií, který poukazuje na jeho snahu být opět jiný, odlišit se od ostatních vojáků, kteří své vycházky tráví pitím s lehkými holkami. Vztah s Lucie sám o sobě znovu stvrzuje jeho vymezení vůči společnosti a jejím hodnotám, protože Lucie se naprosto vymyká tomuto světu. *„Stačilo mi, že jsem ji cítil vedle sebe s celým teplým okruhem jejího života, v němž nehrála vůbec žádnou úlohu otázka kosmopolitismu a internacionalismu, bdělost a ostražitost, spory o definici diktatury, politika se svou strategií, taktikou a kádrovou politikou.“*²⁰

Z atributů Ludvíkovy postavy (které se projevují v jeho chování a promluvách a zároveň je stvrzují ostatní postavy) ve filmu zůstala bytostná

²⁰ Kundera, M.: Žert. Brno: Atlantis, 1996. Str. 75.

ironie a skepse. Zůstala také hluboká – filmem ještě zdůrazněná – reflexivnost této postavy, protože Ludvík je zde hlavním vypravěčem. V promluvách mimo obraz neustále mluví o sobě a zmařeném životě (cizím přičiněním), nicméně stejně jako v knize se úzkostlivě vyhýbá tomu, aby analyzoval svou zraněnou duši. Přesto díky tomu, že film je koncentrovaný a zaměřený na motiv pomsty, ztrácí tato reflexivnost na plasticitě a Ludvík působí jako sarkastický vypravěč, jenž se neutuchajícím proudem slov – který nám má přiblížit okolnosti, vedoucí k odplatě – snaží zastříit svou osamělost. Když říkám, že Ludvík jako vypravěč ve filmu oproti knize trochu ztrácí hloubku, mám tím na mysli především to, že v románu je psychologicky rozprostřenější – tzn. otevřenější, nechává nás nahlédnout do svého nitra, takže motivace jeho činů nezávisí pouze na jeho popisu. Jeví se víc jako vykořeněný člověk, který není schopen přijmout žádnou alternativu svého osudu, uvědomuje si svou malost vůči velkému světu dějin a politiky, což na závěr vrcholí uvědoměním si nicotnosti a marnosti jeho činu. Na druhé straně to, co z románového Ludvíka ve filmu zůstalo, je – jak podrobněji rozeberu v následující kapitole – po technické stránce velmi dobře ztvárněno.

4.3. Narace (střih, rozzáběrování, zvuk, čas)

Na Žertu jsou dobře viditelná pravidla moderní narace. Mizí linearita vyprávění a tím i kauzalita dějů a propojení jednotlivých částí. Film už není koherentní, pevně strukturně daný systém, ale spíše volně propojený řetězec kauzálně, časově nebo motivicky svázaných fragmentů. Z tohoto rozvolnění vyplývá i jiné využívání pravidel jednotlivých žánrů a jejich propojování. Nelinearita a komplikované mnohvrstevnaté postavy se těžko mohou rozvíjet v běžném chronologickém uspořádání. Přítomnost slouží, spíše než coby prostor pro rozvíjení děje, jako středobod, ve kterém se sbíhají různé děje, flashbacky, vize, retrospektivy, jež posléze vytvářejí komplikovaný obraz, který je ale neobyčejně silný a plný významů. Podmínka, že jeden děj musí kvůli

přehlednosti skončit dřív než druhý, kterou kladla tradiční narace, se ocitá na druhé koleji a objevuje se tendence nechávat otevřené konce, aby bylo více možností pro další rozvíjení děje, rozrušovat souvislost mezi jednotlivými souběžnými ději. To sice diváka znejišťuje, ale ponechává mu volný prostor pro jeho fantazii.

V knize tvoří narativní přítomnost události na Moravě (tři dny) a všechno ostatní tvoří narativní minulost, čímž se utvrzuje mýtický charakter minulosti a jeho destrukce v přítomnosti. Tento anachronický syžet velmi dobře koresponduje s filmovým ztvárněním, kdy minulé děje jsou vyjádřeny jako Ludvíkovy vzpomínky.

*„Jako bludný poutník v čase přestupuje Jahn z přítomné do minulé roviny a zpět, ať fyzickou účastí v bolestných návratech, nebo zastoupen subjektivním pohledem kamery v retrospektivách.“*²¹ Pokud se na toto prolínání časových rovin podíváme čistě z hlediska stříhové skladby, jde o velmi pečlivě propracovaný systém protipohledů, který se striktně drží osy a subjektivní kamery. Včleňování časových odboček do děje ostrým stříhem nám sťažuje orientaci v ději a vede nás k tomu, abychom sledování obrazů propojili s myšlením. Jde o to, že stříh se používá k propojení dvou záběrů postav, které spolu mluví. Samozřejmě, že se můžeme setkat i s jiným spojením, například švenkem, ale ten tak dobře nenapodobuje naše přirozené vnímání. Když přenášíme pozornost z jednoho objektu na druhý, podobá se to nejvíce stříhu.

Ludvíkovo obsedantní vynořování vzpomínek před jeho vnitřním zrakem není zvukově ani vizuálně diferenciované od zobrazení přítomnosti. *„Do minulosti se nevrátíme přes Ludvíkovu tvář ani přes zjevnou vizuální podobnost obou scénérií, a obsahově se obě situace od sebe diametrálně liší - dokonce tak,*

²¹ Přádná, S.: Poetika postav, typů, (ne)herců. In Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Praha: Pražská scéna, 2002. Str. 262.

že divák si musí rekonstruovat (!) sled Ludvíkových myšlenek, aby pochopil, proč se Ludvíkovi vybavuje právě tato vzpomínka a jak vnitřně souvisí s tím, čeho je zrovna účasten.“²² Asociativní střihová skladba Žertu ve skutečnosti vytváří dojem, že Ludvík se dívá do minulosti, postavy z minulosti na něj, nebo že se minulá i přítomná událost spojily v jednom časoprostoru a tím vytvářejí hořký popřípadě ironický kontrast.

