

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
PEDAGOGICKÁ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Ztraceno v překladu. Aneb co vše se může (ne)ztratit z pera Milana Kundery při cestě na filmové plátno.

Vedoucí práce: doc. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D.

Autor práce: Jana Lindnerová

Studijní obor: ČJ-D/SŠ

Ročník: 6.

2013

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. V platném znění souhlasím se zveřejnění své diplomové práce, a to v nezkrácení podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. Zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací. Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Praha, 2. ledna 2013

.....

Jana Lindnerová

Na tomto místě bych ráda poděkovala panu doc. PaedDr. Michalu Bauerovi, Ph.D. za odborné vedení diplomové práce, za jeho rady, trpělivost a motivaci během celé doby studia. Svým přátelům a rodině děkuji za projevenou podporu.

ANOTACE

Cílem předkládané diplomové práce je komparace literární předlohy povídky Milana Kundery *Já, truchlivý bůh* se scénářistickým přepracováním a filmovým zpracováním. Jsou sledovány varianty a proměny jednotlivých vrstev, jejich posunů či dokonce jejich ztracení a vytváření. Pozornost je věnována i jiné důležité dobové dokumentaci, jež s literární předlohou či s filmem *Já, truchlivý bůh* úzce souvisí. Důraz je kladen na dobový tisk.

Součástí diplomové práce je také exkurz do společensko-historického kontextu, ve kterém povídka i filmové zpracování vznikly, a vzpomínky režiséra Antonína Kachlíka, Pavla Landovského a Jiřina Jiráskové.

ANNOTATION

The aim of the present diploma thesis is to compare the literary original of the Milan Kundera's story „Já, truchlivý bůh“ with its script and film adaptation. The thesis observes variations and changes of separate layers, their shifts or even their disappearance and creation. In addition, it focuses on other period documentation which is closely related to the script and the film „Já, truchlivý bůh“. Furthermore, period newspaper was very important for the analysis and the result of this diploma thesis.

An internal part of the present thesis is also an excursion to the social-historic background in which the script and the film were created, together with memories of the director Antonín Kachlík, the actor Pavel Landovský and the actress Jiřina Jirásková.

OBSAH

Úvod.....	8
I. Společensko-historický kontext šedesátých let 20. století	11
1.1 Československá Nová vlna	24
1.2 Jak se v roce 1968 připravoval film Já, truchlivý bůh	27
II. Vydání Směšných lásek od roku 1963 do současnosti.....	32
III. Komparace a posun povídky až na filmové plátno.....	35
2.1 Literární předloha filmu Já, truchlivý bůh	35
2.2 Od literární předlohy k scénáristickému zpracování	44
2.3 Co se (ne)ztratilo při cestě na filmové plátno	56
IV. Československý tisk v období 1948 – 1969	60
V. Dobový československý a zahraniční tisk	70
5.1 Literární noviny (1963 - 1967)	70
5.2 Plamen (1963 - 1967)	83
5.3 Tvář (1964 – 1965, 1968 - 1969).....	87
5.4 Host do domu (1954 - 1969).....	88
5.5 Kino (1969).....	100
5.6 Film a doba (1968 - 1970)	103
5.7 Dobový zahraniční tisk	107
5.8 Shrnutí kapitoly V.....	110
5.8.1 Kundera jako „redaktor“	110
5.8.2 Tvorba Milana Kundera na stránkách dobového tisku	112
5.8.3 Pohled dobového tisku na Truchlivého boha a Směšné lásky.....	114
VI. Archivní prameny k filmu Já truchlivý bůh.....	117
6.1 Výrobní zpráva filmu Já truchlivý bůh	118
6.2 Technické a výrobní parametry filmu.....	121

6.3 Rozpočet filmu.....	123
6.4 Vyúčtování nákladů filmu Já truchlivý bůh.....	126
VII. Oral history pro film Já truchlivý bůh.....	132
7.1 Herecké vzpomínky	132
7.2 Paměť Antonína Kachlíka.....	135
Závěr	140
Prameny a literatura	143
Seznam příloh	147

Úvod

Narodil se prvního dubnového dne roku 1929, což má svůj metafyzický význam. Jako jeden z mála českých spisovatelů se pravidelně objevuje na seznamu nominace Nobelovy ceny za literaturu. Tento uznávaný spisovatel je výjimečný tím, že současně proslul i jako literární teoretik a pedagog. Podařilo se mu tak popřít předsudek, že schopnost analýzy a systematičnost nejsou slučitelné s uměním, že literáti bývají podprůměrnými kritiky a teoretiky a naopak. To poslední, po čem tento spisovatel s hlubokou filozofií touží, je publicita. Milan Kundera, český, již několik desítek let žijící v Paříži a francouzsky píšící autor.

Výše zmíněné skutečnosti nejsou jedinými důvody, které byly motivací pro sepsání předkládané diplomové práce. Milan Kundera motivuje a inspiruje nejen svým životním osudem, svým nevšedním rebelstvím, ale zvláštností a jedinečností literárních postav, filozofií, prozaickým novátorstvím, ironickým úsměvem, provokativností a nadčasovostí svých prozaických textů, jejichž počátek můžeme datovat Směšnými láskami a první povídkou Já, truchlivý bůh. A právě povídková prvotina je hlavním tématem diplomové práce.

Těžištěm diplomové práce je komparace a komparativní analýza literární povídky Já, truchlivý bůh, coby předlohy pro pozdější scénaristické přepracování a filmové zpracování, propojené v kontextu společensko-historických událostí. Počáteční obavy, zda je dostupné dostatečné množství archivního materiálu a literatury pro sepsání práce, se ukázaly být zcela zbytečné. Velké množství archivních dokumentů je uloženo v archivu barrandovského studia Barrandov Studio a.s., ve kterém jsou ovšem uloženy prameny v neuspořádaných sbírkách, což značně ztěžuje přehlednost celé sbírky a práci s jednotlivými dokumenty. Barrandovská sbírka není bohužel kompletní; nedisponuje například literárním scénářem, který je k dispozici pouze v Národním filmovém archivu v Praze, který NFA věnoval Antonín Kachlík. Největším úskalím pro tuto práci byl překvapivě samotný název povídky, jelikož v některých dobových dokumentech je možné setkat se s pojmenováním Já truchlivý bůh oproti Já, truchlivý bůh, používané v novější literatuře a rovněž v dobových dokumentech a tisku. Text diplomové práce se pokusí respektovat a zachovat tyto drobné nuanční rozdíly.

Struktura textu je rozčleněna celkem do sedmi kapitol. První kapitola přibližuje a popisuje dobu vzniku literární předlohy i analyzovaného filmu, charakterizuje

šedesátá léta minulého století. Součástí první kapitoly je exkurz do tematiky československé Nové vlny, kam film *Já, truchlivý bůh bezesporu* patří. Druhá kapitola je porovnáním dostupných vydání *Směšných lásek* tak, jak od roku 1963 vycházely do současnosti. Třetí část diplomové práce je stěžejním materiálem, jelikož tematicky vypovídá o komparaci povídky a jejím pozdějším posunu až na filmové plátno. Sledují se zde varianty a proměny jednotlivých vrstev, jejich posunů či dokonce jejich ztracení a vytváření. Nejprve dochází k analytickému rozboru povídky, ve své syrové původní verzi, která je následně komparována se scénářistickým zpracováním, načež dochází i k porovnání s filmovou podobou. Pro komparaci a analýzu těchto několika podob jednoho příběhu je důležitá otázka, zda se během přepisů ztrácí poetika Milana Kundery či nikoliv. Dalším zajímavým, hodnotným a vypovídajícím svědectvím je pátá kapitola, zachycující zanalyzovaný dobový český, částečně i zahraniční, tisk. Mezi prostudovaná periodika patří *Literární noviny* (1963-1968), *Plamen* (1963-1967), *Tvář* (1964-1965, 1968-1969), *Host do domu* (1954-1969), *Kino* (1969), *Film a doba* a (1968-1970), přičemž výběr periodik je podmíněn svou dobovou exkluzivitou a současnou přístupností. Hlavní důraz ve zkoumaných titulech je kladen na období v letech 1963-1969; tedy na období od prvního vydání povídkového souboru *Směšné lásky* až do premiéry *truchlivého boha*, s mírným přesahem do let 50. Cílem tohoto drobného exkurzu do padesátých let minulého století je poukázání na obrovskou proměnu, kterou Kundera prošel; a to jak po stránce myšlenkové, tak autorské. Výstupem a cílem této části bude pokus o shrnutí, jak Kundera působil v šedesátých letech jako redaktor, jakou recepci měla tvorba Milana Kundery v dobovém tisku a poté samozřejmě i pohled periodik na samotnou povídku *Já, truchlivý bůh* a *Směšné lásky*. Předcházející čtvrtá kapitola zachycuje historický vývoj v období 1948 – 1969. Předposlední kapitola předkládá zpracované archivní prameny barrandovského archivu, zachycující průběh vývoje rozpočtu pro natáčení filmu, kompletní a podrobné vyúčtování od mezd a honorářů pro herce, tvůrčí pracovníky, členy štábu, kompars až po podrobný rozpis účtů pro technické zázemí natáčení. Při důkladném rozboru jednotlivých vyúčtování a rozpisu mezd, které vedly ke konečné výši rozpočtu, lze nalézt drobné nesrovnalosti a chyby. Závěrečná část práce zachycuje dostupné vzpomínky čtyř tvůrčích a hereckých osobností, které se na natáčení *truchlivého boha* podíleli: Pavla Landovského, Miloše Kopeckého, Jiřiny Jiráskové a Antonína Kachlíka, jehož vyprávění obohacuje interview s autorkou této diplomové práce.

Součástí předkládaného textu jsou rovněž přílohy, které vizuálně zachycují tabulkový přehled vyúčtování filmu. Jedná se o grafy zachycující původní rozpočet, navýšený rozpočet, konečný rozpočet, mzdy tvůrčích pracovníků, mzdy herců, honoráře výpomoci, mzdy členů štábu a tvůrčích pracovníků, včetně dochované korespondence Miloše Kopeckého a několika zajímavých dobových fotografií, které jsou použity výhradně z prostudovaného dobového tisku.

I. Společensko-historický kontext šedesátých let 20. století

Cílem následující kapitoly není podrobně vylíčit události, které se v šedesátých letech udály ani plně informačně obsáhnout československou Novou vlnu. Smyslem je přiblížit a nastínit okolnosti, které vedly ke vzniku jedné velké filmové generace a připomenout nejvýznamnější momenty československých dějin, které ovlivnily nejen Milana Kunderu, Antonína Kachlíka, ale i osud samotného filmu *Já truchlivý bůh*.

Šedesátá léta 20. století jsou všeobecně vnímána jako období určitého uvolnění, během kterého došlo k částečnému politickému „osamostatnění“, společenské a kulturní revoltě mládeže (převážně v zahraničí), jelikož svým novým pohledem a smýšlením nad světem nesouhlasili s konzumním způsobem života starší generace či svých některých vrstevníků, roste saturace televizního vysílání a v umění se začaly objevovat a vznikat nové trendy a směry; tzv. nová vlna v umění – převážně pak v kinematografii. „*Ono několikileté období předcházející procesu Pražského jara 1968 je v československém kontextu obecně pojímáno jako éra „zlatých šedesátých“, v níž docházelo k nebývalému rozvoji takřka všech společenských oblastí...*“¹ Všechny tehdy nově nastupující změny byly úzce spjaty s ekonomickou a politickou krizí režimu, přičemž docházelo k významnému přeskupování sil uvnitř aparátu ÚV KSČ. Přestože bylo společenské klima v šedesátých letech, ve srovnání s desetiletím předcházejícím či následujícím, nadměru uvolněné, nemělo by se v žádném případě zapomínat na skutečnost, že politické uspořádání a celkový mocenský systém Československa nesl všechny znaky autoritativní centralistické moci² a atmosféra, nesoucí se ve svobodomyšlném duchu, byla zapříčiněna převážně vnitřní krizí samotného systému než přímou a cílenou politikou mocenských elit.

Na samém počátku šedesátých let začal třetí pětiletý plán, jenž byl stanoven na léta 1961-1965. Nově navržená pětiletka počítala s nepřetržitým vzestupem, ale již na konci roku 1961 se ukázalo, že naplánované směrnice byly nereálné a zcela chybné; např. *průmysl dosáhl růstu jen o 19,7% namísto naplánovaných 56%... Zemědělství vzrostlo místo o 23% pouze o 0,7%...*³ Československá ekonomika nebyla schopna obstát v mezinárodní konkurenceschopnosti. Nad všemi krizovými faktory stál

¹ MERVART, J. *Čeští a slovenští spisovatelé v reformním hnutí šedesátých let*. Brno: Host, 2010, s. 11.

² Jedná se o takový státní systém, v němž vládnoucí strana (a já ovládaný stát) řídí jednotně všechny složky života společnosti i jednotlivce. KUKLÍK, J. a KUKLÍK, J. *Dějepis 4. Nenovější dějiny*. Praha: SPN, 2005, s. 27.

³ ŠIK, O. *Jarní probuzení – iluze a skutečnost*. Praha: Mladá fronta, 1990, s. 94-95.

nevýkonný systém řízení hospodářství, v jehož důsledku československý technický i technologický rozvoj značně zaostával. Ve snaze o ekonomickou reformu získali převahu stoupci v čele s Otou Šikem⁴, kteří si na svou stranu dokázali naklonit řadu významných funkcionářů KSČ včetně Antonína Novotného⁵. O čtyři roky později byl přijat návrh zásad pro nové řízení národního hospodářství; přijatý návrh byl však jen torzem původního předkládaného návrhu. Ekonomická reforma byla postavena na pěti základních zásadách: hospodářský plán pouze určoval základní směr vývoje, rozšířila se samostatnost podniků, které mohly podnikat, samotnou výrobu ovlivňoval nově tlak trhu, měřítkem úspěšnosti podniků byl hrubý důchod, nikoliv plnění plánu, jako tomu bylo do té doby a podniky si začaly plně zodpovídat za výsledky svého hospodaření. Takto předložená ekonomická reforma byla nejradikálnějším krokem v rámci celého sovětského bloku. Během snahy o prosazení reformy se ukázalo, že nebylo možné oddělovat od sebe demokratizaci a liberalizaci ekonomického života od demokratizace života politického. Ve své podstatě vyvstala tehdy radikální otázka. Totiž, že pokud by skončila vedoucí úloha KSČ při určování chodu ekonomiky, pak by se zhroutil i princip vlády jedné jediné politické strany. Pod tlakem vnějších i vnitřních okolností dospěl komunistický režim k liberalizaci poměrů. Nová vlna kritiky začala stále hlouběji zasahovat do té doby neotřesitelných dogmat. Toto jednání, zvláště mladé generace, vyvolávala pochybnosti o funkčnosti celého režimu, o intelektuálních schopnostech a mravních předpokladech předních představitelů, kteří stáli v čele KSČ.

K důležitým posunům začalo rovněž docházet i v ideologické oblasti, s čímž nesouhlasili konzervativní činitelé ve vedení KSČ, kteří se začali obávat, že proces demokratizace zašel již příliš daleko. Ve společnosti se velice rychle prolomila doposud nastolená bariéra strachu a zformovaly se síly, které začaly otevřeně dávat najevo, že stojí o skutečnou demokracii a nikoliv o demokratizaci. Do veřejného života začala razantně vstupovat mladá generace umělců, herců, režisérů či jinak orientovaných tvůrčích pracovníků, kteří se odpoutali od nadiktovaného postupu a metody socialistického realismu, jehož úkolem bylo podporovat, oslavovat a potvrzovat

⁴ Ota Šik byl českým národohospodářem a politikem. Za druhé světové války byl vězněn v koncentračním táboře. V roce 1962 se stal členem ÚV KSČ, přičemž současně působil jako profesor na Institutu společenských věd ÚV KSČ. Do nástupu Gustava Husáka stál v čele Ekonomického ústavu a od sedmdesátých let byl postupně zbavován všech funkcí; dokonce byl zbaven i státního občanství. (CHURAN, M. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století II. díl*. Praha: Libri, 1998, s. 182.)

⁵ Antonín Novotný, původním zaměstnáním zámečnický, za druhé světové války vězněn v koncentračním táboře Mauthausen, vstoupil roku 1921 do KSČ, v níž působil postupem času jako tajemník, poslanec, předseda vlády a v roce se na krátký čas stal prezidentem republiky. (TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992, s. 499.)

správnost oficiální politiky. Naopak hlásali požadavek tvůrčí svobody a odmítali stranické umění, které by bylo pod správou a řízením KSČ, což se stalo faktorem destabilizace komunistického režimu.

Byla to literatura, která měla v totalitním režimu Československa své zvláštní postavení. „*Role socialistické literatury byla důležitá, neboť měla zajišťovat režimu oporu, měla vychovávat společnost a vnutit jí nový životní styl.*“⁶ Pokud Kaplan ve své knize zvolil slovní spojení *měla*, šlo o výběr zcela záměrný, neboť i když se literatura snažila socialistický realismus prosazovat, nedosáhla nikdy trvalého, hlubokého a očekávaného účinku, jelikož do Československa stále více v šedesátých letech pronikalo západní umění. Důležitou roli nejen v literatuře, ale v umění vůbec, měla cenzura, kvůli které se kultura dostávala do sporů s mocenským režimem (blíže viz níže).

Důležitým rokem byl rok 1962, kdy se konal prosincový XII. sjezd KSČ. Komunistický sjezd probíhal v optimistickém duchu pod vlivem proklamací sovětského představitele Chruščova, který proklamoval brzké předstížení Západu, a domácí vedoucí členové vyzývali k přehodnocení minulosti. Někteří dřívější přední kulturně političtí představitelé byli oslabeni a kritizováni. V návaznosti na konání sjezdu byla nově založena tzv. Kolderova⁷ komise, jejímž úkolem bylo v průběhu několika let provést rehabilitaci některých komunistů, kteří byli stíháni v politických procesech v padesátých letech. Rovněž se uvolnil prostor pro nové či doposud zakázané umělecké směry a tendence. To se projevilo především ve výstavních síních, literatuře, filmu či hudbě. V poslední zmiňované oblasti se začal projevovat big beat; v roce 1962 „*vznikají i první bigbeatové skupiny i v Praze... Místem pro koncerty big beatu se stala Lucerna. Většina skupin existovala bez povolení, i přesto veřejně vystupovala na oficiálních akcích, festivalech a soutěžích.*“⁸

Ke slovu se přihlásila i tzv. Nová československá filmová vlna, která se stala svým silným emocionálním nábojem a precizní analýzou soudobých společenských problémů trnem v oku tehdejších oficiálních představitelů (blíže viz níže). Obdobně mělo velký vliv na společenské a politické dění divadlo. Počátek šedesátých let byl charakteristický pro vznik „malých“ netradičních divadel s originální poetikou. Tato

⁶ KAPLAN, K. *Komunistický režim a politické procesy v Československu*. Brno: Barrister & Principál, 2008, s. 265.

⁷ Drahomír Kolder byl českým politickým pracovníkem, který patřil k čelním činitelům KSČ před rokem 1968. Patřil k výrazným odpůrcům politiky KSČ v období pražského jara; jeho podpis lze nalézt na tzv. zvacím dopise proti Československu. Koncem roku 1968 byl odvolán ze všech vysokých postů. (CHURANĚ, M. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století I. díl*. Praha: Libri, 1998, s. 336-337.)

⁸ KAPLAN, K. *Komunistický režim a politické procesy v Československu*. Brno: Barrister & Principál, 2008, s. 311.

malá avantgardní divadla vznikla jako opozice k oficiálním „kamenným“ divadlům. Jejich inovativnost spočívala rovněž v tom, že se herci spoléhali na spontaneitu, improvizaci a na těsný vztah s diváky v hledišti, se kterými během vystoupení běžně komunikovali. Díky těmto nepřipraveným dialogům bylo každé představení svým originálem. Většina těchto nově vzniklých divadel byla divadla autorská, což znamenalo, že autoři divadelních her a představení byli velmi často i samotnými herci. Tato divadla, tzv. malých forem⁹, našla svůj vzor v text-appealu, což bylo označení pro divadelní představení na způsob moderního literárního kabaretu.