Jako diváci se dovídáme o Ludvíkově životě, aniž bychom pocítili nějaké výrazné časové zhuštění, jak by tomu bylo u klasického chronologického vyprávění. Zdánlivě se díváme na to, co je teď a tady, ale ve skutečnosti musíme pozorně sledovat a rekonstruovat příběh – tzn. nejsme pouhými svědky toho, že se před našima očima odehrává příběh nějakého hrdiny, se kterým se můžeme, ale také nemusíme ztotožnit. Ludvíkovy vzpomínky, které se prolínají s přítomností, vytvářejí dojem přirozeného plynutí času, jak bychom jej vnímali sami, kdybychom byli v Ludvíkově kůži. K tomu přispívá i subjektivní kamera, kdy jakoby „vidíme Ludvíkovými očima“, například při Jízdě králů nebo při hlasování v posluchárně vzniká dojem, že se spolu s kamerou, která v tomto případě kopíruje rozsah a těkavost pohledu, rozhlížíme. Při Jízdě králů slouží také tento pohled kamery k umocnění fyzického prožívání atmosféry hluku a chaosu, střetu tradiční lidové slavnosti a hlukem moderního světa, který ji nerespektuje (auta, rozhlas, křik opilých lidí, kteří tuto událost berou jako „vznešený důvod se napít“, jak říká Jaroslav). Abychom vnímali okolí a atmosféru tak, jak je vnímá hrdina, nás nevybízí pouze subjektivní pohled kamery, ale i velké celky, otevřené záběry (uvědomujeme si, jak filmový prostor přesahuje okénko, plátno, popřípadě jsme k tomu vedeni tím, že režisér nechává vcházet a vycházet aktéra ze záběru) rodného města, kterým Ludvík bloumá, když čeká na Helenu, stojí v průchodu nebo když se proplétá davem při Jízdě

²² Škapová, Z.: Cesty k moderní filmové poetice. In Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Praha: Pražská scéna, 2002. Str. 50.

králů, sedí na lavičce a na chvíli ho zakryjí koně. Ludvík je sice v těchto záběrech přítomen, ne v centrální pozici, ale jen tak mimochodem, nenápadně, jako by nám chtěl říct, ať se rozhlédneme a vidíme, to co mlčky vidí on sám, i když v danou chvíli nemusí být úplně jasné, o co vlastně jde. Velkou roli tu hraje hloubka ostrosti, kdy nejde jen o velké celky, které mají zprostředkovat atmosféru nebo informaci o určitém prostředí, ale i o záběry jiných velikostí. Tam hloubka ostrosti podtrhuje autenticitu tím, že se do našeho zorného pole dostávají děje, věci nebo lidé, kteří nejsou důležití pro celkový děj, ale obohacují sdělení. Naopak detail přestává jednoznačně ukazovat to, čeho je nezbytné si všimnout, ačkoli jeho funkce zůstává více méně stejná, lehce posunutá k symbolické rovině – viz detail budovatelských figurek na hodinách pod úvodními titulky. Zajímavé jsou záběry celku, které nás ale chtějí upozornit na detail, protože ten jen pochopitelný jen v souvislosti s daným celkem. Tak například funguje scéna, kdy chlapeček-velitel nehybně stojí na schodech, zatímco pětáci sabotují pokus o štafetu. Okolí už není jen kulisa, ale další nositel významů. Tak společně s Ludvíkem vnímáme omšelé zanedbané náměstí, ospalou sobotní atmosféru, špinavou ubohost jediné otevřené restaurace... Stručně řečeno krizi totalitního systému a nefunkčnost jeho mechanismů, které způsobily, že se Ludvík konfrontuje jen s ubohými troskami někdejších hodnot – s tradiční folklorní slavností, která je sama znehodnocena ideologickou interpretací, jsou spojeny pouťové atrakce a hlučné pitky, i sama Helena je jako rozhlasová redaktorka cizím elementem. Časy se změnilly, z legendárního rituálu se stává fraška a Ludvík si uvědomuje, že to, co považoval za svůj domov, je jen vzpomínka, obraz něčeho, co už není a začíná se propadat do bezčasí. Ludvíkova postava není jen indikátorem času, času ztraceného, promarněného, bezčasí, ale i sama v románu čas reflektuje. Nejdoslovněji snad ve chvíli, kdy se setkává s Lucií: *„To bylo významné: čas, který až dosud plynul jako lhostejný proud od něčeho k ničemu (byl jsem přece*

v pauze!) bez jakékoli artikulace, bez jakéhokoli taktu, začal opět získávat svou zlidštitelou tvář: začal se členit a odpočítávat.“²³

Luboš Ptáček v antologii Panorama českého filmu píše, že: „Žert je mnohovrstevnatý, polysémantický a polyfonní román, v němž se prolíná soukromé se společenským. Není proto divu, že při této vícevrstevnatosti, která je navíc dána reflexivními pasážemi, vyhlíží jeho filmový přepis jen jako odlesk románové šíře a hloubky, jako střep celého zrcadla.“²⁴ Dále říká, že i když Milan Kundera spolupracoval na scénáři, výsledný film funguje jen na základě ústřední zápletky pomsty, drží se hlavního vypravěče a části jeho monologů, ale vynechává zbylé tři subjektivní vypravěče, kteří jsou v románu. S touto tezí bych si dovolila polemizovat na základě stejného argumentu, z jakého je zde kritizována. Text a audiovizuální dílo, jsou – jak už jsem výše rozebírala – dvě odlišná a svébytná média, která se vyjadřují svými specifickými prostředky. Řekla bych, že strukturu čtyř vypravěčů, která by byla ve filmovém zpracování neudržitelná²⁵, Jireš a Kundera velmi pečlivě transformovali do střídavého syntagmatu. Ten pevně váže jednotlivé scény filmového vyprávění a dodává mu koherenci, čímž se přiblížili stavbě románu. Přesto je nevyhnutelné, ale i logické, že se spousta prvků, které byly v knize, vytratila. Otázka je, nakolik chceme, aby se film co nejvíc podobal knize nebo aby svým způsobem ztvárnil látku a formu dané předlohy. Způsob, jakým je látka románu zpracována ve filmu, oceňuje Luboš Ptáček mnohem víc než formální provedení. Mohu s ním jen souhlasit, když říká že se Jirešovi podařilo zachovat základní motiv člověka neschopného prožívat přítomnost kvůli minulosti a těsným propojením obou časových rovin vyjádřit vztah historie, jejího smyslu a jedince (zde použil podle mého názoru velmi výstižné přirovnání, že minulost „napadá“ přítomnost,

²³ Kundera, M.: Žert. Brno: Atlantis, 1996. Str. 74.