30. dubna 1963 byl na druhé tvůrčí konferenci divadelníků a filmařů vyhlášen požadavek práva na tzv. angažované umění. „*Filmaři se tehdy oddělili od divadelníků a tvůrčí skupiny, které si po zrušení ústředního dramaturga náhle mohly vytvořit vlastní dramaturgické rady. Začaly se předhánět, která z nich vytvoří za rok více angažovaných filmů, které pak začaly získávat ceny na západních festivalech.*“¹⁰ O dva roky později vyhlásil Ladislav Fikar¹¹ vznik nové československé filmové vlny. Tímto krokem Ladislava Fikara se stalo Československo jedinou zemí, kde „nová filmová vlna“ nebyla prosazena samotnými filmovými tvůrci. Fikar do nově vzniklé filmové vlny zařadil studenty či čerstvé absolventy FAMU, pro které se snažil vyhledat vhodné literární předlohy. Vznik nové československé vlny byl oficiálně uznán v roce 1966 na konferenci ve francouzském Evianu. Právě od roku 1966 se k nové filmové vlně a k mladým filmařům začali postupně připojovat i zástupci starší generace. Důvodem byla snaha získat zahraniční ceny a „*doma se blýsknout odvahou vyslovit kritický pohled na cokoli ze současnosti či nedávné minulosti.*“¹²

Nová atmosféra a možnost diskuze začala zasahovat do všech oblastí společenského života, lámala dlouholetá tabu a pomáhala formovat po dlouhá léta umlčované veřejné mínění. Přestože nepřestala existovat a fungovat některá

⁹ Mezi nejznámější divadla tzv. malých forem patřil Semafor, Divadlo Na zábradlí, Rokoko, Večerní Brno, Kladiadlo apod.

¹⁰ KUNDERA, M. *Já truchlivý bůh. Antonín Kachlík: Jak jsem v roce 1968 připravoval s Milanem Kunderou film „Já truchlivý bůh.“*. 25. března 2008, [cit. 2012-12-18]. Dostupné na WWW: http://www.pwf.cz/archivy/texty/clanky/ja-truchlivy-buh_717.html.

¹¹ Ladislav Fikar byl českým lyrikem, divadelním kritikem a překladatelem z ruštiny, němčiny, francouzštiny a angličtiny. Po odvolání z funkce šéfredaktora Československého spisovatele v roce 1959 odešel pracovat do Československého státního filmu, kde se v čele tvůrčí skupiny zasloužil o vznik několika snímků tzv. nové československé filmové vlny. V roce 1968 se vrátil do čela Československého spisovatele, kde vydržel pouhé dva roky. Po dalším nuceném odchodu se stal provozním tajemníkem nakladatelství pro děti a mládež Albatros. (CHURAN, M. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století I. díl*. Praha: Libri, 1998, s. 145.)

¹² KUNDERA, M. *Já truchlivý bůh. Antonín Kachlík: Jak jsem v roce 1968 připravoval s Milanem Kunderou film „Já truchlivý bůh.“*. 25. března 2008, [cit. 2012-12-18]. Dostupné na WWW: http://www.pwf.cz/archivy/texty/clanky/ja-truchlivy-buh_717.html.

administrativní a cenzurní omezení, stále více pronikaly do hromadných sdělovacích prostředků názory, které byly ostře v rozporu s oficiálně hlášanou komunistickou ideologií. Do tiskáren a na veřejnost začala pronikat nově vydávaná díla F. Halase, V. Holana, J. Seiferta, M. Kundery, I. Klímy, L. Vaculíka, J. Škvoreckého, B. Hrabala, A. Lustiga a mnoha dalších. Tato poměrně svobodná kultura suplovala u nás nesvobodnou politiku, což byla situace, kterou v různých obměnách moderní národní dějiny již znaly. Oficiální političtí představitelé samozřejmě nesouhlasili s uvolněním kultury, kritizovali rozmach a směr umění, a proto není divu, že v polovině šedesátých let začalo docházet k zostřování vztahů mezi umělci a politickými představiteli a počátku vytváření konfliktů. Umělci čím dál více bojovali za dosažení umělecké tvůrčí svobody a stále více se začali zajímat o západní kultury, které k nám čím dál častěji pronikaly. Na druhé straně ovšem rovněž začal sílit tlak z Moskvy. Nespokojenost, pramenící z řad komunistických představitelů, přerůstala od slovních projevů k pokusům aktivně zasahovat do činnosti v kulturní sféře. „*Sovětský svaz považoval československou kulturu za málo angažovanou v tzv. světovém boji dvou ideologií.*“¹³

K zásadnímu střetu umělců, kteří byli v následujícím konkrétním případě zastoupeni spisovateli, s komunistickou mocí došlo na IV. sjezdu československých spisovatelů. Ten se uskutečnil v Národním domě na náměstí Míru v Praze a probíhal ve dnech 27. – 29. června 1967. Ze sjezdové tribuny zazněla otevřená kritika politických poměrů a vystoupili na něm spisovatelé, kteří svým projevem chtěli poukázat na hlubokou odlišnost názorů KSČ a kulturních tvůrců. První den IV. sjezdu československých spisovatelů byl zahájen v 10.06 hodin umělcem Vilémem Závadou¹⁴. Ten ve svém úvodním projevu přivítal přítomné kolegy spisovatele i delegaci ústředního výboru Komunistické strany Československa, uctil a připomenul památku nedávno zemřelých spisovatelů a umělců, zdůraznil úlohu Svazu československých spisovatelů¹⁵ a připomenul pozici literatury ve společnosti. Přestože byla literatura silnou politickou zbraní, neopomenul Závada připomenout následující: „*nedělejme si*

¹³ KAPLAN, K. *Komunistický režim a politické procesy v Československu*. Brno: Barrister & Principál, 2008, s. 382.

¹⁴ Vilém Závada byl českým básníkem, který vystudoval FF UK a několik let působil v Národní a Univerzitní knihovně v Praze. Do roku 1963 působil ve Svazu československých spisovatelů. Jeho tvorbu po téměř celou dobu provázela pocit životní tíhy a chmurné obraznosti. (TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992, s. 821.)

¹⁵ „*Svaz nám zajišťuje ochranu sociální i právní a do jisté míry pečuje i o naše záležitosti poslední... Náš svaz je v neustálém ohni kritik. Ale ať už pracuje tak nebo onak ať už s chybami nebo bez nich, pracuje přece a my cítíme, že tu je... Nejasně však cítíme, že svaz by přece jen mohl znamenat více, než dnes znamená.*“ ZÁVADA, V. Úvodní projev. In IV. sjezd Svazu československých spisovatelů. Praha 27. – 29. června 1967. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 18 - 19.

*příliš iluzí o tom, že umění a kultura zaujímá v životě lidí nějaké zvláštní významné místo. Mnoho lidí nechte vůbec žádné knížky, ani nechodí do divadla a na koncerty, a přece žije... A jsou také lidé, kterým není sice literatura denním chlebem, ale kteří si přece pamatují dosud nějakou báseň ze školy... Pracujeme v samotě a v tichu a také naši čtenáři nás přijímají v samotě a v tichu. Nevidíme jich a neznáme jich.*¹⁶ Jak následně informoval předsedající čtvrtého sjezdu svazu Ptáčník, během úvodního projevu Viléma Závady se počet účastníku sjezdu výrazně zvýšil. Čtyři minuty po oficiálním zahájení sjezdu, tj. v 10.10 hodin, bylo přítomno 198 českých členů, 76 slovenských členů, 74 kandidátů a 141 hostů; celkem bylo na sjezdu při zahájení 489 účastníků. Po úvodním projevu Viléma Závady následoval příspěvek Milana Kundery, který ovšem nepřečetl očekávané stanovisko, ale naopak, stejně jako mnoho jiných jeho kolegů, vyzval k otevřenému střetu názorů s KSČ; byl vysloven požadavek autonomie umění a zrušení tzv. vedoucí úlohy strany. Kundera v úvodu svého projevu shrnul rozhodnutí Svazu československých spisovatelů (dále jen SČSS), že svaz „*upustí od obvyklých úvodních referátů, které se vyznačovaly vždycky mimořádnou sáhodlouhostí, autoritativností i nudou a rozeslal vám místo toho text, ve kterém vykládá svůj názor na některé aktuální kulturně politické otázky... Nehleďte v něm, prosím, nějakou teoreticky náročnou esej; jeho smysl je mnohem skromnější i náročnější: měl by nás všechny sjednotit na některých elementárních stanoviscích, jejichž obecné přijetí je, jak se domníváme, pro budoucí rozvoj literatury užitečné.*“¹⁷ Ve zmiňovaném předloženém textu záměrně netradičně chybělo zhodnocení literatury. Důvodem byla skutečnost, že dřívější hodnocení a kritéria pro literaturu nebyla směrodatná a některá díla, která byla prohlášena za nekvalitní, předčila svým významem později díla, která byla chválena. Kundera dále připomněl ještě jednu důležitou okolnost; totiž, že česká a slovenská literatura nezažila od roku 1948 lepší a plodnější období než to, ve kterém se tehdy při konání sjezdu nacházela. „*Existence českého národa nebyla totiž nikdy samozřejmostí a právě nesamozřejmost patří k jejím nejvýznamnějším určením.*“¹⁸ Dále ve svém příspěvku Kundera uvedl: „*Česká literatura totiž – a to je její další specifikum – je pramálo aristokratická, je to plebejská literatura spjatá s širokým národním publikem. V tom je její síla i slabost. Síla proto, že má své pevné zázemí, v němž její*

¹⁶ ZÁVADA, V. Úvodní projev. In IV. sjezd Svazu československých spisovatelů. Praha 27. – 29. června 1967. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 20.

¹⁷ KUNDERA, M. Projev na prvním dni sjezdového zasedání. In IV. sjezd Svazu československých spisovatelů. Praha 27. – 29. června 1967. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 22.

¹⁸ TAMTÉŽ, s. 23.

slovo silně rezonuje, slabost proto, že nejsouc dosti emancipována, je příliš odvislá od veřejnosti, od její vzdělanosti i svobodomyšlnosti... Děším se někdy toho, že dnešní naše vzdělanost ztrácí onen evropský charakter, jež měli na srdci čeští humanisté a obrozenci...“¹⁹ Kundera na sjezdu náznakem zmínil historický vývoj českého jazyka a literatury pravděpodobně z toho důvodu, že chtěl poukázat a zdůraznit důležitost tehdejšího aktuálního stavu kultury. Došlo-li totiž tehdy, dle Kundery, k tak velké možnosti rozmachu umění, mohla za tento stav šířená duchovní svoboda. Kundera byl toho názoru, že osud tehdejší české literatury byl zcela závislý na míře duchovní svobody a svůj projev zakončil následujícími slovy: „Jenomže znovu se musím ptát: Je si naše národní společenství vědomo těch šancí? Ví, že jsou to jeho šance? Ví, že historické příležitosti jsou neopakovatelné? Ví, že prohrát tyto šance znamená prohrát českému národu jeho 20. století?“²⁰ Po Milanu Kunderovi tentýž den vystoupil na sjezdu SČSS ještě například Pavel Kohout²¹, Alexandr Kliment²², Kamil Bednář²³ či Petr Kabeš²⁴. IV. sjezd SČSS byl ukončen 29. června 1967 v 18.09 hodin projevem Jana Procházky²⁵. Z konaného sjezdu SČSS spisovatelé vytyčili shrnující požadavek, aby umění bylo svobodné a nepodléhalo žádné ideologii. Následně se společnost včetně některých členů KSČ rozdělila na dvě skupiny. První skupina se postavila za názory a myšlenky, které z konaného sjezdu vzešly; druhá skupina se postavila zásadně proti.

¹⁹ KUNDERA, M. Projev na prvním dni sjezdového zasedání. In IV. sjezd Svazu československých spisovatelů. Praha 27. – 29. června 1967. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 25.

²⁰ TAMTÉŽ, s. 28.

²¹ Pavel Kohout je českým prozaikem, dramatikem, básníkem, scénáristou a publicistou. Jeho životní osud je typickou cestou tvůrčího intelektuála Kohoutovi generace. Od počátečního bezvýhradného přijetí stalinistického režimu, přes vystřízlivění po účast na pokusu o reformu v 60. letech. Slavný je jeho projev na IV. sjezdu SČSS, na kterém demonstrativně přečetl Solženicynův dopis sjezdu sovětských spisovatelů, čímž se z něho stal oficiální kritik režimu. (CHURANĚ, M. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století I. díl*. Praha: Libri, 1998, s. 334.)

²² Alexandr Kliment je český prozaik, dramatik a publicista. Po nedokončených studiích na FF UK a AMU působil nejprve jako nakladatelský redaktor, později jako dramaturg Československého filmu. Ve svých povídkách se nejčastěji zamýšlel nad citovými a mravními problémy svých současníků. (TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992, s. 321.)

²³ Kamil Bednář byl českým básníkem a překladatelem. Patřil k vůdčím osobnostem jedné básnické generace, z níž nejvýraznější osobností byl Jiří Orten. Tato básnická byla formována pocitu úzkosti a orientovala se k nadčasovým hodnotám konkrétního „nahého“ člověka. (CHURANĚ, M. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století I. díl*. Praha: Libri, 1998, s. 31 - 32.)

²⁴ Petr Kabeš byl českým básníkem a publicistou. Po absolvování VŠE v roce 1963 se stal šéfredaktorem literárního měsíčníku Sešity. V 70. a 80. letech prošel řadou zaměstnání (plavčík, výčepník, noční hlídač či stavební dělník) a v roce 1977 byl jedním ze signatářů Charty 77. Jeho poezie je charakteristická pro svou intelektuálnost, hledající mravní jistoty člověka. (TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992, s. 292.)

²⁵ Jan Procházka byl českým prozaikem. V šedesátých letech působil jako vedoucí tvůrčí skupiny ve FSB a v témže období byl rovněž poradcem prezidenta Antonína Novotného. Ve 2. pol. 60. let patřil k čelným stoupencům reformního proudu v KSČ. Od roku 1969 byl těžce nemocen a politicky diskriminován; své scénáře a díla psal pod cizími jmény. (TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992, s. 571.)

Někteří spisovatelé, kteří byli členy KSČ, byli ze strany vyloučeni, což se týkalo i Milana Kundery, a rozkol nastal i mezi samotnými komunisty. Ti se rozdělili na konzervativní křídlo, které odmítalo jakékoliv reformy, a na křídlo reformní, které bylo tvořeno mladými a ambiciózními komunisty, jež chtěli reformy šířit. Reformní křídlo bylo vedeno Alexandrem Dubčekem²⁶.

Po oficiálním skončení IV. sjezdu SČSS následovalo ze strany ÚV KSČ potrestání odvážných kritiků. Spisovatelům byly odebrány Literární noviny (blíže viz kapitola IV.) a začalo „komunistické tažení“ proti vlně liberalismu. Společenské napětí to jen zvýšilo. Potvrdila se skutečnost, že spisovatelé, kteří byli „svědomím národa“, vyjádřili pouze to, co si instinktivně většina společnosti myslela a cítila. Paradoxně měl režim v této době největší problémy s mladou inteligencí a vysokoškolskými studenty; KSČ totiž po dlouhou dobu podléhala klamu, že právě mladí lidé představovali záruku kontinuity neomezené komunistické moci. Vysokoškolské prostředí šedesátých let bylo živnou půdou pro vznik studentských spolků a fakultních časopisů, jež se stávaly tribunou pro výměnu studentských názorů. Studenti rovněž obnovili své tradiční slavnosti – tzv. majálesy. Studentské majálesové průvody demonstrovaly nejen smysl pro vtip, nadsázku a recesi, ale veřejně se ani nebály přihlásit k představitelům reformního proudu. Nejen majálesy, ale i jiné ze studentských akcí se vyznačovaly nevšední vynalézavostí a kritikou soudobých poměrů. Proto nebylo divu, že proti některým veřejně konaným akcím zasahovala i Veřejná bezpečnost. Pravděpodobně nejtvrďší a nejvíce kritizovaný zásah proti studentům se uskutečnil 31. října 1967. Zásah byl namířen proti demonstrativnímu průvodu studentů ze strahovských kolejí, kteří vyšli na protest proti opakovaným výpadkům elektrického proudu na kolejích. Studenti pochodovali s rozsvícenými svíčkami a provolávali heslo „Chceme světlo!“. „*Veřejná bezpečnost vnikla do areálu kolejí a bila i studenty, kteří se demonstrací neúčastnili.*“²⁷ Po tomto policejním zákroku zachvátila vlna studentských nepokojů nejen Prahu, ale i ostatní vysokoškolská prostředí. Na tuto skutečnost museli reagovat i vedoucí komunističtí funkcionáři, kteří se jednoznačně postavili na stranu Veřejné bezpečnosti a za viníky celého incidentu označili pouze studenty. Strahovské události se projednávaly

²⁶ Alexandr Dubček byl významným politikem, jež část svého života prožil v Sovětském svazu. Od roku 1939 byl členem KSS a později poslancem a tajemníkem ÚV KSČ. Byl jedním z hlavních představitelů reformního proudu KSČ a vůdčí osobností Pražského jara. V roce 1970 byl vyloučen z KSČ a nadále pracoval jako technicko-hospodářský pracovník ve státních lesích. (TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992, s. 120 - 121.)

²⁷ KAPLAN, K. *Komunistický režim a politické procesy v Československu*. Brno: Barrister & Principál, 2008, s. 82.

po dobu tří měsíců a završily tím rozchod studentů se samotným komunistickým režimem.

Totalitní systém komunistického režimu se ocital v krizi. Konzervativní křídlo KSČ začalo ztrácet pevnou půdu pod nohama, jelikož velká řada komunistických funkcionářů přála reformním snahám. I přes všestrannou krizi, která uvnitř KSČ panovala, bylo nutné, aby první kroky k reformě systému přišly právě zevnitř vládnoucí strany. Od listopadu 1967 do počátku následujícího roku proběhlo plenární zasedání ÚV KSČ, které bylo rovněž známé jako „lednové plénum“. Účastníci zmiňovaného zasedání se shodli na nutnosti odstoupení Antonína Novotného z úřadu prvního tajemníka ÚV KSČ, který v této funkci působil od roku 1953. *„Předsednictvo se po delší diskuzi shodlo na kandidatuře Alexandra Dubčeka, dosavadního prvního tajemníka ÚV KSS. S návrhem na jmenování A. Dubčeka přišel sám A. Novotný. Členové ÚV všeobecně souhlasili, 5. ledna 1968 byl na místo prvního tajemníka ÚV KSČ zvolen A. Dubček...“*²⁸ Průběh volby nového prvního tajemníka byl bouřlivý. To byl také jeden z hlavních důvodů, proč se zasedání rozhodlo průběh jednání utajit a veřejnosti bylo pouze sděleno, že se Antonín Novotný na vlastní žádost vzdal své dosavadní funkce prvního tajemníka. Dále z lednového pléna vzešel požadavek hlásající hospodářskou reformu a uvolnění napjatých společenských poměrů. Někteří z příznivců reformního proudu, který byl podporován Dubčekem, se odvážili prolomit bariéru mlčení a strachu. Tímto krokem se uvedla do pohybu lavina informací, která byla podnětným signálem po dlouhou dobu umlčovanou společenskou kritiku. Období, které následovalo po událostech vzešlých z lednového pléna, bylo chápáno jako počátek demokratizace společnosti. Fakticky přestala na několik měsíců fungovat cenzura (blíže viz kapitola IV.), v tištěných a rozhlasových médiích se začala objevovat kritika neoblíbených konzervativních stranických funkcionářů. Dokonce se média začala veřejně zabývat otázkami justičních vražd, které se uskutečnily v padesátých letech, a oživovaly se demokratické tradice s častým odkazem na T. G. Masaryka. Reformním komunistickým funkcionářům ovšem nešlo o obnovu demokratického systému v plném slova smyslu, ale chtěli naplnit ideály tzv. socialistické demokracie. V čele s A. Dubčekem vyhlásili program tzv. socialismu s lidskou tváří, který nepomýšlel na likvidaci samotné podstaty socialismu, ale chtěli tento model převzatý ze sovětského

²⁸ PECKA, J. a PŘEČAN, V. *Proměny pražského jara 1968 – 1969*. 1. vyd. Praha: Doplněk, 1993, s. 319.

prostředí přetransformovat do demokratičtější, sociálněji a ekonomičtější podoby, která by více vyhovovala podmínkám a potřebám Československa.

V prvních měsících roku 1968 po skončení lednového pléna se krom sílícího tlaku obrodného hnutí, který polarizoval síly uvnitř KSČ, obnovovaly dříve rozpuštěné organizace (Junák aj.) či změny politických poměrů umožnily zahájit i pokus o duchovní obrodu české a slovenské společnosti. Církev se začala domáhat respektování svobody náboženského vyznání a hodlala se vrátit k tradici církevního školství. Změny politického systému vedly k probuzení občanské společnosti, přičemž zde významnou roli sehrál tzv. Klub angažovaných nestraníků (dále jen KAN). KAN sice podporoval Dubčekovo pojetí socialismu, ale směřoval ke skutečné politické pluralitě. V Československu došlo ke změně podoby politického systému. Komunistická strana ztratila svou schopnost jednoznačně diktovat vůli a vláda se opět ujala svých kompetencí při území státu. Koncem března došlo k významné obměně i na postu prezidenta republiky. Antonína Novotného 30. března 1968 nahradil armádní generál Ludvík Svoboda²⁹. Ani tato významná obměna však nepřinesla žádané změny, protože *„jádro vnitřního problému obrodného procesu, který prostupoval celou společností, však spočívalo v tom, že zůstal v rukou KSČ. Vládnoucí strana jej začala, držela své pozice a prosazovala jen takové reformy, které se nedotkly podstaty socialismu. Cíl, formy i hranice reformy vyjádřil Akční program KSČ z dubna 1968.“*³⁰ Hlavní zásady Akčního programu neměnily podstatu politického uspořádání Československa, ale podstatou programu *„bylo humanistické poslání a lidská tvář socialismu. Program kladně hodnotil vývoj od února 1948, připouštěl pouze některé deformace jako nepřiměřené omezování demokracie nebo nedostatky v řízení hospodářství a kultury.“*³¹ KSČ si neměla vynucovat svou autoritu, ale měla se opírat o dobrovolnou podporu veřejnosti. Program sliboval zajištění politických svobod a občanských práv. To ve svém důsledku mělo znamenat, že soudy nesměly být zneužívány k politickému útlačku, nikdo by neměl být diskriminován pro svůj původ či prostřednictvím programu se zaručovala svoboda umělecké tvorby. Přestože Akční program dával naději na zlepšení

²⁹ Ludvík Svoboda byl československým generálem a politikem. Za první světové války bojoval v legiích v Rusku. Od roku 1922 byl členem Československé armády, kde prošel celou řadou funkcí. V roce 1948 vstoupil do KSČ. Do srpna 1968 byl znám mírnou a nezávaznou podporou reformátorů; po srpnu téhož roku se stal jedním z hlavních normalizátorů. Od roku 1974 pro svůj špatný zdravotní stav nemohl vykonávat prezidentský úřad. (CHURAN, M. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století II. díl*. Praha: Libri, 1998, s. 168 - 170.)

³⁰ KUKLÍK, J. a KUKLÍK, J. *Dějepis 4. Není novější dějiny*. Praha: SPN, 2005, s. 178.

³¹ BENČÍK, A. *Operace „Dunaj“, vojáci a Pražské jaro 1968*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1994, s. 28.

situace v Československé republice, byl veřejností přijat vcelku chladně. Důvodem byla skutečnost, že v souhrnu nenabízel to, co v civilizovaném světě patřilo k samozřejmostem a Akční program ani náznakem nepomýšlel na politickou pluralitu; tudíž nezaručoval vytvoření standardního demokratického režimu. Počátkem dubna 1968 se konalo zasedání ÚV KSSS, jehož předmětem bylo řešení situace v Československu. Reformní myšlenky a celková československá situace na sebe poutala zahraniční pozornost a stále častěji se objevovaly kritické články a ohlasy.

Od května roku 1968 začalo v československé společnosti opět sílit napětí. Mnoho příznaků poukazovalo na krizi reformního procesu. Vedle významné části občanů, kteří skutečně chtěli dosáhnout opravdové demokracie, začali důrazně vystupovat i odpůrci přeměn ve vedení KSČ. Ti poukazovali na anarchistické prvky v obrodném procesu, na kritické reakce sousedních socialistických zemí a Sovětského svazu. V květnu téhož roku proběhlo zasedání ÚV KSČ, které znovu zavedlo kontrolu nad sdělovacími prostředky (blíže viz kapitola IV.). Bylo tedy jasné, že další povzbuzení obrodného procesu již nebude prvotně vycházet z reformního křídla komunistické strany. Důležitým krokem pro prohlubování reformního hnutí bylo vydání manifestu 2000 slov, který vyšel v Mladé frontě a Literárních listech dne 27. června 1968. Autorem textu, jehož plný název zněl Dva tisíce slov, která patří dělníkům, zemědělcům, úředníkům, vědcům, umělcům a všem, byl Ludvík Vaculík³². Vaculík text „napsal na popud vědců z Československé akademie věd..., kteří se obávali o další osud československého obrodného procesu... Spolu s Akčním programem představoval manifest nejvýraznější dokument Pražského jara.“³³ Text manifestu se nejprve kriticky vyjádřil k minulosti a k tehdejším problémům reformních snah, následně nabádal k akcím v rámci stávajících zákonů i mimo ně. Výzva Dva tisíce slov byla podnětem ke vzniku širokého lidového hnutí, které podepřelo polednový vývoj ve společnosti; zároveň bojkotovalo konzervativní křídlo KSČ a samo se chtělo pokusit o provedení demokratizace poměrů. Pod manifest se podepsala celá řada významných a předních vědeckých a kulturních představitelů, ale rovněž i obyčejní lidé. Zveřejněná výzva rozbouřila politický vývoj v Československu. Představitelé ÚV KSČ manifest striktně

³² Ludvík Vaculík je českým prozaikem, fejetonistou a publicistou. Významně se angažoval v období „pražského jara“ a rovněž byl jedním ze zakládajících členů Charty 77. Tato jeho činnost poutala pozornost Veřejné bezpečnosti, která na Vaculíka vyvíjela masivní tlak. Vaculíkovy texty charakterizuje myšlenková břitkost, celistvost úsudku a mimořádný jazykový dar. (CHURANĚ, M. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století II. díl*. Praha: Libri, 1998, s. 246 - 247.)

³³ NAVRÁTIL, J. Vyvrcholení vnitřní i vnější krize. In KURAL, V. *Československo roku 1968. 1. díl: obrodný proces*. Praha: Parta, 1993, s. 123.

odmítli a Sovětský svaz se svými satelitními zeměmi viděli v uveřejněném textu signál k nástupu kontrarevolučních sil. Naopak na podporu manifestu vystoupila řada uměleckých svazů a následovala i podpisová akce občanů.

Situace uvnitř vládnoucí KSČ byla již neovladatelná, jelikož ani jeden ze dvou proudů v KSČ nebyl schopen získat rozhodující mocenskou převahu. Konzervativní křídlo se rozhodlo obrátit na „bratrskou pomoc“. Jak již bylo zmíněno výše, Sovětský svaz se se svými satelitními zeměmi obával československých reformních snah, protože hrozilo potencionální nebezpečí, že by podnítilo volání po obdobných reformách i v dalších státech. 8. května 1968 proběhlo setkání v Moskvě, kde došlo ke zformování tzv. varšavské pětky³⁴. Tohoto setkání se neúčastnil nikdo z představitelů KSČ, ale byli pozváni na schůzku do Varšavy, která byla naplánována na 15. července 1968. Českoslovenští představitelé se však tohoto pozvání odmítli zúčastnit a naopak se postavili proti dalším aktivitám varšavské pětky. Takovým příkladem byl tzv. varšavský dopis, který směřovalo pět komunistických států proti situaci v Československu. Ta byla v dopise označena jako katastrofická. Během letních měsíců roku 1968 si reformní komunistické křídlo získalo doma obrovskou popularitu a autoritu, kterou si vydobyli tím, že dokázali vzdorovat obrovskému nátlaku zvenčí. Od konce července 1968 probíhalo v Čierné nad Tisou jednání mezi sovětskou a československou delegací. *„Československá delegace v čele s A. Dubčekem v závěru setkání souhlasila s některými opatřeními, které požadoval Sovětský svaz... Setkání v Čierné bylo tajné, zprávy o průběhu setkání byly krátké a nekonkrétní.“*³⁵ Po schůzce v Čierné nad Tisou se zdálo, že došlo k uklidnění situace. Skutečnost ovšem byla taková, že nervozita sovětského vedení a jejich spojenců se stupňovala.

Tiše, promyšleně a utajeně se za obrovské sovětské podpory vytvořilo uvnitř KSČ konzervativní seskupení, které připravovalo, dle předem promyšleného plánu, uskutečnění státního převratu. Výsledkem těchto příprav bylo zaslání tzv. zvacího dopisu sovětskému vedení, ve kterém bylo požádáno o pomoc proti kontrarevoluci. V dopise zazněla následující stanoviska: *„Náš v jádru zdravý polednový demokratický proces... je v podstatě vytrhán z rukou ÚV KSČ... Vedení strany již není schopné se úspěšně bránit před útoky na socialismus... Sama existence socialismu je ohrožena...“*

³⁴ Tzv. varšavskou pětku tvořily následující státy: SSSR, Polsko, Maďarsko, NDR a Bulharsko. Internetová encyklopedie Wikipedie, heslo Varšavská pětka [cit. 2012-12-25]. Dostupné na WWW: http://cs.wikipedia.org/wiki/Var%C5%A1avsk%C3%A1_p%C4%9Btka.

³⁵ DUBČEK, A. *Naděje umírá poslední. Vlastní životopis Alexandra Dubčeka*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Svoboda – Libertas, 1993, s. 179.

V této těžké situaci obracíme se k Vám s prosbou poskytnout nám opravdovou podporu a pomoc všemi prostředky...³⁶ Moskva přijala usnesení o nutnosti vojenské intervence do Československa. V noci z 20. na 21. srpna 1968 překročily vojenské jednotky varšavské pětky československé hranice. Nikdo se neodvážil ihned veřejně vystoupit proti vojenskému zásahu, ale zároveň předsednictvo ÚV KSČ, které se sešlo, odmítlo návrh skupiny prosovětsky orientovaných členů, aby se sovětská intervence chápala a přijala jako bratská pomoc za záchranu socialismu. ÚV KSČ stačilo ještě přijmout rezoluci, ve které prohlásilo, že vojenský zásah proti Československu se uskutečnil proti jejich vůli a bez jejich vědomí. „*Toto historické prohlášení stačili odpůrci intervence předat sdělovacím prostředkům ještě předtím, než byli izolováni a než začalo jejich zatýkání.*“³⁷ O dva dny později byla v Moskvě zahájena jednání s čelními československými představiteli. Moskevská jednání probíhala po dobu tří dnů a jejich výsledkem byl podpis moskevského protokolu. Pouze jeden jediný zástupce z československých politiků našel odvahu tento protokol po obrovském nátlaku nepodepsat. Oním politikem byl František Kriegel³⁸. Podepsaný moskevský protokol zavazoval Československo ke splnění dřívějších i nově stanovených požadavků intervenčních států. Jedním z požadavků bylo zastavení činnosti všech organizací, které vznikly během obrodného procesu v atmosféře pražského jara. Dalšími požadavky bylo například zavedení kontroly nad sdělovacími prostředky, posílení postavení armády a bezpečnosti a důležitým požadavkem bylo odstranění či odstoupení nepohodlných funkcionářů, kteří nebyli prosovětsky orientovaní.

Podzim roku 1968 byl již v duchu konsolidace³⁹, která byla dovršena v polovině roku 1971. Třileté období konsolidace zahájilo éru tzv. normalizace, která byla procesem znovu nastolení plně totalitního komunistického režimu, který v Československu fungoval až do roku 1989. A právě za událostí druhé poloviny šedesátých let byl natočen film Já truchlivý bůh, jehož promítání nemělo kvůli politické atmosféře možnost dlouhého trvání (blíže viz níže).

³⁶ BENČÍK, A. a KURAL, V. Intervence. In KURAL, V. *Československo roku 1968. 1. díl: obrodný proces*. Praha: Parta, 1993, s. 146.

³⁷ KUKLÍK, J. a KUKLÍK, J. *Dějepis 4. Nenovější dějiny*. Praha: SPN, 2005, s. 179.

³⁸ František Kriegel byl českým lékařem a politikem. Svou lékařskou kariéru započal v období druhé světové války ve Španělsku. Poté se stal náměstkem ministra zdravotnictví a v 60. letech se zařadil mezi vládnoucí komunistickou elitu. Pro své aktivity v roce 1968 byl vyloučen z KSČ, ale i přesto byl i v sedmdesátých letech činným v opozičním hnutí. Rovněž patřil k prvním signatářům Charty 77. (CHURANĚ, M. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století I. díl*. Praha: Libri, 1998, s. 365-367.)

³⁹ Konsolidace znamenalo proces pozvolného návratu k prosovětskému totalitnímu režimu. (KUKLÍK, J. a KUKLÍK, J. *Dějepis 4. Nenovější dějiny*. Praha: SPN, 2005, s. 180.)

1.1 Československá Nová vlna

Československá Nová vlna patřila a dodnes rozhodně stále patří mezi významná umělecká hnutí 60. let 20. století. Pojem Nové vlny bývá často definován pro celou generaci československých filmových scénáristů a režisérů, kteří začali svou uměleckou tvůrčí činnost právě v letech šedesátých. „V Československu byly okolnosti vývoje Nové vlny příznivé, ve společnosti panovalo ekonomické a politické napětí a existovala všeobecná potřeba svobodného projevu.“⁴⁰ Příznivé podmínky pro vznik Nové vlny úzce souvisely s celkovým uvolněním politických poměrů v průběhu šedesátých let a rovněž díky existenci vyspělé filmové školy, která nabídla širokou základnu mladých filmařů. Studenti FAMU měli přístup ke zfilmované tvorbě francouzské nové vlny a dalším originálním uměleckým filmům, což na nastupující generaci mělo obrovský vliv. „Na FAMU studovali v témže ročníku 1957-1962 na oboru režie režiséři Evald Schorm⁴¹, Věra Chytilová⁴², Jiří Menzel⁴³, Jan Schmidt⁴⁴ a Pavel Mertl⁴⁵, a to pod vedením Otakara Vávry⁴⁶, obor dramaturgie a scenáristika absolvovali Pavel Juráček a Antonín Máša pod vedením Františka Daniela.“⁴⁷ Charakteristickými znaky filmů byly dlouhé, často improvizované, dialogy, černý humor, obsazování neherců a po tematické stránce se většina filmů věnovala milostnému pobláznění mladých lidí či pokřivenou morálkou, při čemž se režiséři snažili o zachycení lidské přirozenosti bez jakéhokoliv přikrášlování a „kudrlinek“.

Československá kinematografie a její mezinárodní reputace po druhé světové válce až do počátku obrodného procesu šedesátých let závisela skoro výlučně na loutkových a animovaných filmech Jiřího Trnky⁴⁸ a Karla Zemana⁴⁹. Zvláště po

⁴⁰ HAMES, P. *Československá Nová vlna*. Pohořelice: KMa, s.r.o., 2008, s. 17.

⁴¹ Režie v 60. letech: Každý den odvalu, Perličky na dně, Návrat ztraceného syna, Pět holek na krku, Farářův konec aj.

⁴² Režie v 60. letech: Sedmikrásky, Ovoce stromů rajských jíme, Strop, Pan Ká, Žurnál FAMU aj.

⁴³ Režie v 60. letech: Skřivánci na niti, Rozmarné léto, Ostře sledované vlaky, Zločin v šantánu, Umřel nám pan Foerster, Zločin v dívčí škole aj.

⁴⁴ Režie v 60. letech: Cesta domů, Černobílá Sylva, Postava k podpírání, Konec srpna v hotelu Ozon aj.

⁴⁵ Režie v 60. letech: Večer, Lék aj.

⁴⁶ Otakar Vávra byl českým filmovým režisérem, scenáristou a pedagogem. Původně studoval architekturu a poté se jako student podílel na natáčení několika experimentálních dokumentárních filmů. To bylo počátkem jeho režisérské tvorby. Po roce 1945 působil jako pedagog (od 1963 jako profesor) na FAMU. (CHURAN, M. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století II. díl*. Praha: Libri, 1998, s. 252 - 253.)

⁴⁷ BERNARD, J. *Evald Schorm a jeho filmy: Odvalu pro všední den*. Praha: Primus, 1994, s. 7.

⁴⁸ Jiří Trnka byl českým výtvarníkem, ilustrátorem, scenáristou a režisérem animovaných filmů. Na počátku své kariéry působil jako kulisák pro plzeňské divadlo, později přešel do Prahy. Jeho kreslené a loutkové filmy byly výjimečné pro snové a pohádkové náměty, které se staly východiskem k vyjádření

čistkách v padesátých letech o Československu panovala představa jako o stalinistické zemi. Proto pro západní země byla nečekaná a udivující rozmanitost filmů, které se od počátku šedesátých let začaly objevovat a tvořit. „Zřídka se někdo pokoušel vytvořit komparativní studii filmových hnutí, ale tři hlavní proudy jsou obecně akceptovány: sovětská kinematografie 20. let 20. století, německý expresionismus a italský neorealismus... Všechny tři vznikly ve společnosti, jež prožila drastické sociokulturní drama, a všechny představovaly významný estetický průlom dosavadních tradic. Na druhou stranu hnutí 60. let, jako francouzská nebo britská nová vlna, byla svým významem omezenější a nemůžeme je spojovat se společenskými nepokoji tak velkého dosahu.“⁵⁰ Československá Nová vlna byla obecně považována a chápána za jedno z nejdůležitějších hnutí ve světové kinematografii ihned po italském neorealismu. Důvodem byla jistě skutečnost, že Nová vlna v prostředí Československa vznikla jako výraz odporu k propagandistickým socialistickým filmům. Přestože československá Nová vlna působila navenek jednotně, nikdy se nestala jednotným uvědomělým uměleckým hnutím, které by zaštiťoval společně vydaný umělecký program nebo literární časopis, jak tomu bylo v případě francouzské nové vlny a filmového periodika Cahiers du Cinema. Přestože filmové tvůrce nespojoval žádný společný program, spojovala je nechuť jakéhokoliv schematizování, pravidelného schůzování a především je ve většině případů spojoval stejný inspirační zdroj. Filmaři tvořili pod silným uměleckým vlivem cinema verité, pod vlivem režisérů francouzské nové vlny a v neposlední řadě měla vliv na Novou vlnu Laterna magika Alfréda Radoka, „kombinace živé akce s filmem, jež překvapila na výstavě v Bruselu v roce 1958 a úspěch zopakovala na Expo 67 v Montrealu. Dle slov Miloše Formana Laterna využívala „několik projekcí, cinemaskop, jeviště, stereofonní hudbu...“⁵¹

Mezi hlavní znaky filmové a umělecké rétoriky československé Nové vlny patřil tematický posun⁵², kategorie času⁵³, děj a postavy, kdy došlo díky novým nárokům

poselství obecného i nadčasového významu. (TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992, s. 745.)

⁴⁹ Karel Zeman byl českým filmovým režisérem, scénáristou a výtvarníkem. Spolu s Jiřím Trnkou patřil k zakladatelům českého animovaného filmu. Zemanovy filmy v sobě ve většině případů nesou odsudek militarismu a jakéhokoliv nesnášenlivosti. (CHURAN, M. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století I. díl*. Praha: Libri, 1998, s. 297.)

⁵⁰ HAMES, P. *Československá Nová vlna*. Pohořelice: KMa, s.r.o., 2008, s. 17.

⁵¹ TAMTĚŽ, s. 43.

⁵² Většina filmů Nové vlny, přestože nebyly spojeny žádným společným vlastním programem, se vyznačovala „pohledy do nitra lidské duše, zmizela lineární líčení, kauzalita úzkostlivě propojující každý motiv, děj je vytlačen postavami, které se staly „nedefinovatelnými“ a nepředvídatelnými, stejně jako jejich jednání a většinou i samotný konec filmu, jenž bývá v případě filmů české nové vlny často

režisérů k radikální proměně konstrukce děje. „*Vyprávění se vlivem zrušení, nebo rozvolnění kauzality transformuje ve volný řetězec epizod s otevřeným koncem.*“⁵⁴ Rozvolnění kauzality mělo za následek, že divák musel vynaložit mnohem větší úsilí, aby pochopil pointu děje, což se mu v mnoha případech často ani nepodařilo. Podobná transformace jako u děje proběhla i u postav. Postavy se staly rovněž méně přehlednými a průhlednými a typickým znakem těchto nových hrdinů bylo plastické vykreslení hned několika osob zároveň. Nově se ve filmech československé Nové vlny začal objevovat antihrdina, který nebyl nositelem pouze kladných vlastností a dokonce velice často pochyboval o smyslu lidského života; to do té doby bylo nevídané. Další inovací byly tzv. promluvy, prostřednictvím nichž se divák seznamoval s postavami příběhu. Hlavní hrdinové nepotřebovali již další osobu k tomu, aby byli představeni a ke svému představení se volili často hovorový jazyk, který byl v období šedesátých let u diváků oblíbený a žádaný (takovým příkladem byly Hrabalovy postavy ve filmech Jiřího Menzela).

Pokračování dalšího rozvoje československé Nové vlny skončilo nástupem normalizace počátkem 70. let. Velká část filmů, která vznikla v uvolněné a tvůrčí atmosféře pražského jara byla zakázána. Filmy, které nebyly dokončeny, se nedotočily a filmy, které sice byly dotočeny, ale nestihly být uvedeny na plátnech kin, se své premiéry mnohdy dočkaly až po změně režimu v roce 1989; pokud tedy vůbec. Někteří umělci opustili Československo (nejznámějším příkladem byla emigrace Miloše Formana či Jana Němce) a ti, kteří se rozhodli v Československu zůstat, čelili masivní cenzuře nebo se přizpůsobili a začali tvořit dle ideologických představ komunistického režimu.