²⁴ Ptáček, L. a kolektiv: Panorama českého filmu. Rubiko: Olomouc, 2000. Str. 256.

„proniká“ jako ozvěna, což je velmi přesné pro stříhovou skladbu filmu, kde Ludvík „potkává“ dávné situace a jejich aktéry na ulici, v hotelovém pokoji, při pohledu do zrcadla atd.)

Pro stříhovou skladbu *Žertu* je – pokud použijeme termínu Christiana Metzeho – signifikantní střídavé (narativní) syntagma (syntagma alterné), které patří mezi chronologická syntagmata vztahující se k syžetu v jeho časovém vymezení. Při konkrétní aplikaci to znamená, že se střídají jednotlivé záběry nebo skupiny záběrů, které označují části děje na stejné nebo různé časové rovině, přičemž se nejčastěji používá paralelní popřípadě střídavá montáž a křížový střih. Jakmile je Ludvíkovo bloumání po hotelovém pokoji přerušováno vzpomínkami na Markétu a my víme, že s Markétou se znal před patnácti lety, je jasné, že samotný střih v sobě nese určitý význam a spolu se syžetem vytváří kompoziční a myšlenkové roviny díla (podobně jako rozvržení vypravěčských rolí a prostoru, které je jim věnováno v knize). Figura narativního syntagmatu vyjadřuje propojení dvou časových rovin jako příznak intenzivně (až obsedantně) se vracějícími vzpomínkami. Tzn. že přítomnost je pohlcována minulostí natolik silně, že se z přítomnosti – pomsty stane jen dílčí epizoda v rámci příběhu minulosti – krutého osudu a doby, ve které se odehrával. Tento postup přesně odpovídá struktuře polyfonního románu, kdy jednotlivé vypravěčské party – kapitoly a příběhy, které vyprávějí, jsou fabulačně propojeny. Jde tedy o opačný případ, kdy se příběhy jednotlivých postav „*pohybují paralelně vedle sebe, aniž se nějak splétají nebo zauzlují.*“²⁶ Tj. nejsou vlastně fabulemi, neseskupují se v kauzálním sledu, ale spíše se skládají do jednotlivých epizod. Pokud si vezmeme obdobný příklad z oblasti kinematografie, jde o anachronická – paralelní syntagmata, kde záběry, které

²⁵ Je pravda, že se strukturou několika vypravěčů, kteří vyprávějí odlišné verze jedné události jsme se mohli setkat už ve filmu *Rašomon* od Akira Kurosawi, ale v tomto případě šlo o výpovědi, které měly stejnou pravdivostní hodnotu a to není případ *Žertu*.

²⁶ Kundera, M.: *Umění románu*. Praha: Československý spisovatel, 1961. Str. 36.

jsou kladeny vedle sebe, nejsou relevantní z hlediska časové souvislosti, ale poukazují k širšímu významovému poli.

V románu hraje také velkou roli hudba. Jednak se objevuje jako esejistické úvahy Jaroslava a jednak jako leitmotiv úpadku tradice pod tíhou moderní společnosti, popřípadě ideologie, která v této společnosti vládne. Bylo by samozřejmě jednoduché podkreslit snímky lidovou hudbou, ale Jireš ji využívá účelově jako kontrapunkt. Píseň vytržená z každodenních drobných rituálů, z prostředí, ve kterém bývala zpívána, ztrácí svůj smysl a v nejlepší případě zůstává jako vzpomínka. O to hůře působí uměle vytvořené písně, které napodobují rytmickou skladbu a místní dialekt, ale zpívají o Fučíkovi nebo traktoristovi, který oře družstevní pole. Lidové písně, které se Ludvíkovi vybavují, nejsou organickou součástí prostředí, ale objevují se – jako interpretující komentář – spolu se situacemi, kdy byly zneužity svazáky, předstírajícími, že jsou rodilými Moraváky; při prvomájových průvodech nebo reprodukovatě z plechově ukřičeného rozhlasu. V Žertu slouží hudební doprovod jako ironický vykřičník k tomu, co vidíme na plátně – při stříhání pétépáků slyšíme melodii Já chodila po zelenej lúke, při zkoušce cimbálové kapely, která zrovna hraje Dobré je, že už není pána, Ludvík vzpomíná na těžkou práci ve vojenské službě atd. Do hudebních zmíněných motivů se postupně začínou ozývat ruchy a zvuky prostředí (povely, atmosféra lomu nebo apelplacu), postupně se s melodií překrývají, až ji nakonec přehluší.

5. MOTIVY A TROPY

Nyní bych obrátila pozornost k podrobnějšímu popisu jednotlivých postav, protože ty jsou klíčové pro náš vstup do noetického prostoru textu. Postavy se nám jeví jako nositelé motivů a existenciálních možností a svou povahou sémantického kódu směřují mimo (nad) text, zatímco role vypravěče

míří k text.

Vypravěči v Žertu nesou dvě funkce – interpretační a konstrukční – které ovlivňují styl jejich projevu a rozložení v textu, přičemž každá konstrukce interpretace vede k rozkladu jednotlivých mýtů. Helenin mýtus je naivní, rozpadá se pod tíhou vnějších okolností, protože Helena sama jej není schopná reflektovat, natož odmítnout. Ona sama toto stvrzuje svými spontánními, neutříděnými promluvami, které jsou obsahově triviální a frázovité. Její funkce je tedy spíše interpretační než konstrukční. I patetický pokus o sebevraždu jasně ukazuje k naivitě její ideologie. Kostkova funkce je také spíše interpretační a ačkoli je jeho křesťanský mýtus odlišný od Helenina ideologického, jsou si podobní v tom, že neustále sami hodnotí a komentují. Kostkova víra, která je vystavena nejen tlakům komunistického diskursu, ale i vlastním pochybám, slouží jako měřítko pro něj samotného i pro ostatní postavy, nicméně toto hledisko je značně nespolehlivé. Jaroslavova ideologie je samotný mýtus, ačkoli podepřený zdánlivě racionálními argumenty (proto má jeho promluva nejvíce esejistických částí) a tak ani on se nemůže vyhnout jeho destrukci. I Jaroslav má svým způsobem spíše interpretační roli. Naopak Ludvík má silně konstrukční funkci – jeho hlas je v románu obsazen v největší míře a zároveň destrukce, kterou provádí, je neintenzivnější. Sám přišel o svůj mýtus, když byl vyloučen ze školy a nahradil jej ironií, skepsí a nenávisť. Ludvík měl volbu, mohl setrvat ve svém mýtu (provést sebekritiku, zachránit se a navíc získat Markétu), ale neudělat to. Od chvíle destrukce vlastního mýtu odhaluje Ludvík i falešnost mýtů druhých – Heleniny banální fráze, stvrzující její ideologii; ironické debaty s Kostkou, které naznačují, že jeho víra je jen maska, Potěmkinovská vesnice; Jaroslavova vášeň pro folklor, který je cenzurovaný oficiální kulturou nebo kritika Zemánkovy konformity, popřípadě falešný antidogmatismus mladé generace. *„Všichni čtyři protagonisté jsou koncipováni takto: čtyři osobité komunistické světy, naroubované na čtyři evropské minulosti: Ludvík:*