Československá Nová vlna se dotkla i Milana Kundery, který prohlásil, že „*Znárodněná kinematografie vyprostila film z pout komerčnosti a zisku, který všude ve světě filmové umění dusí. Je-li socialismus u nás s to být si vůbec vědom sám sebe, nemůže než podporovat tenhle rozmach a hájit svobodu, kterou mladí filmaři získali, protože tahle svoboda je jeho ctí a chloubou.*“⁵⁵ Kundera dále rovněž označil významné

otevřený“. (CIESLAR, J., PŘÁDNÁ, S. a ŠKAPOVÁ, Z. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně.* Praha: Pražská scéna, 2002, s. 45.)

⁵³ Většina filmů Nové vlny byly, stejně jako filmy padesátých let, situovány do současnosti nebo do období druhé světové války. Autoři pracovali s novými prostředky, kdy důležitou komponentou bylo využití retrospektivy či dějové paralelnosti.

⁵⁴ CIESLAR, J., PŘÁDNÁ, S. a ŠKAPOVÁ, Z. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně.* Praha: Pražská scéna, 2002, s. 56.

⁵⁵ Rozhovor s Milanem Kunderou In Liehm, J. A. *Generace.* Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 64.

filmy natočené v šedesátých letech za součást dějin československé literatury. Tímto svým názorem navázal na myšlenky Otakara Vávry, který vyzdvihoval význam literatury jako základny pro filmovou práci a připomněl fakt, že velké procento natočených filmů vycházelo právě z literárních předloh.

Československá filmová Nová vlna šedesátých let je do dnešních let klenotem a filmovou pokladnicí. Otázkou zůstává, zda toto několikaleté období může být svým významem a rozsahem ještě překonáno.⁵⁶

1.2 Jak se v roce 1968 připravoval film *Já, truchlivý bůh*

Období šedesátých let, jak bylo popsáno výše, bylo bohaté a rozmanité jak na politické události, tak na množství natočených kvalitních filmů, které se mnohdy nedočkaly svého plného uznání kvůli nástupu normalizačních sedmdesátých let. To byl ve své podstatě i případ filmu *Já, truchlivý bůh*, jehož natáčení začalo probíhat za sovětské okupace v srpnu 1968. Velmi cennou výpovědní hodnotou jsou dnes pro nás vzpomínky a pohled samotného režiséra filmu Antonína Kachlíka, který v článku Milana Kundery s názvem *Jak jsem v roce 1968 připravoval s Milanem Kunderou film „Já truchlivý bůh“*⁵⁷ zavzpomínal na dobu šedesátých let a na průběh natáčení filmu. Kunderův zmiňovaný článek z roku 2008 byl později použit a parafrázován na 20. Festivalu spisovatelů Praha, který se konal v červnu 2010 v Národním divadle na Nové scéně.

Jak Milan Kundera v článku uvedl, režisér Kachlík musel neustále reagovat na změny politického klimatu, které měly velký vliv i na umělce. Kachlík vzpomněl na IV. sjezd SČSS z roku 1967, kde byl vysloven požadavek autonomie kultury a umění a zrušení vedoucí úlohy strany (blíže viz výše). *„S kritickými tématy se roztrhl pytel a žádná z tvůrčích skupin jiné látky ke zpracování nepřijímala. Režiséry si skupiny vybíraly podle jejich veřejné popularity. Do konce roku 1968 vznikla řada úspěšných filmů, které však byly po příjezdu „sprátelených armád“ postupně zakázány: Ucho (Procházka – Kachyňa), Skřivánci na niti (Hrabal – Menzel), Všichni dobří rodáci (námět i režie Vojtěch Jasný), Den sedmý osmá noc (Evald Schorm), Smuteční slavnost*

⁵⁶ Poznámka autorky.

⁵⁷ KUNDERA, M. *Já truchlivý bůh*. Antonín Kachlík: *Jak jsem v roce 1968 připravoval s Milanem Kunderou film „Já truchlivý bůh“*. 25. března 2008, [cit. 2012-12-18]. Dostupné na WWW: http://www.pwf.cz/archivy/texty/clanky/ja-truchlivy-buh_717.html.

(Eva Kantůrková – Zdeněk Sirový), *Případ začínajícího kata* (Pavel Juráček podle anglického klasika), *Hoří, má panenko* (Miloš Forman, Papoušek, Passer). Mezi tyto úspěšné patří i tři další filmy, které však zakázány nebyly, protože byly protinacistické: *Transport z ráje* (Lustig – Brynych), *Spalovač mrtvol* (Fuchs – Herz) a *Obchod na korze* (Kadár, Klos podle polské autorky).⁵⁸ Pražské jaro vytvářelo všeobecnou atmosféru poblouznění možnosti svobodně tvořit umělecká díla a natáčet. Kachlík byl však v této době, jako příslušník „nemladé“ nenastupující generace, na Barrandově veden jen jako obětavý bojovník proti nacismu; po složení maturitní zkoušky byl totálně nasazen v nacistickém Německu, odkud v roce 1943 utekl a pracoval v odboji.

Antonín Kachlík měl vždy velice blízko k Moravě a moravskému prostředí. Není náhodou, že tři jeho úspěšné filmy byly natočeny dle literárních předloh moravských rodáků a patriotů Jana Trefulky a Milana Kundery. Před natočením truchlivého boha natočil v roce 1963 (*Pršelo jim štěstí*) a 1964 (*Třiatřicet stříbrných křepek*) dva filmy dle Jana Trefulky⁵⁹. Za natočení prvního filmu *Pršelo jim štěstí* dostal Kachlík od tehdejšího ideologického oddělení Ústředního výboru důtku za urážku dělnické třídy. Urážku komunističtí funkcionáři spatřovali ve vykreslení hlavního hrdiny – traktoristy ze státního statku, který byl nositelem negativních vlastností, což bylo tehdy z ideologického hlediska nepřijatelné. I za pozdější film *Třiatřicet stříbrných křepek* byla Kachlíkovi udělena důtku. V tomto případě bylo důvodem udělení důtky přesvědčení komunistické strany, že film šířil společenskou deziluzi. Kachlík k tomu později ještě dodal: „...je pro mne zcela nepochopitelné, že představitelky hlavních rolí obou filmů, Jiřina Bohdalová a Alena Vránová, se dnes tváří, že ty filmy snad ani nedělaly, ačkoli obě byly herecky skvělé.“⁶⁰

Kachlík po natočení filmu *Třiatřicet stříbrných křepek* dva roky tzv. stál. O dva roky později, jak režisér zavzpomínal, mu bylo nabídnuto natočení detektivky *Smrt za oponou*, kterou nikdo z jeho kolegů tehdy nechtěl natočit, jelikož film nesliboval naději na zahraniční cenu. Žádná jiná další nabídka na natočení filmu Kachlíkovi do

⁵⁸ KUNDERA, M. *Já truchlivý bůh. Antonín Kachlík: Jak jsem v roce 1968 připravoval s Milanem Kunderou film „Já truchlivý bůh.“*. 25. března 2008, [cit. 2012-12-18]. Dostupné na WWW: http://www.pwf.cz/archivy/texty/clanky/ja-truchlivy-buh_717.html.

⁵⁹ Jan Trefulka byl českým prozaikem, kritikem a moravským patriotem. Během své profesní kariéry vystřídal celou řadu zaměstnání od traktoristy až po redaktora. V 70. letech pracoval manuálně a publikoval pouze v zahraničí. (TOMEŠ, J. a LEBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992, s. 744.)

⁶⁰ KUNDERA, M. *Já truchlivý bůh. Antonín Kachlík: Jak jsem v roce 1968 připravoval s Milanem Kunderou film „Já truchlivý bůh.“*. 25. března 2008, [cit. 2012-12-18]. Dostupné na WWW: http://www.pwf.cz/archivy/texty/clanky/ja-truchlivy-buh_717.html.

roku 1967 již nepřišla. Po lednovém plénu, v atmosféře pražského jara, „za mnou přišel Milan Kundera, který mi v minulosti mnohokrát pomohl. Zeptal se mne, jestli bych nechtěl natočit film podle jedné z jeho „Směšných lásek“ - „Já truchlivý bůh“. Ale že ta povídka je jenom na středometrážní rozměr a že my z toho musíme udělat „celovečera“.⁶¹ Kunderovu nabídku Kachlík samozřejmě s nadšením přijal a záhy se oba začali scházet nad scénářem k filmu. Jelikož Kundera patřil k čelním představitelům a mluvčím akcí Pražského jara, neměl příliš času na psaní scénáře. Z toho důvodu Kachlík za Kunderou dojížděl ke Kunderům domů do Brna, kam se Kundera velice často z Prahy vracel a kde měli oba muži klid a čas na tvůrčí psaní. Scénář byl od samého počátku psán „na tělo“ hercům Miloše Kopeckého a Pavla Landovského, protože Kachlík s Kunderou měli od počátku jasno, kdo ztvární hlavní mužskou dvojici příběhu. Sepsání literárního scénáře bylo dokončeno na počátku léta roku 1968. Na technickém scénáři se dále podílel již jen samotný Kachlík, jelikož Kundera potřeboval být převážně v Praze; pražské jaro vrcholilo. I Kunderova druhá manželka Věra Kunderová, hlasatelka televizního zpravodajství na Cukráku v Praze, se aktivně zapojila do událostí kolem vstupu varšavských vojsk do Československa. Nepřetržitě totiž komentovala situaci z noci z 19. na 20. srpna 1968. Jelikož Kunderová během svého komentování událostí dala jasně najevo, že s okupací nesouhlasí, obávala se svého zatčení. „Zavolala Milana a odjeli spolu ihned do Vídně. Tehdy byly hranice s Rakouskem několik dnů zcela otevřené. Seznámil jsem se v tu dobu v Brně s taxikářem, který nepřetržitě prováděl kyvadlovou dopravu intelektuálů z Brna do Vídně.“⁶²

Ve shodě s výrobní zprávou (blíže viz níže) Kachlík uvedl: „Dne 19. srpna jsme s produkčním Petrem Čapkem odjeli do Brna zajistit ubytování pro štáb, abychom mohli začít natáčet hned po prázdninách.“⁶³ To však netušili, že je 21. 8. 1968 zastihnou v Brně sovětské tanky. Hotel, ve kterém byl Kachlík s Čapkem ubytován, byl plný sovětských turistů, kteří do rána po vjezdu tanků do Brna vylidnili hotel, ve kterém zůstali pouze dva hosté – Kachlík a Čapek. Po tři dny pak nikdo nesměl do Brna ani z něho vycestovat. Kachlík s Čapkem, jak Kachlík prozradil, měli ovšem velké štěstí, že hotel, ve kterém byli „uvězněni“, sídlil blízko redakce Hosta do domu, v jehož čele

⁶¹ KUNDERA, M. *Já truchlivý bůh*. Antonín Kachlík: *Jak jsem v roce 1968 připravoval s Milanem Kunderou film „Já truchlivý bůh“*. 25. března 2008, [cit. 2012-12-18]. Dostupné na WWW: http://www.pwf.cz/archivy/texty/clanky/ja-truchlivy-buh_717.html.

⁶² TAMTÉŽ.

⁶³ TAMTÉŽ.

tehdy stál Jan Skácel⁶⁴. Ten se jich přátelsky ujal a věnoval jim po celé tři dny svou pozornost.

Na podzim roku 1968 začalo oficiální natáčení filmu *Já truchlivý bůh* (blíže viz kapitola VI.). Bylo to v době, kdy se Kundera se svou manželkou vrátil z Rakouska, a Kundera se mohl účastnit natáčení truchlivého boha. Dokonce se jedné scény zúčastnil i jako herec⁶⁵, ale bohužel byla tato scéna nakonec z filmu při konečných úpravách vystřižena, protože Kunderovi „nějaká pracovnice z Barrandova řekla, že se to pro něj nehodí, a musel jsem scénu s ním vystříhnout. Po premiéře chtěl Milan, abych tam scénu s ním vrátil, ale střižna ji mezitím vyhodila. Dodnes to Milana mrzí – a mne také.“⁶⁶ Natočením filmu *Já truchlivý bůh* však Kachlíkova spolupráce s Milanem Kunderou neměla být ukončena. Společně na přelomu roku 1969 napsali ještě jeden scénář pro herce Miloše Kopeckého, na motivy povídky *Zlaté jablko věčné touhy*, která byla rovněž povídkou ze souboru *Směsných lásek*. K filmové realizaci další povídky už ovšem nedošlo, jelikož se změnila politická atmosféra a nastoupila tzv. Husáková normalizační éra. Ba co víc – film *Já truchlivý bůh* byl krátce po své brněnské premiéře stažen z distribuce a byl na dlouhá léta zakázán. V tuto dobu přišla Kunderovi lukrativní nabídka z Francie, aby přednášel literaturu na univerzitě v Rennes. „*Lákali ho, aby se odstěhoval do Francie, ale on měl rád maminku a nechtěl ji opustit. Ve čtyřiasedmdesátém mne požádal, abych se zeptal u všech svých známých válečných spolupracovníků, kteří tehdy pracovali v kultuře, jestli bude moci doma publikovat. Všichni říkali: Ne. Nemůže publikovat. Byl jedním z hlavních řečníků „jara“.*“⁶⁷ Po tom, co bylo Kunderovi sděleno, že nebude moci již publikovat, definitivně se rozhodl a prohlásil, že když mu nebylo umožněno být spisovatelem českým, stane se spisovatelem francouzským, což se mu o pár let později také podařilo. I přestože by se mohlo na první pohled zdát, že Kunderovým odjezdem do Francie byly zpřetrhány jakékoliv vazby na Kachlíka, nebylo tomu tak. „*Kamarády jsme však zůstali – i přes tu dálku. Má několik kamarádů v Praze, několik v Brně. Jednou mi napsal: „Ve Francii mám víc*

⁶⁴ Jan Skácel byl českým básníkem, prozaikem a publicistou. Po totálním rakouském nasazení vystudoval FF MU a pracoval nejprve jako kulturní referent v brněnské Rovnosti a později jako šéfredaktor *Hosta do domu*. V době normalizace byla Skácelovi na několik let znemožněna publikace, která trvala do roku 1981. Skácel ve svém díle precizoval a prohluboval vztah k Moravě, k tradici a k samotné poezii. (CHURÁŇ, M. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století II. díl*. Praha: Libri, 1998, s. 130 - 131.)

⁶⁵ Jednalo se o scénu v kavárně, ve které Miloš Kopecký, coby Adolfek, poukazoval na známé kulturní brněnské „panáky“, které Hana Lelitová v roli Janičky obdivovala.

⁶⁶ KUNDERA, M. *Já truchlivý bůh*. Antonín Kachlík: *Jak jsem v roce 1968 připravoval s Milanem Kunderou film „Já truchlivý bůh“*. 25. března 2008, [cit. 2012-12-18]. Dostupné na WWW: http://www.pwf.cz/archivy/texty/clanky/ja-truchlivy-buh_717.html.

⁶⁷ TAMTÉŽ.

přátel, než jsem jich měl v Praze. Ale opravdové kamarády mám jen doma, kde jsem se narodil a vyrostl.“⁶⁸

Šedesátá léta byla z hlediska politického i kulturního revitalizačním obdobím, které dalo možnost vzestupu i pádu četným uměleckým oblastem a osobnostem. Mladé generaci umělců dala doba „zlatých šedesátých“ možnost zrodit se a i když mnohdy s několikaletou přestávkou přežít ve slávě dodnes. Pro tvůrčí autorskou činnost Milana Kundery byla šedesátá léta obdobím pravděpodobně nejdůležitější, protože to byl právě počátek šedesátých let, kdy Kundera opustil psaní poesie a započal svou prozaickou tvorbu, díky níž si vydobyl světového uznání. V českém prostředí je Kunderovo jméno mnohdy přijímáno s četnými rozpaky, jelikož uchopení a interpretace jeho osobnosti byla na počátku sedmdesátých let „ztracena v překladu“ a v tomto stavu se Kundera pro české čtenáře nachází mnohdy dodnes. Oním Kunderovo ztracením je zde myšlena skutečnost, že Kunderovi bývá velice často vyčítáno, že zanevřel na svou rodnou zemi a stal se autorem plně francouzským. Často se můžeme také setkat s tím, že Kundera bývá označován za spisovatele francouzského či francouzsko-českého. Ovšem již zřídka kdo pátral, proč tomu tak je a většina přijala obecně přijímanou „pravdu“, že Kundera zatrpkl a na vše české zanevřel. Pokud se však budeme snažit alespoň částečně pochopit politickou situaci šedesátých a sedmdesátých let a možnosti, které Kundera měl, pravděpodobně většině z nás vyjde jiný „překlad“ než jaký nám je dnes často nabízen. Kundera zůstal pro mnohé ztracen a nepochopen v době totalitních komunistických let, kdy byl jako přední představitel pražského jara pronásledován a stal se autorem nepřipustným a nepohodlným. Normalizační éra si přála jeho „ztracení“ a to se jí bohužel svým způsobem podařilo.⁶⁹

⁶⁸ KUNDERA, M. *Já truchlivý bůh*. Antonín Kachlík: *Jak jsem v roce 1968 připravoval s Milanem Kunderou film „Já truchlivý bůh“*. 25. března 2008, [cit. 2012-12-18]. Dostupné na WWW: http://www.pwf.cz/archivy/texty/clanky/ja-truchlivy-buh_717.html.

⁶⁹ Osobní poznámka autorky.

II. Vydání Směšných lásek od roku 1963 do současnosti

Směšné lásky, jakožto samostatné povídky, byly postupně Kunderou napsány mezi rokem 1958 a 1968 a vydával je na pokračování. V roce 1963 vyšel první sešit Směšných lásek (Já truchlivý Bůh, Sestřičko mých sestřiček, Nikdo se nebude smát); v roce 1965 Druhý sešit směšných lásek (Zlaté jablko věčné touhy, Zvěstovatel, Falešný autostop); v roce 1969 Třetí sešit směšných lásek (Symposion, Ať ustoupí staří mrtví mladým mrtvým, Eduard a Bůh, Doktor Havel po dvaceti letech), jemuž se dostalo ceny nakladatelství Československý spisovatel, kterou Kundera přijal z rukou tehdejšího ředitele nakladatelství Ladislava Fikara⁷⁰, který byl jeho blízkým přítelem. Na začátku roku 1970 vyšlo ještě shrnutí všech tří sešitů v jednom svazku nazvaném Směšné lásky. O tomto vydání Kundera napsal: „Z tohoto souboru jsem vyřadil dvě povídky: *Sestřičko mých sestřiček a Zvěstovatele*. Když jsem prohlížel téhož roku korektury francouzského vydání, vyřadil jsem ještě na poslední chvíli *Já truchlivý Bůh*. Co se mi na těch vyřazených povídkách nelíbilo, bylo jen něco docela málo, třeba to, že jsem v nich sem tam ještě slyšel cizí, vypůjčený hlas anebo (v případě *Zvěstovatele*) že jsem věděl, že se povídka dala napsat o něco lépe.“⁷¹ Prvního zahraničního vydání se Směšné lásky dočkaly ve Francii. Během dalších let vyšly ještě postupně ve všech možných světových jazycích. V roce 1981 vyšly povídky i u Škvoreckých v Torontu. Toto české vydání zcela odpovídalo francouzskému vydání z roku 1970, které Kundera považoval již za definitivní. Vydání, se kterými se lze setkat nejčastěji dnes v Atlantisu, se liší od vydání Škvoreckých jen několika malými drobnými detaily a opravami, zejména škrty.

Československá a česká nakladatelství vydala od roku 1963 do současnosti několik vydání Směšných lásek. Výše již byly zmíněny roky, ve kterých jednotlivé sešity vycházely, ale tyto roky plně nekorrespondují se všemi možnými vydáními Směšných lásek. Krátký exkurz, s jakými českými vydáními se lze dnes setkat, byl proveden v Národní knihovně České republiky a v Jihočeské vědecké knihovně v Českých Budějovicích. Nejstarší dostupné vydání Směšných lásek, které vydal Československý spisovatel, je z roku 1963. Tento první sešit nese ve svém podtitulu název *Tři melancholické povídky*. Tyto „melancholické“ povídky, které zabírají 101

⁷⁰ Ladislav Fikar byl českým lyrikem, překladatelem a divadelním kritikem. V roce 1947 nastoupil do nakladatelství Československý spisovatel, kde pracoval jako redaktor, později šéfredaktor. Jeho zřejmě nejvýznamnější básnickou sbírkou byla kniha *Samotín*, uveřejněna v roce 1947. (CHURANĚ, M. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století I. díl*. Praha: Libri, 1998, s. 145.)