*komunismus vyrůstající z britkého voltairovského ducha; Jaroslav: komunismus jako přání znovuzrození patriarchálního času, minulosti uchované ve folkloru; Kostka: evangeliu naroubovaná komunistická utopie; Helena: komunismus jako pramen entusiasmů homo sentimentalis.*²⁷

Pokud se na postavy díváme jen z hlediska nositelů motivů, zjednodušují se na funkce a my nevidíme, jakým způsobem se vymezují ony samy a jakým způsobem toto vymezování potvrzují nebo nepotvrzují ostatní postavy. Postavy v Žertu by se vlastně daly přirovnat k znaku, který je zástupným symbolem a funguje u něj i jeho arbitrární charakter. Jsou to určité typy, kterým samozřejmě nechybí románový rozměr dynamiky a informativnosti. Pokud o postavách mluvíme jako o znaku, je třeba uvést na pravou míru pojmy signifikant – označující (forma) a signifikát – označované (význam). Označující je to, co můžeme najít přímo v textu, co je nám jako čtenáři odhalováno – jednání postavy, způsob její promluvy, vztahy atd. Označované je určováno autorským záměrem, například interpretací, kterou vkládá do úst vypravěče (čtyři vypravěčská hlediska v Žertu), ale je dané také čtenářskou interpretací, která je samozřejmě subjektivní, nicméně vychází z textu. Není tudíž nikdy úplně libovolná (střet jednotlivých hledisek, ze kterého jako čtenáři vyvozujeme povahu dané skutečnosti). Postavy v Žertu nejsou jen typy, vyjadřují určitou existenciální možnost, jejich „*typovost je oslabena otevřeností sémantického kódu, jež realizují, a mírou subjektivity, jíž se projektují.*“²⁸ Znakové pojetí postavy odkazuje na její funkci – formulování určitého existenciálního problému a její románový charakter vyplývá ze značení a zpětného označování. Tak například Ludvík se hned ze začátku vymezuje svým nesentimentálním až cynickým pohledem na rodné město, do kterého se vrací po dlouhé době, jen aby vykonal plánovanou pomstu. Z úvodního monologu můžeme začít usuzovat

²⁷ Kundera, M.: Zrazené testamenty. Fischer: Frankfurt am Main, 1996. Str. 266. In Kubíček, T.: Vyprávět Host: Brno, 2001. Str. 42.

povahu jeho postavy. Pokud budu mluvit obecně, o postavě máme ze začátku jen kusé informace, žádné hluboké psychologické rozbory ani podrobné popisy a o charakteru usuzujeme z jejích promluv, z vazeb k prostředí a ostatním postavám a z jejich „zpětné vazby“. Forma V Žertu je primární sémantický kód určen Ludvíkovi a ostatní postavy uplatňují své kódy vzhledem k němu. Vlastní minulost, jednání, vztahy atd. mají vedlejší postavy jen v případě, že to vyžaduje záměr vyprávění. Tato struktura označování postav je v Žertu-knize pevně sevřená, zatímco v Žertu-filmu částečně ztrácí svou celistvost bez jakýchkoli přebytků tím, že Ludvík jednoznačně naplňuje roli hlavního vypravěče. Ostatním byly ponechány jen ty nejdůležitější funkce tak, aby se struktura nerozpadla. Nicméně je zachována hierarchie sémantických kódů a systém značení. Jaromilu Jirešovi se podařilo zobrazit artikulační síť, kde fungují jak atributy postav (postavy jsou stejně jako v románu zbaveny subjektivního vymezování pravdy a svým jednáním a promluvami ukazují k širšímu rámci), tak jejich stvrzení (podařilo se mu v rámci jiného média uchovat funkce postav v závislosti na motivech, které nesou). Přičemž fakt, že vedlejší postavy neexistují mimo potřeby postavy hlavní, je zde oproti knize zdůrazněný, stejně jako skutečnost, že postava je vždy funkcí, tzn. její existence závisí na možnostech poznání. „*Myslím, že ten film drží. Když jsem ho točil, neuvažoval jsem moc o politice, šlo mi o prožitek člověka, který byl vyhozen na dlažbu svými nejlepšími přáteli ... a vymyslel jsem takový systém montáže, který je opravdu jenom v tom film, to znamená subjektivní montáž. Pepík Somr vlastně neměl co hrát, protože byl přítomen své minulosti. Všechny dialogy byly off a on pouze reagoval. Třeba ve scéně, kdy se Markéta v minulosti rozplakala, reaguje na pláč tím, že dělá, že prší a ta montáž skutečně dobře funguje.*“²⁹

²⁸ In Kubíček, T.: Vyprávět Host: Brno, 2001. Str. 37.

²⁹ Jaromil Jireš v rozhovoru pro seriál Tváře českého filmu, archiv VAC

5.1. MOTIVY

Motivy v knize do značné míry utvářejí charaktery jednotlivých postav, Kundera z nich vychází a mění je na velká antropologická témata. Tato přeměna je klíčová i pro film, protože umožňuje vytvořit obecnější postavy, nositele určitých idejí a vystihnout konflikt, který je v knize podrobně popsán. Stejně jako promluvy jednotlivých vypravěčů, tvoří motivy určitou polyfonii, opakují se a navzájem se stvrzují. Kundera ve svém Umění románu mluví o tzv. montáži motivů.