⁷¹ KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Brno: Atlantis, 2007, s. 225, 226. (z poznámky autora)

stran, tvoří Já truchlivý bůh, Sestřičko mých sestřiček a Nikdo se nebude smát. Toto vydání není opatřeno doslovem ani poznámkou autora. Další vydání z roku 1965 je naprosto totožné jako o dva roky starší první sešit. V roce 1965 oficiálně vyšel Druhý sešit směšných lásek, avšak dostupný je Druhý sešit směšných lásek vydaný až v roce 1966, který vydal rovněž Československý spisovatel. Toto, v pořadí třetí, vydání povídek Milana Kundery obsahuje povídky Zlaté jablko věčné touhy, Zvěstovatel a Falešný autostop. Povídky zabírají celkem 79 stran a stejně jako předcházející vydání neobsahuje žádný autorův doslov či poznámku. O dva roky později jsme se mohli od Československého spisovatele setkat se Třetím sešitem směšných lásek, jehož grafická úprava dala povídkám prostor na 160 stran. Toto vydání tvořily povídky Ať ustoupí staří mrtví mladým mrtvým, Symposium, Eduard a Bůh a Doktor Havel po deseti letech. I toto poslední dostupné vydání v šedesátých letech zůstalo bez doslovu autora či jiného literárního kritika. V sedmdesátých letech vydalo nakladatelství Československý spisovatel pouze jedno vydání Kunderových povídek. V roce 1970 vychází kniha povídek s názvem Směšné lásky, která byla rozdělena do tří částí. První část obsahovala povídky Já truchlivý bůh, Nikdo se nebude smát a Zlaté jablko věčné touhy. Druhou část tvořil Falešný autostop a Ať ustoupí staří mrtví mladým mrtvým a třetí část doplňovaly povídky Symposion, Eduard a Bůh a Doktor Havel po deseti letech. Povídky zaujímaly 192 stran a jako poslední dostupné vydání nebyly povídky opatřeny doslovem ani poznámkou autora, což se změnilo o jedenáct let později. V roce 1981 vydává torontské nakladatelství Sixty-Eight Publisher Směšné lásky, které již na svých 236 stranách obsahovaly poznámku autora, která čtenáře informovala o vzniku sepsání Směšných lásek. Tento povídkový torontský soubor tvořilo celkem již jen sedm povídek, jelikož některé povídky byly Kunderou již ze souboru vyškrtnuty. V povídkovém souboru zůstaly následující povídky: Nikdo se nebude smát, Zlaté jablko věčné touhy, Falešný autostop, Symposion, Ať ustoupí staří mrtví mladým mrtvým, Doktor Havel po dvaceti letech a Eduard a Bůh. O deset let později se Směšné lásky dočkaly svého moderního vydání v nakladatelství Atlantis, které se stalo dvorním nakladatelstvím Milana Kundery v Čechách. Toto vydání z roku 1991 obsahovalo sedm povídek, které byly totožné s povídkami torontských Směšných lásek a byly obohaceny doslovem Jiřího Opelíka a poznámkou autora. Stejně struktury knihy se dočkalo vydání Směšných lásek v roce 2007, rovněž v nakladatelství Atlantis. Poslední vydání je nejobsáhlejší na počet stránek, kniha se pyšní 228 stranami. A jak na závěr dodává sám Milan Kundera: „*Jako doslovu k tomuto vydání je použito textu Jiřího Opelíka*

*uveřejněného v Literárních novinách z roku 1969. Je to, zdá se mi, nejenom velmi přesný pohled na mou knihu, ale i svědectví o mimořádné úrovni literárněkritického myšlení v Čechách šedesátých let.*⁷² Opelík se ve svém doslovu s názvem Nemilosrdenství vrátil k celkové Kunderově tvorbě prozaické i básnické, kde se mimo jiné věnoval autorově kritice mýtu budoucnosti.

⁷² KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Brno: Atlantis, 2007, s. 226. (z poznámky autora)

III. Komparace a posun povídky až na filmové plátno

Cílem následující kapitoly bude komparace původní předlohy prozaického textu povídky *Já, truchlivý bůh* s filmovou a scénářistickou podobou textu, který se na české filmové plátno dostal v roce 1969. Hlavním smyslem bude recepce proměny autorovy povídky při transformaci prvotního prozaického textu do podoby textu scénářistického; sledování variant jednotlivých vrstev, jejich posunů, pozměňování nebo dokonce jejich ztracení. Pro komparaci bylo použito vydání *Směšných lásek* z roku 1970, literárního scénáře z roku 1968, který je v současné době dostupný pouze v Národním filmovém archivu v Praze a film *Já, truchlivý bůh*, který vyšel v roce 2007 na DVD v edici *Zlatá kolekce českých filmů*. Nejprve bude analyzována samotná povídka bez ohledu na pozdější literární scénářistické i filmové zpracování. Až posléze proběhne komparace mezi literární předlohou a jejím přepisem do podoby literárního scénáře a na filmové plátno.

2.1 Literární předloha filmu *Já, truchlivý bůh*

Povídka *Já truchlivý bůh* má svůj nezpochybnitelný význam nejen v počátku Kunderově prozaické tvorbě, o čemž bude zmínka později, ale povídka je cenná i pro svou nadčasovost a originální zpracování. Přestože má povídka pouze několik málo stránek, všeho všudy 14,5 stran⁷³, obsáhla v sobě několik časových rovin, hlavní hrdinové a vypravěči příběhu se ocitli v několika rolích a konec povídky byl nečekaně vypočítán náhodou, která byla pro pozdější prozaická díla Milana Kundery tolik typická a charakteristická.

Povídka svého čtenáře vtahuje do děje jakýmsi fiktivním dialogem vypravěče, o kterém se později dozvídáme, že je zároveň i hlavním mužským hrdinou příběhu, s neznámou osobou, jejíž pohlaví nám zůstalo skryto. Onen dialog je parafrázován vypravěčem slovy: „*Vy říkáte, že jste viděl na konzervatoři posluchačku zpěvu, překrásnou dívku s dítětem? Ach, to je náhoda!*“⁷⁴ V zápětí se vypravěč ztotožní s hlavním mužským hrdinou a sděluje, že v tom dítěti má prsty, ale bohužel ne ty

⁷³ KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970.

⁷⁴ TAMTÉŽ, s. 9.

autorské, i když by byl rád tvůrcem dítěte klidně bez jakéhokoliv nároku na slávu a uznání. Čtenář je ujistiťen, že pokud hrdina – vypravěč nebyl autorem dítěte, je alespoň autorem příběhu, který vedl k narození dítěte. Hrdina jako tvůrce onoho příběhu se prohlásil za žijícího člověka, který je tvůrcem příběhů a nikoliv pouze jejich opisovačem a figurkou jiných tvůrců. „*Nepíši, nýbrž žiju, a pohrdám, upřímně řečeno, autory příběhů psaných na papír, pohrdám těmito upocenými opisovači života. Zbožňuji zato autory příběhů žitých v životě. Sám se mezi ně počítám.*“ Dále pak „*V životě jsou totiž dva druhy lidí: autoři života a figury života. Jedni uskutečňují v životě plány a nápady své vlastní fantazie, druzí jsou nástrojem těch prvních. Jedni žijí, druzí, abych tak řekl, jsou žiti.*“⁷⁵ Hrdina se v samotném úvodu postavil na roveň boha, který je schopný měnit podstatu lidského osudu a určovat jeho směr. Po krátkém filozofickém odbočení se vrátí vypravěč opět k oné dívce, která byla viděna s dítětem na konzervatoři. Dozvídáme se, že dívku vypravěč zná již mnoho let a že byla studentkou zpěvu. Díky tomuto přátelství s dívkou se dostal i do společnosti dalších mladých dívek – studentek zpěvu, o nichž tvrdil, že jsou a vždy byly ženami přebývajících pouze v nejvyšších poschodích nadějí, odkud se občas nakláněly z okna a s pošťuchováním a chichotáním pohlížely na všechny lidi pod nimi, kteří se na ulici jen hemžili. Tato vzdálenost je oddělovala od skutečného světa, ve kterém byly prakticky nepoužitelné, z čehož pramenila jejich naivita a jistá míra hlouposti a omezenosti. „*Už od čtrnácti let dotýkají se svými sny hvězd slávy. Žijí tak vysoko, že jsou jako nebešťanky. A protože jsou nebešťanky, nemohou pak ani využít některých výhod, které poskytuje jen země: například vzdělání.*“⁷⁶

Hlavní hrdina a vypravěč příběhu v jedné osobě již sdělil svému čtenáři/svému posluchači, že je roven bohu a mohl se tedy bez studu a bez obavy ponížení odvážit vyprávět historii své neopětované lásky k mladé zpěvačce, která byla potkána s dítětem v divadle. Dozvídáme se, že se kdysi hlavní hrdina skutečně velmi aktivně pokoušel o dobytí této mladé dívky. Dělal vše možné i nemožné, aby dívku získal; nadbíhal ji, kupoval květiny, které potom ovšem ona hrdě ukazovala svým kamarádkám z konzervatoře a tvrdila, že květiny má od jakéhosi Lambrechta; což byl tenorista brněnské opery, ke kterému dívka vždy obdivně vzhlížela. Dle hrdiny to však byl jen „*Chlapík s tupou tváří, ale hlasem jako pozoun posledního soudu*“⁷⁷. Zamilovaný

⁷⁵ KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 9.

⁷⁶ TAMTÉŽ.

⁷⁷ TAMTÉŽ, s. 10.

hrdina se nám dokonce přiznal, že se natolik ponížil, že dané dívce nabídl své skromné schopnosti klavíristy amatéra a sloužil ji jako soukromý korepetitor. Vždy než dívka přišla na korepetici, musel se hrdina požadovanou skladbu nejprve naučit, aby bylo vůbec možné mladou zpěvačku doprovázet. Hrdinovi ovšem ani jeden ze způsobů dobývání a nadbíhání nepřinesl žádný úspěch či jakoukoli nejmenší naději. Naprostý debakl přišel při jedné procházce. Tato procházka je pro povídku významnou událostí, protože se díky hrdinově nepovedenému vtipu a lichotce, dozvídáme jméno mladé zpěvačky, která vystupuje ze své nepojmenované anonymity. Milovaná dívka se jmenuje Jana, čehož využil hlavní hrdina při své snaze o již zmiňovanou lichotku. Žertem Janu oslovil označením Jana z Arcu. Janička se vždy ovšem zajímala pouze o zpěv a nebyla tedy znalá historickým postav a událostí. Zeptala se tedy naivně, co je to z Arcu. Hrdina si myslel, že mu pouze špatně rozuměla a zopakoval pojmenování, kterým ji nazval. Janička ovšem stále trvala na své otázce, co je to z Arcu. Hrdina ji řekl první pitomost, která mu přišla na mysl; totiž, že arc je francouzsky park. Janička se ptala naivně dále. Proč by měla být tedy z parku. Na tuto otázku ji bylo odpovězeno: *„Tak se, Janičko, říkalo všem slečnám, které mívaly svá pracoviště v městských parcích. Mužové, kteří jim dali občas vydělat, znali je jenom podle křestního jména... A protože slušným mužům bylo nepříjemné říkat jim jen tak, přidali ke křestnímu jménu ještě přídomek ‚z parku‘. Takže to znělo jak jméno šlechtičen...“*⁷⁸ Janičce bylo dále vysvětleno, že právě ta Jana z parku se stala zvláště slavnou a vešla do historie. Janička po jeho vysvětlení zůstala jako zkamenělá a zmohla se pouze na otázku: *„Tak ty chceš říct, že jsem k?“*⁷⁹ Zamilovaného hrdinu fascinovalo, že Janička byla natolik slušným stvořením, že nedokázala z úst vypustit ani sprosté slovo a byla schopna říci pouze jeho počáteční písmeno. Hrdina se snažil zachránit svůj nepochopený vtip a pokusil se Janičce omluvit, k čemuž přidal, dle svého názoru, následující pokus o lichotku: *„Ty a k! Vždyť ty jsi pravý opak k! Co bych za to dal, kdybys byla k! Přinášel bych ti polovinu svého platu.“*⁸⁰ Hrdina se mylně domníval, že si tímto vyznáním, kterému, dle něho, nechyběla jistá dávka vtipu, Janičku nakloní. Ta se ale otočila a odešla.

Adolf se po jejím odchodu procházel brněnskými ulicemi⁸¹ a po nějaké době potkal vzhlednou brunetu. Oslovil ji lichotkou jejích nohou: *„Dívám se na vaše nohy,*

⁷⁸ KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 11.

⁷⁹ TAMTÉŽ.

⁸⁰ TAMTÉŽ.

⁸¹ Poznámka autorky: v této části vyprávění je první zmínka o Brně; tedy o místě, kde se děj příběhu odehrával.

slečno. Jsou tak krásné, že lituji, že je máte jen dvě.“⁸² Oslovená bruneta se lichotce zasmála, což hrdinu povzbudilo v pokračování dalších žertíků. Načež také ona něco řekla, on něco odvětil, ona se opět zasmála a ještě tentýž večer byl hrdina s brunetou v kině, po kině ve vinárně a po vinárně v mládeneckém bytě vyprávějího hrdiny. Jak Janička byla nepřístupná, tak tato bruneta byla přístupná; jako většina jiných žen, které hrdina doposud poznal. S brunetkou strávil hrdina několik společných dní a nocí. Ve stejné době se hrdina seznámil s přítelem, o kterém by nám chtěl sdělit mnoho příhod a zážitků, ale musel se jich vyprávějí hrdina vzdát, protože by pak jeho vyprávění ztratilo svůj spád. O novém příteli⁸³ však prozradil alespoň to, že byl původem Řek a navzájem pro sebe udělali hodně. Na základě jejich poznaného přátelství nám hrdina sdělil následující skutečnost, ke které dospěl: „stejně vám řeknu, že pořádný lidský vztah je možný jenom mezi mužem a mužem, vztah bez sobectví, nároků a žárlivosti, s upřímnou obětavostí a bezelstnou přízní.“⁸⁴ Tento Řek byl bývalým partyzánem, který se kvůli svému zranění dostal až do Čech, kde pracoval v továrně. Pracoval velice tvrdě, ale po nějaké době se ozvala jeho stará zranění z partyzánských bojů, dostal souchotiny, a tak dlouho se léčil, až se dostal do důchodu. Mezitím se naučil dokonale lenošit a jedinou jeho prací bylo občasné montování figurek z drátků a celuloidu, což se naučil v sanatoriu, ve kterém se léčil, a kde těmito vyrobenými postavičkami uplácel sestřičky. Velice často oba muži sedávali nad pivem, u kterého si povídali a vyprávěli o ženách.

Stejně náhodně, jako jsme se dozvěděli z povídky o jméně Jany, dozvídáme se o křestních jménech dvou hlavních mužských hrdinů příběhu. Jména jsou nám sdělena z dialogu obou hrdinů. Vyprávějí hrdinou byl Adolf a partyzánským Řekem byl Apostol⁸⁵. Muži se mezi sebou vesměs oslovovali deminutivně. Jednou při pití piva napadl Adolfa plán. Oznámil Apostolkovi, že má pro něho dárek v podobě jedné krásné mladé dívky. Není totiž „krásnějšího daru, jež může dát muž muži, než žena.“⁸⁶ Apostol se nejprve jeho nabídky zdráhal, ale nakonec svolil a nad sklenicí dalšího piva byl Apostolkovi sdělen plán, jak by bylo možné Janu svést.

⁸² KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 11.

⁸³ Poznámka autorky: V Kunderově povídce nám je nejprve představena postava Jany a Adolfům neúspěšný pokus ji svést. Teprve až následně se dozvídáme o existenci Apostolka, se kterým se ovšem Adolf seznámil dříve než s Janou. Kundera využívá retrospektivního vyprávění, což při čtení vyžaduje čtenářovu větší pozornost, než kdyby se jednalo o klasické chronologické vyprávění příběhu.

⁸⁴ KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 12.

⁸⁵ Poznámka autorky: Vzhledem k tomu, že hlavní hrdina Adolf byl po většinu příběhu stylizován do role boha – tvůrce příběhu a autora lidských osudů, je symbolické, že se jeho nejlepší přítel, který se podílel na zosnování pomsty, jmenoval Apostol; jako jeden z nejbližších „hlasatelů“ Ježíše Krista.

⁸⁶ KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 12.

Z celé povídky je největší pozornost, jak z popisné, tak z rozsahové stránky, věnována následující scéně, kdy Adolf s Apostolek realizují domluvený plán na svedení Jany. Apostolek ovšem netuší, že se jedná o pomstu kvůli Adolfově uražené mužské ješitnosti. „*Byla neděle. V neděli vždycky chodívala slečna Jana do kavárny Bellevue. To proto, že tam v tutéž dobu chodilo několik zpěváků z brněnské opery na kávu.*“⁸⁷ Studentky konzervatoře včetně slečny Jany zde vždy obdivovaly přítomné zpěváky a nejvíce pak Lambrechta. Pravidelně se v brněnské kavárně Bellevue scházely každou neděli ve čtyři hodiny. Právě onu inkriminovanou neděli přišel o hodinu dříve, tj. ve tři hodiny, Apostol k Adolfovi domů, který si pro něho vypůjčil elegantní kostkované sako, bílou košili a motýlka. Apostolek v půjčeném oblečení, dle Adolfa, vypadal náramně. V této části vyprávění nám Adolf poodhalil fyzický Apostolkův vzhled „*...můj přítel Řek má husté černé vlasy, černé oči, prostě vypadá přesně jako Řek.*“⁸⁸ Ve čtyři hodiny vešli oba přátelé do kavárny Bellevue, kde bylo očekávané osazenstvo. Oba muži vzbudili svým příchodem a Apostolkovou vizáží rozruch a nejvíce pohledů jim věnoval stůl, u něhož seděla Janička se svými kamarádkami. Muži si v kavárně sedli a zhruba pět minut dělali, že si dívek u sousedního stolu nepovšimli. Poté ale Adolf vstal a šel pozdravit Janičku, které sdělil, že přišel v doprovodu slavného dirigenta athénské opery, který byl koncertovat v západním Německu a vrací se domu se zastávkou v Brně, kde by chtěl nastudovat partituru Janáčkova Osudu. Janičce představil Apostolka pod jménem Apostol Achilles a pozval ji k společnému stolu, aby jim dělala společnost a seznámila se s řeckým dirigentem. Janička se obávala jazykové bariéry, ale Adolf ji ubezpečil, že jim bude překládat a Jana si nakonec ke stolu přisedla. Adolf se s úsměvem zavzpomínal na gymnaziální léta, kdy se musel povinně učit řečtinu a tehdy měl pocit, že této znalosti nikdy nebude využito. Ale „*existuje zřejmě přece jen nějaký řád věcí, který praví, že nic není na světě zbytečné a že každé sémě jednou vzklíčí.*“⁸⁹ Scéně v kavárně, ve které je zachycen dialog mezi Adolfem, Apostolkem a Janou, je v povídce věnována největší pozornost. Během představování Apostola s Janou se dozvídáme i příjemní dívky. Celým jménem se jmenovala Jana Malátová. Po představení probíhá dlouhá konverzace, během které Adolf zprostředkovává překlad mezi Janou a Apostolem. Ve skutečnosti se nejedná o skutečný překlad, ale Jana nesmí vědět, že Apostol mluví a rozumí česky, aby iluze athénského dirigenta byla dokonalá.

⁸⁷ KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 13.

⁸⁸ TAMTÉŽ.

⁸⁹ TAMTÉŽ, s. 15.

Navíc Adolf využívá při „překlady“ svých dosavadních zkušeností s lichotkami žen a Jana se pod návašem lichotek a poklon červená. Adolf byl během konverzace „ve svém živlu“, protože poprvé v životě věděl, že Janička poslouchá jeho slova; je jimi okouzlena, podmaněna a popletena. Své „překlady“ a lichotky neustále stupňoval až do té míry, že si začal vymýšlet i zcela nové hudební dějiny apod. Stejně jako byl Apostolek fascinován Janinou krásou, kterou viděl poprvé v životě, udivovala Adolfa Janina schopnost pochopit a reagovat i na věci neexistující. „*Podívoval jsem se vždycky Janě, jak si okamžitě dovedla utvořit zcela jasnou představu o věcech, které neznala, nebo dokonce o věcech, jež neexistovaly. Řeckou antickou operu, kterou jsem si právě vymyslel, si okamžitě připodobnila k Wagnerovi, asi proto, že Wagnera také nikdy neslyšela, protože se v Brně za její život nikdy nedával.*“⁹⁰ Konverzace v brněnské kavárně vyvrcholila ve chvíli, kdy Adolf Janě oznámil, že by si chtěl mistr poslechnout, jak zpívá. Jana nadšeně souhlasila, ale nevěděla, kde by bylo možné athénskému dirigentovi zazpívat. Adolf byl samozřejmě na takovouto situaci připraven a nabídl duchapřítomně k dispozici svůj byt; co by přeci pro Janičku neudělal. Do Adolfova bytu dojeli tramvají, která byla přeplněná k prasknutí.