5.1.1. Ať žije Trockij!

Pokud hledáme klíčový bod celého příběhu, je jím bezpochyby onen nešťastný pohled, který zhrzený Ludvík poslal Markétě. Tento pohled může být jednak *motiv zlomu*, od kterého se Ludvíkův život odvíjí zcela jiným směrem, než očekával. Jeho budoucnost na universitě, případné pokračování vztahu s Markétou je od této chvíle ztraceno a otvírá se před ním nový svět nepřítele státu. Jak říká v knize: „Zvykal jsem si pomalu na to, že můj život ztratil svou kontinuitu, že mi vypadl z rukou a že mi nezbude nic jiného než začít konečně být i vnitřně tam, kde opravdu a neodvolatelně jsem.“³⁰ Z této věty můžeme vyčíst ještě jeden zlom, který se neprojevil v Ludvíkovo vnějším životě, řekněme v jeho osudu, ale který zasáhl jeho vnitřní život. Ludvík, jako člen komunistické společnosti, si mlhavě začínal uvědomoval paradoxy, které tato doba přináší a moc dobře věděl, že je rozdíl mezi tím, jak se tváří a co říká a tím, co je uvnitř jeho samého. Tím, že ho oficiální instituce odvrhly ze svého středu, daly mu vlastně obrovskou vnitřní svobodu být tím, kým člověk opravdu je. To, že každý nosí nějaké masky, je sice možné i pravděpodobné, ale ty jsou odlišné. Jde o masky, které si nasazujeme sami, ne určitá doba nebo politické zřízení. Z této *metafory masky* můžeme plyně přejít k třetímu motivu, který s sebou dopis

nese. Jakub Češka ho ve své knize *Království motivů* nazývá diferencí mezi *soukromým – veřejným*. Ludvík je za žert v intimní korespondenci (soukromá sféra) potrestán „státním aparátem“, tedy mocí z oblasti veřejného a tuto křivdu se po letech snaží vyrovnat mstou, která se ale opět navrací do sféry soukromého. (viz *Království motivů*, 126 - 162). Vlastně pokud se podíváme na ostatní dopisy (snad kromě Helenina dopisu na rozloučenou), všechny balancují na hranici soukromého a veřejného. Bedřich píše dopisy Trumanovi a Stalinovi, „v nichž pateticky vyzývá oba státníky, aby rozpustili ve jménu socialistického sbratření všechny armády,“³¹ a je kvůli tomu převelen ze standardní vojenské služby do oddílu politicky nespolehlivých. Alexej posílá dopisy, které upozorňují na politické nedostatky jeho nařízených, je kvůli nim perzekuován a nakonec páchá sebevraždu. I ve filmu jsou dopisy viditelně akcentovány. Samotná pohlednice slouží k několika prostřihům mezi přítomností a minulostí a je zvýrazněna detailem při samotném procesu. Alexejův dopis je zase prostředkem, jak vyjádřit situaci v oddíle pětápáků a krutost chlapečka-velitele. Speciálně z této románové pasáže by se dalo vybrat mnoho jiných výmluvných scén, ale Jireš si vybírá právě tu, která má v sobě motivický přesah.

Sféru soukromého – veřejného a prolínání mezi těmito dvěma módy dobře kopírují některé stříhy, které spojují přítomnost se vzpomínkami. Jako příklad bych uvedla scénu, kdy je Ludvík sám v hotelovém pokoji, svléká se, otočí se do kamery – stříh – subjektivní pohled do plného přednáškového sálu, kde se jedná o jeho vyloučení. Než se zorientujeme, že jde o vzpomínku, zdá se nám, že tato sekvence probíhá ve stejném čase i prostoru. Podobně je tomu i ve chvíli, kdy Ludvík souloží s Helenou a do tohoto záběru je prostřih Pavla Zemánka, jak zpívá na pseudo-folklorní slavnosti. Tato scéna opět nebyla vybrána náhodně, ale s ohledem na to, že mimo motiv soukromé – veřejné, ukazuje ještě na *motiv*

³⁰ Kundera, M.: *Žert*. Brno: Atlantis, 1996. Str. 58.

³¹ Kundera, M.: *Žert*. Brno: Atlantis, 1996. Str. 58.

pohledu, Ludvík se při souloži dostává do úhlu pohledu jejího manžela – jedněma očima ji vidí tak, jak ji vídá její muž a druhýma jako vlastní ženu v posteli s cizím mužem. Helena je pro Ludvíka přitažlivá jen proto, že je Zemánkovou manželkou. Tak zde můžeme vysledovat ještě jeden motiv – propast mezi fyzickou a duševní láskou. V knize se tento motiv objevuje ještě u Lucie, ale ta ve filmu nehraje žádnou roli, takže tento motiv nechávám stranou.

Motiv soukromého - veřejného se také spojuje v osobě Pavla Zemánka ve chvíli, kdy se blíží rozhodnutí o Ludvíkově osudu. Pavel je jednak jeho přítel, který Ludvíka i Markétu dobře zná (sféra soukromého) a jednak je předsedou stranického vysokoškolského výboru (sféra veřejného). Tím, že oba protiklady splývají v jedné osobě, není těžké pochopit Ludvíkův optimismus, co se jeho „prohřešku“ týče. Fakt, že to všechno nedopadlo podle jeho očekávání, naopak ještě hůře, že se proti němu nepostavil jen Pavel, ale i všichni ostatní přátelé, nastartoval Ludvíkovu nedůvěru v lidi. Zemánek v sobě nenesl dualitu jen z hlediska opozice soukromé – veřejné, ale i dualitu posouzení jeho vlastností jak z úst Heleny, tak Ludvíka. To, co se jim kdysi zdálo jako dobrá vlastnost, popřípadě sympatické chování, se poté, co je Zemánek zradil nebo jim ublížil, jeví jako pokrytecká maska, pod kterou se skrývá falešný člověk a v podstatě zbabělý oportunist.