Když společně dojeli do Adolfova bytu, začala Janička ihned zpívat za doprovodu pianina. Adolf si ještě pamatoval některé skladby, včetně Rusalky, které se musel naučit, aby mohl korepetovat Janičce v dřívější době. Jana zpívala, Adolf hrál na pianino a Apostolek seděl v křesle a poslouchal. „*Musím vám říci, že můj řecký přítel v životě nebyl v divadle. Žil své mládí na odlehle řecké vesnici, v osmnácti letech se stal partyzánem, prodělal rok bojů v horách, byl zraněn a pak se potloukal po jugoslávských,... a nakonec českých hranicích. Teprve později se naučil číst a psát.*“⁹¹ Jana dozpívala a netrpělivě čekala na hodnocení athénskému dirigenta, jehož slova „překládal“ Adolf. Ten naprosto přesně věděl, co má říci, aby si Janičku získal. Řekl Janě, že je velice muzikální, ale bohužel asi prý doposud neměla štěstí na žádného dobrého učitele. Adolf Janě rovněž sdělil, že by jí athénský dirigent mohl pomoci koncertovat v řecké opeře. Janička souhlasila se vším, co jí bylo řečeno, byla šťastná. Janička chtěla svému řeckému posluchači zazpívat ještě další skladby, ale Adolf ji oznámil, že ji již bohužel nebude moci doprovázet, jelikož musí odejít na neodkladnou schůzku. Janičku jeho sdělení rozčílilo. „*Ano, poprvé za celou dobu, co mne znala, stála o mou přítomnost; potřebovala mne. A snad dokonce pociťovala i jakousi žárlivost*

⁹⁰ KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 16.

⁹¹ TAMTÉŽ, s. 18.

vůči té „vážné záležitosti“, které jsem mínil dát teď před Janou přednost. Vychutnával jsem a prodlužoval tuto chvíli představami, o níž jsem tušil, že je mi dána poprvé a naposled...“⁹² Adolf nakonec Janě a řeckému dirigentovi nabídl, že i po jeho odchodu mohou v bytě zůstat. Adolf odešel a do svého bytu se vrátil až po čtyřech hodinách. Po svém návratu našel Janu šťastnou a Apostolka se vznešeným výrazem na tváři.

Touto událostí, která měla být aktem Adolfovy pomsty za uraženou mužskou ješitnost, končí druhá část povídky, ve které se Adolf choval jako bůh a přebíral na sebe jeho vlastnosti a možnosti; totiž ovládat a měnit lidské osudu podle vlastního uvážení a rozmaru. Adolf, který byl doposud zvyklý na to, že jeho činy i činy ostatních, které naplánoval, byly plně závislé na jeho vlastním životě, zjistil, že nemá božskou moc. „Jestli vám připadalo mé vyprávění jako anekdota, pak tedy je anekdota u konce. Příběh Jany a Apostola však není u konce, a ani můj příběh není u konce. Naše činy nabývají opačného smyslu, než jaký jim předem přisuzujem. Naše činy žijí nezávisle na nás svým vlastním životem. Chtěl jsem učinit Apostola šťastným, Janě se pomstít a sebe pobavit. Nepodařilo se mi ani jedno, ani druhé, a dokonce ani to třetí.“⁹³ Adolf se odvážil odhalit i svou lidskou tvář a otevřeně se přiznal k tomu, že ve chvíli, kdy opustil byt, ve kterém nechával Janu s athénským dirigentem, velmi trpěl. Jeho trápení se zmnohonásobilo ve chvíli, kdy zjistil, že jeho plán vyšel a Apostolek Janičku skutečně svedl. Ještě tutéž noc k němu přišel Apostol a vyprávěl mu o báječných chvílích, které s Janou prožil.

Adolf nám také prozradil, co dělal celé ty čtyři hodiny, kdy propůjčil svůj byt Janě a Apostolovi. Nešel ani do kina, ani za přáteli, dokonce nešel ani za jinou ženou, ale brouzдал po Brně, myslel na Janičku a hryzaly ho myšlenky na to, co se právě odehrává v jeho propůjčeném bytě. Ve skrytu duše tajně doufal, že se athénskému dirigentu nepodaří Janu svést a ta zůstane netknuta. Když ale přišel domů, bylo mu vše jasné. Jejich štěstí se mu vbodlo do srdce jako hřebík a zanechalo ještě větší jizvu, než kterou Adolf měl předtím. Adolf se obrací na čtenáře a ptá se ho, jestli rozumí jeho činům; respektive proč zosnoval plán pomsty, když Janu tolik miloval a tušil, že je možné, že plán vyjde? „...jako byste neznal divnou logiku či nelogiku lásky. Bylo ticho mezi mnou a Janou. Nesnesitelné ticho. Toužil jsem něco udělat. Toužil jsem nějak pohnout tím trapným prostorem, který ležel mezi mnou a jí. Toužil jsem s ní mluvit, toužil jsem jí vidět, toužil jsem si z ní vystřelit, toužil jsem ji trápit a sebe trápit, chtěl

⁹² KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 18 – 19.

⁹³ TAMTÉŽ, s. 19.

*jsem prostě přerušit ticho, chápete to?*⁹⁴ Nicméně osud Adolfa krutě potrestal za jeho domýšlivost hraní si na boha a „psaní role“ pro svého přítele Apostola a Janu. To, co od plánované pomsty očekával, se neuskutečnilo; nepodařilo se mu samotnému Janu nejen svést, ale ani na ni zapomenout. Po odpoledni, které Apostolek s Janičkou prožil, upadl do hluboké zamilovanosti rovněž i on. Beznadějně zamilovanosti propadl nejenom Adolf, ale i Apostolek. Adolf se ptal sám sebe, jak je možné, že oba milují dívku, která je tolik hloupá. Jeho odpovědí bylo, že *„hloupost není kategorie citu“*⁹⁵. Apostolek neustále dokola vyprávěl a popisoval Adolfovi milování s Janou. Ona nevěděla, že ji rozumí, a proto se mu vypovídala o svém nenadálém štěstí, které pociťovala. Při milování se nechala vést Apostolkovými zkušenostmi a ničemu se nebránila. Janička byla pannou a z Apostolkova vypravování bylo Adolfovi jasné, že během milování s athénským dirigentem prožívala nejkrásnější chvíle svého života.

Jak již bylo zmíněno výše, i Apostol se do Jany zamiloval a chtěl mladou dívku alespoň ještě jednou. Adolf se mu snažil vysvětlit, že to již nebude nikdy možné. Apostol však k Adolfovi chodil nešťastný domů a svěřoval se mu, že pro nešťastnou lásku nejí, nepije a nemůže spát. Rozhodl se tedy k nešťastnému činu, že Janičku navštíví a řekne jí pravdu. Počkal na ni před konzervatoří, a když vyšla z budovy, běžel za ní. Jana se kvůli „otrhanému“ cizímu muži ani nezastavila a šla dál. Apostol byl zdrcený a ještě více nešťastný⁹⁶. Do jisté míry byl krutě potrestán i samotný Apostol, který se aktu pomsty účastnil, třebaže jen jako nástroj v rukou boha Adolfa. Na plán, i když nevěděl jeho pravý důvod, Apostol přeci přistoupil dobrovolně; aby si užil. Janu měl zesměšnit, a tak pomstít uraženou Adolfovu ješitnost. Oba mužští hrdinové byli nešťastni. Jen Janička byla nepochopitelně a neočekávaně šťastná. *„Víte, co je zajímavé? Že se to ctnostné stvoření vůbec nestydělo. Zanechalo na mém gauči malý krvavý cejch... Muselo vědět, že všechno vím, jak se zběhlo – a nestydělo se. Láska činí z dívek pyšné a hrdé šlechtičny...“*⁹⁷ Janička po měsíci od události v Adolfově bytě zjistila, že je těhotná a byla pyšná. V žádném případě nesouhlasila s potratem a po devíti měsících malého Řeka porodila. Všichni v jejím okolí věděli, že její dítě je geniálního umělce a lživě odpovídala na otázky, zda je v kontaktu s athénským dirigentem. Na nepříjemné otázky odpovídala, že si s otcem dítětem píše a že se pro ně brzy vrátí, aby

⁹⁴ KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 20.

⁹⁵ TAMTÉŽ, s. 20.

⁹⁶ Poznámka autorky: Ve skutečnosti bylo svedení Jany Apostolkem jen zdánlivě jeho zásluhou. Ve skutečnosti falešného athénského dirigenta vymyslel, oblékl a vytvořil Adolf.

⁹⁷ KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 22.

si je mohl odvézt. Narozeného chlapečka dívka pojmenovala po athénském dirigentovi Achilles. Jana byla přese všechny okolnosti šťastna. Adolf se na Janičku snažil zapomenout, ale vše mu ji připomínalo – pomluvy, které se o ní dozvěděl, smutný a nešťastný Apostol i jeho svědomí a vzpomínky. „*Stala se mi najednou nejen žádoucí, ale i blízka; díky zlomyslné mystifikaci stal jsem se teď neviditelnou součástí jejího života, jejího osudu; patřili jsme k sobě; byla teď opravdu moje Jana; její osud mne dojímal a jaksi smířoval s její hloupostí a pýchou; miloval jsem ji jinak než předtím (hřejivěji a soucitněji) a strašně jsem ji toužil mít.*“⁹⁸ Adolf dokonce přemýšlel nad tím, že by se s Janičkou oženil a neohlížel se na své směšné postavení, ve kterém by se ocitl, kdyby si Janu skutečně vzal. Předpokládal, že bude povolnější, když bude svobodnou matkou. Adolf se ovšem spletl znovu a Janička jeho nabídku odmítla. Jediným povolením, které mu bylo Janou uděleno, bylo občasné vedení kočárku. Povídka končí následujícími Adolfovy slovy: „*Tak to vidíte. Já to všechno spískal pro své pobavení. Já to vymyslel. Já jsem bůh tohoto příběhu! Ale jak truchlivý bůh...*“⁹⁹

Jako i v pozdější Kunderově prozaické tvorbě, měla tradičně poslední a konečné slovo náhoda, osud či případně skutečný Bůh. Neboť „*pouze on sám je neporazitelný a nevypočitatelný, a to navzdory všem zdánlivě dokonale promyšleným lidským plánům. Nejcitelnějším trestem pro samozvané lidské „bohy“ je pak možná to, že právě oni nejsou schopni pochopit rozuzlení skutečného, jiného neplánovaného osudu: A to nepochopitelné děvče bylo šťastné; ubohá, ale pyšná ve své ubohosti; pitomá, ale čistá ve své pitomosti.*“¹⁰⁰ Adolfovým samozvaným božstvím je zde myšlena skutečnost, že se sám stavil do role subjektivního autorství. Hlavní hrdina se domníval, že je schopen promítat se do cizích osudů a libovolně s nimi zacházet. Ale jako každý samozvaný bůh nebyl ani Adolf schopen podívat se pod povrch věcí a událostí. Mohl předvídat pouze krátkodobé důsledky svých činů. Na důsledky dlouhodobé a složitější už nepomýšlel. I kdyby ovšem pomýšlel, nebylo by v jeho moci vědět, jaký bude skutečný konec uskutečněných činů. Jako samozvaný bůh dokáže jen změnit vnější podobu člověka, do jehož cesty a osudu se „bůh“ připlétl, ale už není schopen přeměnit jeho podstatu. To je vlastností pro člověka nemožnou, jelikož takovou moc má pouze osud nebo skutečný Bůh.

⁹⁸ KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 23.

⁹⁹ TAMTÉŽ, s. 24.

¹⁰⁰ DUTA, M. D. *Vypravěč, autor a bůh. Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2009, s. 177.

Zajímavá je paralela, která existuje mezi první povídkou Já, truchlivý bůh a prvním Kunderovým románem Žert. Oba hlavní mužští představitelé příběhů touží po pomstě a oba vymysleli její dokonalý plán, který bezchybně zrežirují za asistence nic netušících zúčastněných. Pomsta má oběma hlavním hrdinům – Adolfovi (povídka Já, truchlivý bůh) a Ludvíku Jahnovi (Žert) přinést duševní satisfakci postavenou na cizím utrpení. Oba se zhostí dobrovolně role samozvaného boha. Rozdílnost v pomstách u obou mužů tkví v tom, že Ludvíkova touha po pomstě, pokud ji někdo nepovažuje za oprávněnou, je lidsky pochopitelná. Naproti tomu Adolfova pomsta, jak již bylo zmíněno výše, je pouze jako reakce na uraženou mužskou ješitnost. Ani jeden z hrdinů nezvládá situaci, jelikož ani jeden z nich není vševědoucí a všeho předvídatelný. Oba hrdinové jsou potrestáni za utrpení a škody, které svým plánem pomsty způsobili. Ludvík ztratil iluze a rovnováhu, která mu umožňovala žít, a Adolfovi se splnilo jeho největší přání; stát se nesmazatelnou součástí Janina osudu a života. Těžko rozhodnout, který trest je krutější.

Krom toho, že povídka o truchlivém bohu má své prvenství povídkové, může být vnímáno ještě jiné prvenství a ojedinělost této povídky. Ta tkví ve skutečnosti, že v analyzované povídce je žena/dívka hlavní postavou, která, i když se nebrání a nakonec podléhá mužským intrikám a nástrahám, si zachová své vnitřní přesvědčení, čistotu a je to muž, který nakonec před dívkou padá na kolena a je to muž, který je směšným a ubohým. U ostatních povídek se postupně tato role směšnosti proměňuje a směšnost na sebe přejímají ženy, které krom své směšnosti mají ještě jednu nezáviděníhodnou vlastnost; jsou ženami. Slabými stvořeními, která jsou často degradována na úroveň obyčejného masa. Přestože pointou ostatních „směšných“ povídek je něco mimo text, jako by nad ním, nemělo by se zapomínat na tento důležitý rozdíl mezi první povídkou a povídkami, které po ní následovaly. Byť je povídka Já, truchlivý bůh plně „kunderovská“, tímto zmíněným rozdílem se až „nekunderovsky“ odlišuje.

2.2 Od literární předlohy k scénaristickému zpracování

O historii, která vedla k přepracování původní literární povídkové předlohy a sepsání literárního scénáře, bude zmínka v následující kapitole této práce (viz kapitola VI.). Na literárním scénáři spolu úzce pracovali jak Antonín Kachlík, tak Milan Kundera. Původní literární předloha by nedostačovala potřebám nutným pro natočení

celovečerního filmu. Proto bylo nutné původní Kunderovu povídku přepsat; jinak řečeno, bylo nutné povídku rozšířit a obohatit o další či vedlejší dějovou linii, která by zapadla do původního rámce děje. S touto obměnou souvisely i změny a posuny, které se dotkly hlavních hrdinů příběhu.

První rozdíly a proměny literárního scénáře oproti své původní povídkové předloze není potřeba hledat příliš dlouho. Proměňuje a obohacuje se nám již samotný vstup do povídky, který je, dle mého pohledu, více než zdařilý. Oproti povídce, která začíná Adolfovou přítomností v divadle (blíže viz výše), začíná děj literárního scénáře mimo prostor divadla. Hlavní hrdina se prochází po brněnském Špilberku a doprovod mu dělá na řemínku venčený pes. Z hradeb Špilberku je vidět celé Brno¹⁰¹, do kterého se s hrdinou zanedlouho vypravíme. Úvod literárního scénáře se, stejně jako konec příběhu, nachází v jakési rovině okamžitého fikčního času. V této rovině nám hlavní hrdina příběhu a vypravěč v jedné osobě oznamuje, že bude vypravovat svůj příběh o nešťastné a nenaplněné lásce k Janě Malátové, který se odehrál před deseti lety. V tomto příběhu bude spočívat rovina hlavní fikce, která koresponduje s minulým fikčním časem a tvoří převážnou část děje literárního scénáře. Vstup do hlavního děje má také svůj časový rozměr. S Adolfem postupně sestupujeme ze Špilberku do města Brna, do divadla a poté do maskérny, přičemž nám je vyprávěna legenda o tom, jak město, divadlo a maskérna vznikly. Vypravovaná legenda o vzniku města ironicky, což je pro Kunderovy hlavní mužské hrdiny příznačné, paroduje známý příběh o Praotci Čechovi: *„Když praotec Morava se svou družinou stanul na tomto kopci a rozhlédl se kolem dokola, pravil: Br!... no, co se dá dělat. A jeho pobočník děl: - Ty jsi řekl, bude se jmenovat Brno.“*¹⁰² Vypravěč stále pokračuje v chůzi do města, přičemž se dozvídáme, že v Brně krom vězení, kasáren a jatek bylo postaveno také divadlo, ve kterém byla později dodatečně zřízena maskérna. Před divadlem Adolf uváže svého psa, přičemž nám světil, že tento přítel člověka je jedinou bytostí ženského pohlaví, se kterou je ochotný a schopný žít v jedné domácnosti. Ještě než vstoupí do divadla, oznamuje nám, že divadlo bylo postaveno před několika lety a dále komentuje ironickými slovy: *„Čím menší město, tím větší divadlo, a čím větší divadlo, tím větší hlouposti se v něm musí hrát, aby se hlediště naplnilo.“*¹⁰³ Adolf vstupuje do divadla, kde jeho příchodu

¹⁰¹ Poznámka autorky: Hrad Špilberk je umístěn na kopci v srdci Brna; Adolf se od samého počátku stylizuje do role samozvaného Boha. Proto je symbolické, že děj příběhu začíná právě na jednom z nejvyšších brněnských míst, což může být synonymním připodobněním řeckého Olympu.

¹⁰² Národní filmový archiv, *Literární scénář Já, truchlivý bůh*, s. 1.

¹⁰³ TAMTÉŽ.

nevěnuje nikdo žádnou pozornost. Zastaví se až těsně u hlediště a představuje nám zpívající kyprou blondýnku a v hledišti sedícího jejího syna, ve kterém měl prsty. Ve shodě s literární předlohou je nám sděleno, že ale bohužel není autorem dítěte, ale byl autorem příběhu, který vedl k jeho narození. Vypravěč se odebírá do divadelní maskérny, ve které si vybírá a zkouší různé paruky, aby čtenáři mohl připodobnit, jak vypadal v době, kdy se se zpěvačkou seznámil. V zápětí si nasazuje jednu z paruk se slovy: „*jestli jsem takhle nevypadal, tak jsem tak měl vypadat. Takhle je to pravdivější než pravda; jak říká Hemingway.*“¹⁰⁴ To, že vypravěč příběhu pronesl tuto zásadní větu právě v maskérně, má svůj klíčový naratologický význam pro celý příběh¹⁰⁵. Je tím totiž odkázáno na Adolfovu úlohu a úmysl přetvářet objektivní realitu v hezčí a zajímavější, než jaká ve skutečnosti byla. Maskérna je „kouzelným“ místem, kde je možné skutečnost či minulost proměnit ve fikci, která by byla k jejímu tvůrci přívětivější. S parukou na hlavě se Adolf posadí na židli a bez přerušení vypráví, že místo maskérny býval dříve park; a najednou konstatuje, že zde vlastně park je. Tímto konstatováním se děj příběhu přenáší z roviny okamžitého fikčního světa do minulosti před deseti lety. Adolf sedí v parku, ale stále ještě na židli z maskérny. Tento fyzický předmět je posledním konkrétním upozorněním, že se bude jednat o vymyšlený příběh, o inscenaci.

V parku ihned Adolf představuje Janičku tak, jak vypadala v době před deseti lety. Tu nepřekvapuje skutečnost, že Adolf sedí na maskérské židli, ale jen se podivuje, že ta židle je tak malá. Adolf jí obratně a zkušeně lichotkou vysvětlí, že je samotář a kdyby „*seděl na větší lavici, mohla by si ke mně přisednout nějaká jiná slečna než vy. Ale já jsem ochoten sedět buď sám nebo s vámi. Jinou možnost odmítám.*“¹⁰⁶ Z parku Adolf doprovází Janičku do města a společně koukají do výkladních skříní brněnských obchodů. U květinářství se zastaví a koupí Janičce 19 růží, protože Janičce je devatenáct let. Ta za květiny poděkuje a odejde s nimi za svými kamarádkami, kterým se, ve shodě s literární předlohou, chlubí, že je má od Lambrechta.

Při dalším setkání se svým postarším obdivovatelem si Jana stěžuje, že nemá kde pořádně cvičit zpěv, protože na koleji není klavír a na konzervatoři je to pořád obsazené. Adolf vycítil příležitost a nabídl Janě svou korepetici na pianino, které měl ve svém bytě. Ta oznámí, že k cizím pánům zásadně nechodí, ale nakonec přeci jenom

¹⁰⁴ Národní filmový archiv, *Literární scénář Já, truchlivý bůh*, s. 3.

¹⁰⁵ Poznámka autorky: Literární scénář posouvá význam a úlohu Adolfova božství v této konkrétní chvíli na rozdíl od povídkové předlohy do popředí, upozorňuje na tuto skutečnost a zdůrazňuje ji. V literární povídce přechází vyprávění zcela volně bez jakéhokoliv upozornění či symbolického náznaku do minulosti, čímž není jasně dána a zdůrazněna role Adolfova stylizace božství.