Helena v knize přímo mluví o protikladu veřejného a soukromého: „... věřila jsem vždycky, že lidská bytost je přece nedělitelná, to jenom měšťák je pokrytecky rozdělen na bytost veřejnou a bytost soukromou, to je moje vyznání, podle toho jsem jednala vždycky, i tentokrát.“³² Nebo na jiném místě popisuje okolnosti svého sňatku s Pavlem Zemánkem a poukazuje na to, že jí jednou v hádce řekl: „nevzali jsme se z lásky, ale ze stranické disciplíny.“³³ Toto zde uvádím nejen jako potvrzení předchozího nastínění opozice mezi soukromým a

³² Kundera, M.: *Žert*. Brno: Atlantis, 1996. Str. 27.

³³ Kundera, M.: *Žert*. Brno: Atlantis, 1996. Str. 23.

veřejným, ale i proto, že Helenino vymezení poukazuje k jejím názorům, její oddanosti ideologii a navíc je explicitně vyjádřeno její postavou, z čehož by mohla vyplývat její funkce.

Jak interpretovat jednu věc z hlediska veřejného i soukromého, lze dobře vidět na scéně, kdy Čeněk ukazuje ostatním vojáků obraz a zdůrazňuje jeho lascivní významy, zatímco, když do místnosti přijde chlapec-velitel interpretuje ho v rámci komunistického paradigmatu.

5.1.2. Pomsta

V knize je sblížení Heleny a Ludvíka a následné „vyvrcholení“ popsáno na poměrně velké ploše, kdy se jednak dozvídáme z úst Ludvíka, co se děje a co si o Heleně myslí a jednak z Heleniných neutříděných litanií, co k Ludvíkovi cítí a jak se na něj dívá. Ve filmu je tato část koncentrovaná jen do rodného města a především do scény v Kostkově bytě. Opět vybráno jen to, co se drží hlavní linie pomsty, a také to, co charakterizuje Heleninu postavu. Z jejich rozhovoru v restauraci vyplývá na povrch Helenina špatná interpretace Ludvíkových promluv a chování (motivы ztroskotání komunikace a masky) a zároveň má Helena, díky svému neutříděnému asociativním proudům slov (motiv frázovitosti a vnitřní prázdnoty), stejnou charakteristiku jako v knize. Navíc z její promluvy v restauraci vyplývá na povrch další rys – ideologií zmrzačená láska k lidové kultuře (motiv folkloru a ideologie). V románu Ludvík donutí Helenu k tomu, aby řekla, že Pavel byl její první láska (Helena jako synekdocha doby a křivdy). Ve filmu je toto ukotveno v monologu, kdy sama mluví o vztahu k manželovi. Takže motiv pomyslné žárlivosti ze strany Ludvíka plní svou funkci v linii pomsty, protože Ludvík ve skutečnosti nežárlí, ale v kontextu pomsty chce dokázat, aby se z Heleny stal symbol přítele, který se na něm provinil. Chce mít nad Heleniným osudem stejnou moc jako nad ním před lety měla strana. Jakub Češka mluví ve své práci o *motivů žárlivosti spojeném s motivem dohledu*, ať už

ze strany postav nebo instituce. (viz Království motivů, str. 37 – 41) Také by šlo říct, že v souvislosti s pomstou se Ludvík touží zmocnit něčeho, co mu nepatří, narušit intimitu cizího manželství, ale ve chvíli, kdy zjistí, že by mu to mohlo patřit a že tím nic nenarušuje, jeho zájem opadá. „*Dekontextualizací určitého motivu, který nenese událost, je příslušný motiv zbaven performativní funkce.*“³⁴

5. 2. Metafora, metonymie, synekdocha

Tyto tropy byly v knize povětšinou samostatné motivy, které se při procesu filmové redukce oslabily a byla jim přiřazena určitá symbolická hodnota.

Například v Heleně můžeme tušit pozůstatek opozice muž – žena. Žena je buď znásilňovaná oběť, nad kterou muž dominuje a pokud se žena snaží vystoupit z podřízeného postavení, cítí se muž znásilňován (tzn. kastrován). V románu je zachycena jeho snaha zastavit ženu, která se snaží vymanit z pozice protikladu (ve kterém je slabší). Popřípadě zachycuje překvapení a nervozitu muže, který se setká se ženou, jež se tomuto podřízenému pojetí vymyká. V knize se Ludvík snaží zmocnit Lucie násilím a Heleny lstí. Tím, že ve filmu odpadá postava Lucie, skoro tento motiv nepocítujeme. Podobně jsou obě ženy spojeny motivem světlo - tma a nahotou jednoho z partnerů. Ve chvíli, kdy před sebou nemáme srovnání scény, kdy se (nahý) Ludvík snaží znásilnit (oblečenou) Lucii a posléze vypráví přátelům smyšlenou historku o tom, jak ho (oblečeného) Lucie (nahá) obsluhovala, se scénou, kdy Ludvík donutí Helenu, aby se před ním svlékla a nezatmí, ani když ho o to prosí, na nás tato scéna ve filmu působí pouze jako metafora Helenina (respektive Zemánkova) ponížení.

Podle úhlů některých záběrů bychom mohli uvažovat o souvislosti s motivem nahoře – dole. Je otázkou, zda to byl skutečně Jirešův záměr a nebo je to jen

³⁴ Češka, J.: Království motivů. Motivická analýza románů Milana Kundery. Toga: Praha, 2005. Str. 138.

teoretická konstrukce. „*Pohyb nahoru je jak pohybem individualizaci, tak i nesmrtelnosti, pohyb dolů naopak deindividualizace, stávání se tělem, pohlcení masou...*“³⁵ Jako příklady bych uvedla scénu z přednáškové síně, kde se jedná o Ludvíkově vyloučení, kamera snímá prostředí ze značného nadhledu, což jednak může znamenat časový odstup, ale také právě vymanění se z davu; scénu, po souloži, kdy se Helena ovíjí Ludvíkovi kolem pasu, vzhlíží k němu nahoru, zatímco Ludvíkovi se k ní nechce přisednout nebo když se s ní rozchází a Helena mu padne k nohám, je vždy výš, nad ní; scénu, kdy Alexej čte dopis, že byl vyloučen z komunistické strany a leží přítom na zemi v blátě.