¹⁰⁶ Národní filmový archiv, *Literární scénář Já, truchlivý bůh*, s. 4.

k Adolfovi do bytu dochází a ten ji doprovází na pianino¹⁰⁷ při skladbě Měsíčku na nebi vysokém¹⁰⁸.

Jednou z nejpovedenějších scén, kterou byla povídka v literárním scénáři obohacena, je scéna z návštěvy koncertního vystoupení, na které Janičku hlavní hrdina doprovodil. Adolf využívá Janiny nepozornosti, neboť svou pozornost plně věnuje dění na pódiu, a hladí Janě ruku, čehož si ona nevšimne. V jedné chvíli Jana nadšeně stiskne Adolfovu ruku, aby mu sdělila, že dirigent je úžasný. Toto sdělení hrdinu samozřejmě rozhořčilo a jakoby mimo text se svěruje se svým rozhořčením. „*Ta holka byla ochotná obdivovat každého šaška! Jen když byl náležitě osvětlen a vytahoval se na pódiu.*“¹⁰⁹ Po tomto sdělení nechal Janičku sedět v hledišti, a aniž by mu někdo věnoval pozornost, došel na pódiu k dirigentovi, kterému vyčetl, že je neslušné stát zády ke svému obecenstvu. Po chvíli si stoupl na stupínek místo dirigenta čelem k obecenstvu a čile se chopil příležitosti, přičemž celý výstup obohatil o taneční kreaci. Náhle však hrdina přerušil svůj výstup a otráveně si sedl na dirigentský stupínek, přičemž orchestr hraje dál, jako by se vůbec nic nestalo. Do hraní orchestru se Adolf obrací ke svému divákovi/čtenáři, kterému se svěruje se svým nedůstojným chováním: „*Takhle se snižovat: Chodit s holkou na koncerty, který mě nebaví! Dívat se, jak se obdivuje dirigentům a mě nevnímá!... A nesmět se jí ani dotknout! Rozumíte, když já nedostanu holku ani na potřetí, tak jdu od toho. To bylo vždycky moje pravidlo a vřele vám je doporučuju. Já jsem ho tady porušil – a vidíte, jak to dopadlo! Přišla -...*“¹¹⁰ Hlavní hrdina velice často v roli vypravěče odkazuje diváky/čtenáře svým monologem, který je směřován mimo text, zpátky k vyprávěné minulosti, která je však pro čtenáře odkazem znovu k vyprávěné přítomnosti; jak je tomu v případě poslední uvedené citace.

Literární scénář zdařile obohatil scénu z Kunderovy povídky s hnědovlasou ženou¹¹¹. S touto brunetou se dle původní předlohy hlavní hrdina seznámil po Janině odchodu z parku, kterému předcházela epizoda s Janou z Arcu (blíže viz výše). Literární

¹⁰⁷ Poznámka autorky: ve většině případů je literární scénář obohacen o další motivy a scény či je blíže specifikuje, konkretizuje a rozvádí. Zde se však v literárním scénáři jedná o výjimečné vyškrtnutí faktu, jelikož v povídce se objevuje vtípná a ironická zmínka o tom, že aby Adolf mohl Janičku vůbec doprovázet, musel se skladbu sám nejprve naučit a to mu trvalo tři dny. Zároveň je Adolfův monolog v literárním scénáři ochuzen o informaci, že Dvořák, kterého musel nacvičovat, ho nudí stejně jako například nedělní odpoledne u řeky nebo pohled na nejkrásnější pohlednici z Alp.

¹⁰⁸ Poznámka autorky: v povídce je zmínka, že onou zkoušenou a zpívanou operou byla Rusalka. Literární scénář přispěl ke konkretizaci – nacvičovanou částí byla skladba Měsíčku na nebi vysokém.

¹⁰⁹ Národní filmový archiv, *Literární scénář Já, truchlivý bůh*, s. 15.

¹¹⁰ TAMTÉŽ, s. 16.

¹¹¹ Poznámka autorky: tato scéna s brunetou je v povídce jedinou konkrétní zmínkou o jiné Adolfově ženě – milence. Literární scénář byl bohatší a k Adolfovi přátelštější, jelikož líčil více milostných dobrodružství.

scénář z tohoto hlediska nerespektoval povídkovou předlohu a přetransformoval si časové posloupnosti a sled událostí dle svých nových potřeb. Díky vypravěčově popisu seznámení s neznámou brunetou, se seznamujeme i my s Adolfovým svůdnickým uměním, které literární scénář předkládá jako inteligentní, vtipné a promyšlené. O čemž svědčí následující hrdinova výpověď: „*Jé, vy máte nádherný nohy! Škoda, že máte jen dvě!... Kino má jednu ohromnou nevýhodu. Nedá se v něm pít... Vinárna má jednu velikou nevýhodu. Musí se v něm jenom sedět.*“¹¹² Díky šarmu a vtipu, který na brunetu zřejmě zapůsobil, se dostávají až do Adolfova bytu, ve kterém s obrovským překvapením zjistí, že bruneta je známou operní pěvkyní. Nejprve v něm zatrne, ale později ho napadne nápad. Totiž rozkáže, aby mu zpívala árii z Rusalky, kterou u něho vždy zpívala Janička. Při brunetině zpěvu, Adolf zavírá oči a dojde k milostnému aktu. Po jeho skončení sedí Adolf na posteli, bruneta se obléká a jako by nebyla ani v jeho blízké přítomnosti, sděluje nahlas: „*Jak jste si všimli, snažil jsem si při těch blahých chvílích představovat Janičku, ale ty představy mi znovu jen dokazovaly, že Janička je ničím nenahraditelná. Měl jsem na ni o to větší chuť, a tak jsem se u ní ještě jednou pokusil o štěstí.*“¹¹³ Svést mladou dívku se pokusí při procházce parkem. Zde se literární scénář částečně nechal inspirovat povídkovou příhodou o Janě z Arcu, která byla ale pozměněna. Místo Jany z Arcu, tak jak byla Adolfem vyprávěna v povídce (blíže viz výše), je Jana z Arcu v literárním scénáři vyobrazena jako umíněná panna v brnění, která Adolfa rozčiluje tím, že byla upálena nejen se svým brněním, ale i se svým panenstvím. Jana pochopila narážku na její dosavadní panenství, o které by měl její doprovod na procházce očividný zájem a sdělí mu skutečnost, že by se nechala raději také upálit, než by své panenství dala jemu. Toto sdělení Adolfa urazilo, přešel přirozeně v neosobní vykání a nechal Janu odejít.

V zápětí po Janině odchodu vstupuje do děje nový mužský hrdina, Apostol Certikidis, se kterým se Adolf seznámil dříve než s Janou. Zcela přirozeně začíná Adolfovo vyprávění o svém nejlepším příteli. S Apostolem se seznámil při hospitalizaci v nemocnici, kde ležel kvůli zánětu rohovky, který mu dovoľoval vidět pouze „jako skrze vodu“; tedy prakticky skoro nic neviděl. Apostolek byl původem z Řecka, kde pod Olympem pásal kozy. Jednou šli kolem něho partyzáni, se kterými musel odejít a stal se jedním z nich. Během Apostolkova vyprávění a líčení svých životních událostí se začal stupňovat Adolfův zájem o tohoto muže, který si ho získal svou upřímností a

¹¹² Národní filmový archiv, *Literární scénář Já, truchlivý bůh*, s. 20 - 23.

¹¹³ TAMTÉŽ, s. 24.

neskrývaným zájmem o ženy. Adolf si získal naprostý Apostolkův obdiv ve chvíli, kdy mu zařídil a domluvil u známé ošetřující lékařky, že může v nemocnici zůstat o několik dní dříve. Apostolek byl simulant a ještě navíc se mu nechtělo domů k manželce; do práce nechodil, protože byl invalidním důchodcem. „*Apostolek mě od té doby považoval za všemocného boha, zatímco skutečně božskej byl on: božskej lenoch a božskej kamarád.*“¹¹⁴ Apostolek se chtěl odvděčit svému bohu za pomoc, aby mohl v nemocnici ještě pár dní zůstat a domluvil mu v nemocnici jednu sestřičku, kterou nevidícímu Adolfovi popsal jako největší krasavici. Apostolek měl pravděpodobně zcela jiné představy o ženské kráse než Adolf. Ve skutečnosti šlo o škaredou starší ženu Růženu, která bez jakýchkoliv zábran a studu strávila s Adolfem milostné dobrodružství, které Adolf okomentoval následovně: „*Smůla. Měl jsem jednou za čas zase krásnou ženu a přitom jsem ji neviděl. Apostol je prostě kamarád!*“¹¹⁵ Tato scéna je velmi odlišná od všech ostatních milostných scén, kterými je literární scénář svými tvůrci obohacen. Liší se svou laciností, nevkusností a až nekunderovským vylíčením soulože, ke které došlo. Kundera vždy milostný akt popisoval náznakem, s vtipem a vkusností; v tomto případě se však ona vkusnost vytratila a zůstalo pouze „sprosté“ chování Růženy. Ostatní ženy a dívky byly vždy ve své podstatě hloupými a naivními bytostmi, které byly svedeny a oklamány mužským svůdcem, ale Růženin případ byl diametrálně rozdílný.

Adolf nás ihned po jednom milostném dobrodružství seznamuje s dalším. Literární scénář obohatil literární předlohu povídky o další zcela novou ženskou postavu – o paní Štenclovou. Jedná se o velmi zajímavou postavu, která by svou naivností a upřímností mohla představovat starší provedení Janičky. Tato postarší rozvedená panička vidí v Adolfovi upřímného člověka, který je schopen pochopit její trápení. Netuší však, že důvodem, proč Adolf přikyvuje na vše, co říká, je pouze honba za souloží. Po získání tohoto chtíče, ztrácí Adolf o paní Štenclovou zájem. Překvapivě se však tato žena objeví v nemocnici a starostivě přinesla Adolfovi kastrol s jídlem. Fakt, že se jí milenec neozval a ani nedal vědět o své hospitalizaci, si vyložila naivně po svém. „*Já vím... že jste mi nedal zprávu jenom proto, že jste mě nechtěl polekat. Ale to jste neměl dělat. Já jsem celý týden byla nešťastná, než jsem vás vypátrala. Nesmíte být tak moc ušlechtilý! A tady jsem vám něco přinesla, protože se nemá kdo o vás*

¹¹⁴ Národní filmový archiv, *Literární scénář Já, truchlivý bůh*, s. 34.

¹¹⁵ TAMTÉŽ, s. 36.

starat.“¹¹⁶ Po pár dnech propustí Adolfa z nemocnice domů a je pro něj velikým překvapením, že na něho před vchodem čeká paní Štenclová i se svou dcerou Martičkou, která ho obejmě jako svého budoucího potencionálního tatínka. Adolf ví, že paní Štenclová zamýšlí o sňatku s ním. Je rozhodnut se jí jakýmkoliv způsobem zbavit, k čemuž využívá svého věrného řeckého přítele. Apostolek se sám jednou pozve na večeři k paní Štenclové, kde jí varuje před Adolfem. Vymýšlí si a pokouší se jí přesvědčit, že je jeho přítel opilec a sukničkář, který je nakažen několika pohlavními chorobami. Když ani toto paní Štenclovou nezalekne, začne vyprávět o dětech, o které se nestará. To se dotkne mateřské stránky paní Štenclové a prohlásí, že Adolfa již nechce nikdy v životě vidět. V případě postavy paní Štenclové stojí za zmínku otázka zdánlivosti, která má v literárním scénáři svou důležitou roli. V souvislosti s motivem zdánlivosti je důležité zmínit vysoké mínění paní Štenclové, které má o sobě jako o ženě. „*Možná bych mu ty ženy uměla nahradit. On skutečnou lásku nikdy neměl a já mu ji chci dát. Láska zmůže všechno.*“¹¹⁷

S ročním odstupem od záležitosti s paní Štenclovou, sedí oba kamarádi v hospodě nad pivem a povídají si o krásných ženách tak, jak vždy bylo jejich dobrým zvykem. Nad sklenicí několikátého piva se v Adolfovi ozve stará nezacelená jizva po Janičce a zrodí se mu v hlavě ďábelský plán. Ve shodě s literární předlohou oznámí Apostolkovi svůj plán, představit mu jednu krásnou mladou slečnu. Dále je rovněž literární scénář v plné shodě s původní literární předlohou v popisu následujících událostí: přestrojení Apostola v athénskému dirigenta, příchod do kavárny, dialog mezi ním, Adolfem a Janičkou, odjezd do Adolfova bytu, Janino vystoupení před athénským dirigentem a Adolfův odchod z bytu, ve kterém Janičku nechává pouze v přítomnosti Apostola (blíže viz výše)¹¹⁸. Literární zpracování přineslo změnu až ve chvíli, kdy Adolf opustil byt a zůstal před svým domem na ulici. „*To bylo zvláštní, dámy a pánové. Věc se mi podařila s nádhernou dokonalostí. Ve dvě hodiny v kavárně, ve tři u mne, ve čtyři už jsou ti dva spolu*¹¹⁹, a přesně podle plánu jsem teď mohl být o půl páté u své

¹¹⁶ Národní filmový archiv, *Literární scénář Já, truchlivý bůh*, s. 39.

¹¹⁷ TAMTÉŽ, s. 44.

¹¹⁸ Mírným obohacením a doplněním povídkové předlohy je pouze drobná scéna před seznámením Janičky s athénským dirigentem. Janička si těsně před tímto osudným seznámením odskočí na toaletu, odkud vyjde jinak upravená, učešaná a nalíčená.

¹¹⁹ Literární scénář pozměňuje časovou konkretizaci vyprávěných událostí. Původní povídková verze vypovídá o tom, že ve tři hodiny přišel Apostolek do Adolfova bytu, kde byl proměněn v athénskému dirigenta, a ve čtyři hodiny přišli do kavárny. Dle pozměněné verze byli ve čtyři hodiny již oba budoucí milenci osamoceni v Adolfově bytě. Důvodem tohoto časového posunutí je logické vysvětlení. Vzhledem k tomu, jak vypravěč dále uvedl, Apostol ho v noci navštívil, aby se mu svěřil se svými milostnými zážitky s mladou dívkou. Pokud by teprve ve čtyři hodiny přišli do kavárny, bylo by méně uvěřitelné, že

*nové slečny s dlouhými vlasy, která mě očekávala, a v jejímž objetí jsem chtěl slavit zdar své pomsty. Měl jsem všechny důvody se smát, jenomže ten s mých byl křečovitý a umělý a vůbec mi nebylo veselo. A dívejte se: já jsem nebyl s to dojít dál než sem...*¹²⁰ Adolf ovšem nedojde na předem smlouvenou schůzku, ale vrátí se ke svému domu, ke dveřím svého bytu a poslouchá, co se děje uvnitř. Nic neslyší a uvědomí si, že tajně doufá, že nedojdu k tomu, k čemu dojít dle plánu mělo a co sám vymyslel a naplánoval. Nakonec sebral všechny síly a opět vyšel z domu. Po chvíli spatřil jít proti sobě dlouhovlasou dívku, ke které nedorazil a schoval se před ní do vchodu protějšího domu. Slečna s dlouhými vlasy mezitím vešla do Adolfova domu a chystala se zazvonit na zvonek bytu. Cosi však upoutalo její pozornost a zaposlouchala se do zvuků, linoucích se z bytu. Chvíli za dveřmi poslouchala a poté uraženě odešla z domu rovnou do nejbližší hospody, kde do sebe „kopla“ dva velké rupy. Po jejím odchodu se Adolf zoufale ještě jednou rozběhl ke svému bytu, ale uvědomil si před dveřmi svého bytu, že nemůže Apostolkovi, svému nejlepšímu kamarádu, překazit tuto rozkoš.

Po slíbených čtyřech hodinách, které milencům bůh/autor těchto předem naplánovaných událostí určil, přichází ke svému bytu. Ve dveřích se akorát potkal s odcházejícími milenci, kteří se něžně drží za ruce a zamilovaně na sebe hledí. Adolf v tuto chvíli ztratil veškeré naděje, že se athénskému dirigentovi nepodařilo to, co mělo a vejde do své garsoniéry, kde pomalu urovnal drobné památky přítomnosti obou milenců. A teprve až vše uklidí a narovná, sedne si a hořce posluchačům sdělí: *„Život je paradoxní. Naše činy získávají opačný smysl, než jaký jsme jim předem přisoudili. Chtěl jsem se pobavit, Janě se pomstít a Adolfa udělat šťastným. Nepodařilo se mi jedno, ani druhé, ani třetí.“*¹²¹ Mezitím pravděpodobně athénský dirigent doprovodil Janičku domů a vrátil se rychle za svým nejlepším přítelem, kterému se přišel svěřit se svým právě poznaným štěstím. Athénský dirigent vypráví své milostné dobrodružství s mladou zpěvačkou, během čehož se svléká z vypůjčených šatů a stává se z něho pomalu zase ten obyčejný Apostol, řecký partyzán a pasák koz. Adolf s trpkým a bolestným úsměvem svého přítele poslouchá. Adolf, který se samozvaně postavil do role lidského boha, který je autorem jiných lidských osudů, se stal sám obětí stejně osudového „žertu“ způsobeného zdánlivostí a mystifikací. *„Mystifikující samozvaný bůh – autor údělů jiných je sám mystifikován. A to právě ve chvíli, kdy to nejméně*

by Janička přišla tak pozdě v noci domů a Apostolek by se nad ránem vypravil ještě ke svému příteli. Posunutí času vedlo k tomu, že posluchač příběhu nezpochybňuje možnou pravdivost vyprávění.

¹²⁰ Národní filmový archiv, *Literární scénář Já, truchlivý bůh*, s. 62.

¹²¹ TAMTÉŽ, s. 72.

očekává, a navíc v oboru, v němž se sám považuje za autoritu: jde o ženy, životní zkušenosti atd. Navíc zdrojem těchto mystifikací je právě Apostolek, kterého Adolf považuje za svého nejlepšího kamaráda. To všechno je součástí protagonistova trestu.“¹²²

Zamilovaný Apostolek se rozhodne, že ještě jednou musí Janičku vidět a být s ní. Vypraví se před konzervatoř, kde, ve shodě s literární předlouhou, osloví Janičku, která ho nepozná a štítivě po jeho oslovení uteče za svými přítelkyněmi. Apostol je otřesen. Nyní byli tedy nešťastní a zamilovaní oba; samozvaný bůh příběhu i jeho nejlepší přítel. „*Milovali jsme hloupou a povýšenou holku. A Jana: Těšil jsem se, že se bude aspoň trochu trápit, když její dirigent navždycky odjel. Ale kdepak!*“¹²³ Od této události s athénským dirigentem se Jana změnila. Již ji nezajímá nikdo jiný a nic jiného než prožitý milostný zážitek. Dokonce i k Adolfovi se chovala jinak. Na jedné společné procházce parkem s tříměsíčním odstupem¹²⁴ od návštěvy athénskému dirigenta Janička oznámila Adolfovi své těhotenství. Ten byl touto zprávou překvapen a pocítil, že má z budoucího dítěte strach a nejraději by jakýmkoliv způsobem zlikvidoval následek svého žertu, o čemž dívka nechce samozřejmě ani slyšet.

Adolf sám sebe nechápal, protože i přes Janino těhotenství po ní toužil čím dál víc. Říkal si, že její nevýhodná situace svobodné matky mu ji nakonec nakloní, aby souhlasila se svatbou. Dokonce Janičku jednou sleduje až na nádraží, kde se loučí se svou maminkou. Adolf nastoupí do vlaku, se kterým odjíždí Janina maminka a ve vagonu ji oslovuje. Svěřuje se jí se svou láskou k její dceři a ona ho považuje za velmi hodného člověka. Literární scénář obohacuje děj příběhu o oba Janiny rodiče. Adolf doprovodí Janinu maminku domů, kde seznamuje svého potencionálního tchána s událostmi, které se sebehli a i s rozhodnutím, Janičku si vzít. Přestože otec tomuto jeho rozhodnutí nerozumí, je spokojen, že čest dcery bude zachráněna. Adolf na vysvětlenou dodává: „...*Já sám bych jí to nikdy neudělal. Já na děti moc nejsem, víte. Vono to křičí, zlobí, já na to nemám nervy. Já bych se k tomu sám nikdy neodhodlal. Ono mně to přišlo docela vhod, že to udělal za mne!*...“¹²⁵ Adolf se šťastně vrací zpátky do Brna, kde ho čeká nemilé překvapení. Janička mu rozzlobeně sdělí, že si ho nikdy nevezme a že neměl žádné právo jet za jejími rodiči. Janin proslov, že na to neměl

¹²² DUTA, M. D. *Vypravěč, autor a bůh. Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2009, s. 178 - 179.

¹²³ Národní filmový archiv, *Literární scénář Já, truchlivý bůh*, s. 76.

¹²⁴ Původní verze povídky informuje, že Jana o těhotenství věděla již jeden měsíc po návštěvě athénskému dirigenta.