Formou klesání může být i ponížení nebo stud, což se například velmi dobře projevuje na závěrečné záchodové scéně, kdy se Helena snaží spáchat sebevraždu (dobrovolná smrt jako únik z masy těch, kteří se představy konce z vlastní vůle bojí), ale místo prášků na spaní sní projímadlo, jehož prostřednictvím je redukována na nekontrolovatelně se vyměšující tělo. Fakt, že se taková věc děje právě Heleně, je jednak (v knize i ve filmu) podtržena motivem toho, jak se Helena snaží skrývat své stáří a jednak (pouze v knize), kdy Helena nepřiznává svou srdeční vadu, čímž opět odkazuje na nevoli přiznat pokles k tělesnosti.

5.2.1. Lucie

Lucie je metafora klidu a mlčení. Nezapojuje se do kolotoče velkých hesel, demonstrací, mluvení o zájmych zítřcích, naopak je protiváhou tohoto světa. Lucie nespěchá a nemluví. Z jejího mlčení jednak vyplývá to, že jí není věnována samostatná vypravěčská část a jednak se z ticha vynořuje pozice toho, kdo naslouchá. V románu by se Lucie dala postavit do protikladu k Zemánkovi, ačkoli je jim společný fakt, že slouží jako katalyzátor Ludvíkova jednání. Zatímco Lucie umožňuje Ludvíkovi částečný návrat do života (viz výše zmíněný

³⁵ Češka, J.: Království motivů. Motivická analýza románů Milana Kundery. Toga: Praha, 2005. Str. 47.

citát o plynutí času na vojně), Zemánek dá popud k Ludvíkovo odklonu od společnosti (kolektivního) a příklonu k individualismu.

Je to prostě člověk, který se vymyká Ludvíkovu posuzování lidí podle toho, jak by se v minulosti zachovali, protože Lucie se sice v takovém světě pohybuje, ale je jím úplně nedotčená. Nese si naopak trauma z dětství, kdy byla znásilněná, proto odmítá styk s Ludvíkem. Zároveň je to postava, kterou poznáváme jen prostřednictvím promluv Ludvíka a Kostky, nikdy se nám nejeví svým názorem nebo promluvou sama. Ve filmu je tato postava eliminovaná na krátký záběr, kdy ji Ludvík potkává a není si jistý, zda je to ona. Ani my, jako diváci, nemáme žádné indicie, zda jde o Lucii (například v knize Démanty všednosti není žena, kterou Ludvík potkává a zvědavě sleduje, za Lucii považována). Toto je pouze má konstrukce, která vyplývá ze skutečnosti, že celá struktura filmu je velmi pečlivě propracovaná a snaží se svým způsobem vyjádřit to, co je v knize podstatné nebo nosné. Proto si myslím, že postava, které je věnován jistý prostor a funkce, by nebyla vybrána nahodile. Předpokládejme tedy, že je to Lucie, která opět jako mlčenlivá průvodkyně přivede Ludvíka do sálu, na vítání občánků, kde vypukne jeho nejdelší retrospektiva a setkává se s přítelem z mládí, s Jaroslavem a skrze něj ke zkoušce cimbálové kapely. Takže ze všech jejích minulých funkcí jí zůstává pouze jediná, která ukazuje na Ludvíkovo odcizení, jak od lidí, tak od minulosti. V knize má její zjevení se v Ludvíkovo rodnému městečku metaforický charakter. Když ji vidí, přisuzuje tomuto setkání jisté významy. *„Napadlo mne, že asi znám vyluštění svého pověrečného rébusu a že vím, proč se mi Lucie mihla přes nebe těchto dvou dnů: jen proto, aby proměnila v nic mou pomstu, aby proměnila v páru všechno, za čím jsem jel; neboť Lucie, žena, kterou jsem tolik miloval a která mi zcela nepochopitelně v poslední chvíli unikla, je přece bohyně unikání, bohyně*

marného běhu, bohyní páry; a mou hlavu drží stále ve svých rukou.“³⁶

Na druhou stranu je logické, že ve filmu byla postava Lucie tak dramaticky zredukována. V knize se vlastně sama o sobě také nevyskytuje, mluví se o ní, ale jinak. To, co říká nebo dělá, je reprodukováno buď Ludvíkem nebo Kostkou, není pro ně rovnocenným partnerem (tudíž vypravěčem), ale jen prostředkem, kterým osvětlují nebo skrze který si připomínají určitý úsek svého života. Ve filmu je vzpomínání vždy problematické, buď jej můžeme vyjádřit obrazovým flashbackem, do nějž musíme obsadit konkrétní osobu, která tím najednou získává skutečnější obrysy nebo můžeme zůstat u vyprávění, které by v případě Lucie ale mohlo působit zdlouhavým dojmem, popřípadě přemírou mluvení. Každopádně by oba způsoby komplikovaně zobrazovaly tak specifickou postavu. Skutečnost, že Lucie v knize představuje pro Ludvíka i Kostku něco jiného (dívejí se na ni z odlišného úhlu a interpretují její chování na základě ne/znalosti její minulosti a situace, ve které se s ní setkali), by mohla být ztvárněna ve filmu jejich dialogem. To by částečně odpovídalo povaze její postavy v knize, kde se o ní taky „jen“ vypráví, nicméně i dialog by mohl působit matoucím dojmem, protože Ludvík má ve filmu nejsilnější vypravěčskou pozici a tím i největší důvěru diváků.

5.2.2. Metafora jména

Určení charakteristických rysů nebo udání jména či přezdívky postavy patří mezi zásadní metafory, které vypravěč používá. Lze jít po linii jména jako paralely s jiným nositelem tohoto jména, přičemž přezdívky jsou v tomto směru ještě transparentnější a velmi často mají původ v pouhém popisu zjednodušené vlastnosti nebo určitého vnějšího rysu, který je pro postavu s přezdívkou, signifikantní. Podle toho, zda dává vypravěč druhému jméno nebo přezdívku můžeme usoudit, nakolik je pro něj důležitý, protože s osobou, která má

³⁶ Kundera, M.: Žert. Brno: Atlantis, 1996. Str. 206.

konkrétní jméno, se pojí konkrétní, nezaměnitelná tvář, případně určité vzpomínky a události. Kdo nemá jméno, je zjednodušen na charakteristické znaky, tedy především na pouhé tělo. A pouhé tělo nelze milovat, snad jen na velmi krátkou chvíli, milovat lze tělo, která má duši – tedy individualitu oddělenou od masy. Toto je například velmi dobře vidět na dívkách, se kterými se Ludvík při pobytu na vojně stýkal jen kvůli ukojení tělesné žádosti. Žádná z těchto příležitostných prostitutek neměla jméno, pouze přezdívky (viz Kandelábr, Bruneta..) Samozřejmě, že identitu postavy neurčuje jen jméno nebo přezdívka, ale i to, jaké jsou jí přisuzovány vlastnosti nebo vztah k motivům, což úzce souvisí s popisem funkcí postav a rolí vypravěčů, které jsem rozebírala v kapitole Média.

Ve filmové adaptaci se může stát, že herec vyjádří charakter postavy jinak nebo příliš ploše (předpokládejme, že literární předloha byla zdařilá), nebo se neubráníme tváři herce, tedy představě, že jeden člověk ztvárňuje v různých filmech odlišné role a postava tak může ztrácet na své intenzitě. Filmový „přepis“ knihy se musí vždy potýkat s tím, že nám konkrétně ukazuje věci, které předtím závisely na imaginaci každého jednotlivého čtenáře a především nám u *každého* nevyhnutelně ukazuje tvář. Toto nemyslím doslovně, ale jako metaforu - pokud se postava, jakkoli maskovaná nebo bezejmenná, na plátně objeví, tak je pro nás ze samotné povahy média konkrétnější než letmá zmínka v knize. Jednoduše řečeno ve filmu působí jednotlivé postavy víc jako skutečné osoby, které před námi na plátně žijí. Můžeme věřit, že by to mohli být reální lidé, které někdo dokumentárně zaznamenal, zatímco v románu je nad nimi akt psaní a čtení.

Pokud bych dále měla vyjmenovat motivy, které se do filmu transformovaly, mohla bych jmenovat motiv pomsty, zaslepenost, vážnosti - nevážnosti, odcizenosti vlastního činu atd., ale to by nemělo smysl, protože si

myslím, že tyto motivy se možná podílely na celkové tváři film, ale byly natolik minimalizovány nebo zabudovány hluboko do filmového příběhu, že je ani nepostřehneme jako samostatné aspekty. A naopak platí, že české filmy do této doby příliš nezobrazovaly stud, hanbu a pokoření – pocity, které Žert tematizuje – zatímco v literatuře to nebylo nic nestandardního.

Celou filmovou podobu Žertu prochází motiv lidové kultury a folkloru, který byl v knize přisouzen nejvíce Jaroslavovi, ačkoli ostatní postavy ho svým způsobem také refletovaly. Tím, že Ludvík vždy vychází do svých vzpomínek z přítomnosti, která se odehrává právě při přípravách a posléze při samotné Jízdě králů, je tento motiv rozpuštěný jak ve vizuální, tak zvukové složce.

Obdobně jsou na tom i náboženské motivy, které byly především doménou Kostky, popřípadě částečně Lucie, hlavně v pasáži, kdy se s ní chce Ludvík milovat a pokoj, ve kterém jsou, Lucie předtím celý vyzdobila květinami, což Ludvíkovi připomíná jakousi náboženskou slavnost. Ve filmu se objevují jen v Ludvíkově a Kostkově dialogu a při vítání občánků, které má nahrazovat křest, drobná zmínka padne i u morového sloupu na náměstí a tento motiv je latentně obsažen v dekontextualizaci a degradaci rituálního charakteru Jízdy králů.

Žert lze také vnímat jako metaforu ztraceného a znovu nalezeného přátelství; jako metaforu lidského osudu v rámci velkých dějin, o paměti, která nechce zapomenout i která zapomíná. „*Souvislost zisku/ztráty bude možné vyložit prostřednictvím ne/osudu, což je v Kunderových románech vyloženo jako opozice příběhu-epizody.*“³⁷

Jistou metaforiku v sobě obsahují i věci, které mají pro Ludvíka spojitost s křivdou (doba, klarinet, odpor k zdiskreditované lidovosti, optimismus, veselí, tykání atd.)

6. ZÁVĚR

Touto prací jsem se snažila ukázat, jak lze (popřípadě nelze) převést literární dílo do svébytné audiovizuální podoby, tedy do jiného média, které má odlišné vyjadřovací prostředky. Nešlo mi tedy o interpretaci samotného díla nebo o kontext s předchozí tvorbou, jako spíše o rozbor struktury konkrétního románu a audiovizuálního díla. Šla jsem cestou srovnávání obou médií a vymezení jejich specifik na konkrétní látce, proto tvoří jádro mé práce kapitola Kategorie, kde vymezuji jednotlivé aspekty (vypravěči, postavy, čas, rytmus atd.), které jsou pro „přepis“ podstatné. V kapitole Média a jsem si připravila půdu pro samotné srovnání, zatímco v kapitolách Film a Motivy a tropy sleduji konkrétní ztvárnění, aplikaci a projevy románové látky a jejích dílčích prvků. Snažila jsem se ukázat, že kvalitní adaptace závisí hlavně na hlubokém vhledu do umělecké struktury románu. U Žertu je důležité zohlednit důmyslně strukturovaný systém vztahů mezi vypravěči (respektive postavami), kteří jsou nositeli idejí, funkcí a motivů a konstruují fikční svět. Ten je specificky rytmicky rozdělen díky střídavému narativnímu času. Adaptace do své struktury přejala určité atributy postav a románové motivy a vyjadřuje je jednak vizuální stránkou (kompozice záběrů, střihy, práce s časovými vrstvami) a jednak promluvami jednotlivých postav. Snažila jsem se vystopovat, jak film převádí do svého média časoprostorové rozvržení z knihy, jak nakládá s polyfonií vypravěčů a sepjatostí jejich promluv. Také jsem hledala klíčové motivy, které se v knize objevují a film je přejímá. Některé motivy byly natolik minimalizovány nebo zabudovány hluboko do filmového příběhu, že je ani nepostřehneme jako samostatné aspekty, přesto se podílejí na celkové tváři filmu.

³⁷ Češka, J.: Království motivů. Motivická analýza románů Milana Kundery. Toga: Praha, 2005. Str. 113.