¹²⁵ Národní filmový archiv, *Literární scénář Já, truchlivý bůh*, s. 90.

žádné právo, Adolfa natolik rozzlobil, že opustil momentální vypravovanou přítomnost, obrátil se ke svému posluchači a sdělil mu, aby dával pozor. Následující scény jsou v literárním scénáři zcela nově sepsané.

Posluchač touto upomínkou zbystřil svou pozornost. Z parku se děj přenesl volně nad propast Macochy, kde Adolf Janičce oznámil, že žádný athénský dirigent neexistuje a nikdy neexistoval; byl to pouze jeho výtvar, jeho stvoření, které naučil chodit, jíst, oblékat se a mluvit. Janička Adolfově vyslovené pravdě nevěří. Aby Janu přesvědčil, pozve ji k sobě do bytu. Děj vyprávění se přesouvá do Adolfovy garsoniéry, Jana je zavřena v koupelně a poslouchá za dveřmi rozhovor dvou mužů. Apostolek se nešťastně ptá svého boha, co si má počít. Janičku stále miluje a již si je vědom, že jako skutečný Apostol ji již nikdy nebude mít. Pochopil, že dívka miluje athénskému dirigenta. Janička se po vyslechnutém dialogu, jak se věci mají, a vrhá z okna bytu. Tím zabíjí sebe, své dítě i svou lásku, která vlastně fyzicky nikdy neexistovala; byla pouze výplodem cizího plánu. Do této doby nic netušící divák důvěřuje pravdivosti vyprávění i Janině sebevraždě. Vyprávění je totiž natolik pravděpodobné, že si jen nejbystřejší posluchač uvědomí, že k tomuto Janině zoufalému činu nikdy nemohlo dojít, jelikož od samého počátku vyprávění víme, že Janička nezemřela. Nemohla zemřít, spáchat sebevraždu, protože ji o deset let později Adolf s již narozeným synem potkává zpívat na pódiu divadla. Tento vložený příběh o možném konci nepovedené pomsty, je příkladem mistrovského zdvojnásobení naratologické metafory; tím, že vypravěč vložil do příběhu pasáže, které tam nepatří, se Adolf projevil jako subjektivní autor.

Vyprávění, dle literárního scénáře, končí vypravěčovou přítomností na hřbitově, čímž se ještě na chvíli v posluchači udržuje názor, že šel Adolf navštívit hrob Jany Malátové. Dobrovolným oznámením falešné změny možného konce příběhu se Adolf navrácí do „reálné fikční“ minulosti, který již koresponduje s událostmi tak, jak se staly bez jakéhokoliv zásahu Adolfa. Na hřbitově Adolf poklekl k hrobu, na kterém dlouze upravoval květiny. Až poté oznámil svých napjatým posluchačům: „*Ne, to není hrob Jany Malátové. Toto je hrob paní Certikidisové. Umřela si rok potom, co se Apostol vydával za athénskému dirigenta a Apostola tehdy úplně přestal bavit život...*“¹²⁶ Až po její smrti si Řek uvědomuje, že jeho manželka byla jedinou opravdu důležitou ženou v jeho životě. Osud potrestal Apostolka nejen za účast v Adolfově pomstě, ale také za to, že bolest kvůli ztrátě Janičky pokládal za nesnesitelnou. Dostalo se mu tak skutečné

¹²⁶ Národní filmový archiv, *Literární scénář Já, truchlivý bůh*, s. 98.

bolesti způsobené skutečnou tragickou ztrátou. Apostolek se vrátil sám zpátky do rodného Řecka a pásl zde opět kozy. Adolf zůstal sám. Po smutné vzpomínce na přítele, obrátí svou pozornost opět k milované dívce a ke svým posluchačům. „...a kde je hrob Jany Malátové? Vůbec nikde! Snad si nemyslíte, že jsem měl to srdce prozradit jí, že athénský dirigent neexistoval! Tu tragédii jsem si vymyslel, abych udělal radost vaší touze po krvi... Když mně tehdy Jana vynadala za tu mou intervenci u jejích rodičů, já jsem se jí naopak omluvil. Dělal jsem prostě všechno, abych neztrácel naději... se mnou to bylo čím dál horší... Kdybych nebyl měl tehdy ten pekelný nápad darovat Janu Apostolkovi, byl bych už dávno na ni zapomněl. Ale takhle...“¹²⁷ Až nyní se skutečně stala součástí jeho života, i když jinak než si přál, protože se neodmyslitelně vpletl svým zásahem do jejího osudu. Po svém upřímném svěření pokračoval děj příběhu. Adolf na hřbitově potkal Janičku s kočárkem. Udivilo ho, že ji potkává zrovna na takovém netypickém místě. Jana svou přítomnost na hřbitově zdůvodňuje tím, že tu není tolik lidí. Adolf se opět pokusil Janičku přesvědčit, aby povolila a vdala se za něj. Ona však trvá stále na svém, že muže svého života našla a jiného mít nemůže a ani nechce. Po této odpovědi je jakoby z dálky slyšet štěkot psa. Štěkot je symbolickým vyjádřením toho, že vypravovaný příběh je již u konce a Adolf se musí vrátit zpět do roviny okamžitého fikčního času. Adolf si pomalu sundává paruku, kterou si nasadil na začátku svého vyprávění v maskérně, se slovy: „*Já jsem to všechno spískal pro svoje pobavení.... Já jsem byl bůh tohoto příběhu... Ale jak truchlivý bůh.*“¹²⁸ Během těchto slov odloží přičesek na jedno rameno kříže hrobu Apostolkovi ženy a odejde. Vráti se ke svému štěkajícímu psu, který si ho přivolal. Odvazuje ho, společně odcházejí z divadla a splývají s davem jiných lidí. Adolf je na konci příběhu vším, včetně sebe sama, zklamán a oklamán. Uvědomil si a přiznal své lidské slabosti a omezenost svých božských schopností a možností. Odložením hrdinovy paruky na hrob paní Certikidisové zemřela doposud existující postava a zbyl pouze slabý člověk, který nepotřebuje žádné líčení, přičesky ani jiné přestrojení. Rezignovaně přijal své stárnutí a omezenou lidskou úlohu místo iluzorního božství, kterého se musel vzdát. Jedinou ženskou bytostí a přítelem, který mu zbyl, byl jeho pes.

Proč byla ke konci příběhu přidána pasáž s Janinou spáchanou sebevraždou? Hrdina se vytvořením této falešné fikce projevil jako subjektivní autor, který se odvolával na tlak svého sadistického obecnstva. Zde se projevila Kunderova typická

¹²⁷ Národní filmový archiv, *Literární scénář Já, truchlivý bůh*, s. 98.

¹²⁸ TAMTÉŽ, s. 100.

ironie a ironická narážka, která v tomto případě odkazovala a zesměšňovala závislost na veřejném vkusu. Vložení sekvence Janiny sebevraždy totiž formálně představuje ústupek vkusu posluchačů. Po momentu dovyprávění možné falešné fikce se subjektivní autor proměnil v autora objektivního a uvedl vše na pravou míru. Oproti povídce, která je v konci zcela otevřená, je konec literárního scénáře rozveden do možnosti jakéhosi otevřeného konce, který je nakonec přeci jenom konkretizován a „uzavřen“. Literární scénář více pracoval s Adolfovým samozvaným božstvím, které bylo řádně potrestáno, díky čemuž si divák/posluchač mohl více povšimnout typických kunderovských znaků, které se v Kunderových příbězích prolínají a opakují: náhoda, božství, ironie, potrestání, nepovedená pomsta, směšnost, truchlivost apod.

Literární scénář rovněž oproti své literární předloze blíže konkretizuje a specifikuje své hlavní hrdiny. Dozvídáme se více o jejich minulosti, o jejich rodině, povolání apod. Nečekaně nejméně se toho ovšem dozvídáme o vypravěči příběhu. Na druhou stranu se ale díky nově přidané postavě paní Štenclové dozvídáme, že Adolf byl doktorem, jelikož byl takto paní Štenclovou osločován. To, že Adolf mohl být lékařem, podtrhuje i nepatrné setkání v nemocnici, při Adolfově hospitalizaci. Ve scénáři je přeci zmínka o setkání Adolfa s lékařkou, se svou bývalou spolužačkou.

Úprava a rozšíření povídky přináší nové postavy – hlavně ty ženské, o čemž již byla krátká zmínka výše. Téměř všechny nové postavy, vyjma Janina otce, jsou Adolfovými milostnými zážitky, které se ženami prožil nebo mohl prožít. Dokonce i v dialogu s Janinou matkou ve vlaku při cestě z Brna je zachycena potencionální možnost milostného dobrodružství. Ženy kvůli své naivitě a „ženské slabosti“ podléhají Adolfovým sladkým slovům. Jedinou, která nepodlehne, je Janička; ze všech nejnaivnější a nejhloupější.

Posledním postřehnutým přínosem, kterého přineslo přepracování literární předlohy, byla občasná úprava, konkretizace či obměna času (viz časová posloupnost příchodu do kavárny s athénským dirigentem, oznámení Janina těhotenství apod.). Tyto obměny oproti své původní verzi přispěly k větší důvěryhodnosti a reálnosti líčeného příběhu. Úzce s konkretizací času souvisí i konkretizace či doplnění místa děje. Literární scénář přináší nová místa (Špilberk, kopec nad propastí Macochy apod.), která svým geografickým umístěním druhotně podtrhují vypravěčovo samozvané božství.

Přepracování původní povídkové předlohy do podoby literárního scénáře lze považovat za velice zdařilé. Obměny, posuny či z gruntu nové scény byly pro příběh přínosné a obohacující. Subjektivně lze říci, že po provedené analýze a komparaci

povídky s literárním scénářem pro mě, nedošlo ke ztrátě smyslu a „kouzlu“ původní povídky; ba naopak. Jediné, co by mohlo vypovídat v neprospěch literárního scénáře je nabídnutý konec, který oproti původní povídce ztratil možnost zcela otevřeného konce, při kterém si čtenář mohl domyslet nespočetné množství variant konce osudů jednotlivých postav. V takové míře nám toto literární scénář neumožňuje, jelikož víme, že Apostolkovi zemřela milovaná žena a vrátil se pást kozy do Řecka, Janička si skutečně nikdy nevzala Adolfa a stala se operní pěvkyní a Adolf naprosto ztratil iluze o svém domnělém božství a rezignovaně přijal úděl svého osudu. Přijal svého Boha.

2.3 Co se (ne)ztratilo při cestě na filmové plátno

Jak již bylo zmíněno, na literárním scénáři se kromě režiséra Antonína Kachlíka podílel i Milan Kundera. Stejně tomu bylo, i když rozhodně ne v takové míře, v případě samotného natáčení filmu. Vždy je velice ošemetné zfilmovat povídku či román. Film pro své potřeby a realizaci využívá jiným prostředků, než které si může dovolit literární předloha a naopak. Na otázku, zda se povedl přepis literárního scénáře na filmové plátno, není jednoznačná odpověď. Vždy se jedná o subjektivní divákův pocit po zhlédnutí natočeného filmu.¹²⁹

Vzhledem k tomu, že Kachlík byl tvůrcem literárního scénáře a později i scénáře technického, mohl své zkušenosti s natáčením filmu ihned včleňovat do psaní. To v praxi znamenalo, že literární scénář je téměř věrnou kopií filmu, i když s drobnými nuancemi. Kachlíkovi s Kunderou pomohla při psaní scénáře skutečnost, že předem přesně věděli, kdo bude hrát hlavní představitele příběhu a mohli postavy psát „na tělo“ hercům. Díky tomu je celkový dojem z filmu uvěřitelnější, důvěryhodnější a bližší skutečné realitě.

Filmové ztvárnění dovedlo do „dokonalého zhmotnění“ komunikaci mezi vypravěčem, který byl zároveň i hlavním hrdinou příběhu, a divákem. Díky neustálému hrdinovu kontaktování a oslovování diváka, ho vtahuje do děje. Filmovým plátnem lze jednoduše proniknout „na druhou stranu“. Vypravěč bezprostředně promlouvá k divákům a to zcela bez jakéhokoliv povšimnutí jiných postav příběhu. Na diváka se vypravěč obrátí dokonce i uprostřed běžné scény, v níž vystupuje jako postava. Děj

¹²⁹ Poznámka autorky: Dle názoru autorky této práce se přepis literárního scénáře na filmové plátno zdařil.

záběru zatím normálně pokračuje. Jakmile narátor Adolf dokončí svůj komentář, vrací se zpátky do děje jako postava a zcela přirozeně se do něho začleňuje. „*Někdy však jde Kachlík ještě dál. Ve většině scén ostatní postavy na Adolfův vypravěčský komentář nereagují. Tím se dodržuje jakýsi pozůstatek narativní konvence. Formálně je narátor v rámci záběru poněkud izolován, pro ostatní postavy neviditelný jako vypravěč a přístupný pouze jako postava...*“¹³⁰ Ve filmu se ovšem vyskytne i jedna netypická scéna, ve které Adolf funguje jako narativní hlas, tj. ve své podstatě jako vypravěč, který se obrací na diváka, mimo záběr, ve kterém ho nevidíme, protože je zaplněn milostnými vzpomínkami. Tato scéna není ani v povídce, ani v literárním scénáři, ale film obohacuje touto scénou příběh Adolfových milostných dobrodružství. Jedná se o scénu retrospektivy lásek hlavního hrdiny. Sekvence začíná v hospodě, ve které sedí Apostol s Adolfem u piva v již povznesené náladě. Kopecký se během dialogu se svým přítelem z nenadání obrací k divákům na kameru a začíná vypočítávat své milostné úspěchy. Dívky a ženy, o nichž nám je vyprávěno, defilují před divákem na plátně. Jednotlivě každou dívku představuje jménem a obohacuje krátkým komentářem. Při zobrazení jedné přitažlivé dívky, si Adolf dokonce nemůže vzpomenout na její jméno, dokud neuvidí její zadek. Z Adolfova popisu cítíme pýchu nad svými úlovky, ale najednou se Adolf začne rozčilovat, jelikož se mu do retrospektivy dostala nějaká šereda, ve které nepoznává své milostné seznámení v nemocnici; přátelský dar od Apostolka. Pokouší se dostat ji ze svých „vzpomínek“, ale pro něj z nepochopitelných důvodů se mu to nedaří. Během této scény Adolf plní rovněž i úlohu režiséra; komentuje a diriguje posloupnost dívek svými komentáři typu Ne tak rychle, prosím apod.

Literární předloha ani literární scénář neztratily po filmovém zpracování „kunderovskou“ tvář, k čemuž rozhodně dopomohla osobnost Miloše Kopeckého, jeho přirozený projev, nadhled a herecký um. Do hlavní postavy Adolfa vdechnul ironický nádech plný jemného inteligentního humoru. Oproti tomu lze ve filmu nalézt jemné odchylky od literárního scénáře (v potaz nebudou brány scény ani postavy, které ve scénáři nejsou naplánované, a o nich již bylo zmíněno výše). V chronologickém sledu vyprávěného děje se jedná o následující drobné odchylky: literární scénář popisuje Janičku při úvodním setkání v divadle jako kyprou blondýnu, film nám Janičku představuje ovšem jako kyprou černovlásku. V literárním scénáři ve scéně s náhodnou

¹³⁰ DUTA, M. D. *Vypravěč, autor a bůh. Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2009, s. 181.

známostí na jednu noc s operní hnědovlasou pěvkyní, hrdina říká ve svém zdařilém monologu o jednu větu více, nežli je tomu ve filmu¹³¹. Při hospitalizaci Adolfa pro zánět rohovek si oba hrdinové krátí dlouhou chvíli vyprávěním o ženách a hodnocením nemocničních sestřiček a pacientek. Literární scénář jednu takovouto konkrétní situaci zachycuje na lavičce v parku, kde se oba nemocní sluní na sluníčku. Oproti tomu ve filmu jsou hospitalizovaní ve stejné scéně zachyceni uvnitř nemocnice poblíž schodiště. Literární scénář dále popisuje oblečení, které Adolfek vypůjčil pro svého přítele. Mimo jiného mu vypůjčil elegantní kostkované sako a motýlek. Ve filmu se však Řek obléká do saka proužkovaného a místo motýlku ho zdobí krajka košile. Dalším výraznou rozdílností lze upozorovat při prvním setkání Jany s athénským dirigentem v brněnské kavárně. Literární scénář nám, coby svému čtenáři, nabízí pouze soupis Apostolkových slov, kterým ale nerozumíme. Oproti tomu filmové zpracování nám v titulcích tlumočí dirigentovu samomluvu v řečtině, čímž se situace stává komičtější a pro diváka průhlednější a přístupnější. Toto filmové doplnění literárního scénáře je jednoznačným přínosem. Pokud film v některých pasážích něco přidal, jsou scény, ve kterých naopak oproti literárnímu scénáři ubral. K tomuto „ošizení“ diváka došlo například po Adolfově odchodu z bytu, ve kterém zanechal dva budoucí milence. Scénářistická předloha popisuje celkem dva Adolfovi návraty ke dveřím svého bytu a následné dva odchody. Film nám nabídl pouze jeden Adolfov návrat, odkud se odebral do nejbližší hospůdky, kde se setkal s dívkou, se kterou měl domluvenou schůzku, na kterou ale pro zlomené srdce nedorazil. Dle scénáře se s dívkou setkává už poblíž hospody na ulici.

Důvod, proč došlo k těmto drobným úpravám, byly pravděpodobně režisérské záměry, aby děj na plátně byl plynulý a přirozený. O filmové adaptaci literární Kunderovy předlohy po zhlédnutí filmu, podrobné analýze a komparaci nemůžeme mluvit jako o ztraceném v překladu, k čemuž došlo u některých jiných pokusů o zfilmování literárního díla. Oním ztracením v překladu je myšlen přenos podstaty literární předlohy na filmové plátno, během čehož se velmi často vytrácí původní autorské záměry, pointa a z předlohy zbude nakonec holá kostra nepodobná konečnému filmovému ztvárnění. Filmová adaptace *Já, truchlivý bůh* na motivy Kunderovy

¹³¹ Literární scénář nám nabízí Adolfov monolog směřovaný ke svádění brunetě: „...vy máte nádherný nohy! Škoda, že máte jen dvě!...Kino má totiž jednu obrovskou nevýhodu, o které netušíte: že to není opera...Kino má jednu ohromnou nevýhodu. Nedá se tu pít...Vinárna má jednu velikou nevýhodu. Musí se v ní jenom sedět.“ (Národní filmový archiv, *Literární scénář Já, truchlivý bůh*, s. 20 - 23.) Oproti tomu film tuto výpověď zjednodušuje a vypouští větu: „Kino má totiž jednu obrovskou nevýhodu, o které netušíte: že to není opera...“

povídky je zdařeným pokusem, pro který by bylo dehonestující tvrdit, že došlo ke ztracení v překladu.

IV. Československý tisk v období 1948 – 1969

Zajímavým a velice důležitým svědectvím pro každý film je jeho mediální propagace, reakce a přijetí dobové kritiky, které je dochováno na stránkách dobových novin a časopisů. Je to právě tisk, který nám s odstupem času napoví a prozradí dobové smýšlení a bezprostřední reakci na nově vzniklý film, kdy důležitou roli na ohlas měli často i samotní tvůrci a jejich politické postavení a smýšlení. Tedy fakt, jestli byli na té „správné straně“. Možnost bezúhonného zveřejnění vlastního názoru, jak jsme tomu dnes zvyklí, nebyla vždy samozřejmostí.

„Vedle řady jiných faktorů sehrávala v procesu české národní emancipace, kterou lze vysledovat od poslední třetiny 18. století, velmi důležitou úlohu také česká tištěná média. Poprvé se Češi s fenoménem moderní politické žurnalistiky setkali v revolučních letech 1848-1849...“¹³². Byla to právě revoluční léta 19. století, kdy česká tištěná média získala značnou volnost. Důvodem bylo zrušení předběžné cenzury; tím je myšlena taková cenzura, která je prováděna ještě před samotným vydáním periodika. V této době vzniká první česky psaný deník – Havlíčkovy Národní noviny, vycházející od 5. dubna 1848¹³³ do 19. ledna 1850. Vedle Národních novin se v této době také objevují periodika Pražský večerní list či Noviny Lípy slovanské.

Velmi těžká situace, kdy se nejen tištěná média musela potýkat s cenzurními zásahy, nastala i o století později. V únoru 1948 převzala veškerou moc KSČ, neaktivnější strana v Československu po roce 1945, která záhy po svém převratu vykonala personální čistky na všech úrovních státní správy, hospodářství i kultury (politicko-historický kontext viz kapitola I.). Personální čistky se podepsaly i na samotném fungování médií, neboť *„po státním převratu v únoru 1948 se komunisté s mocí ujali i řízení a kontroly médií. To však neznamenalo pouhou úpravu struktury a vlastnických vazeb médií, s únorem započal razantní nástup nového modelu veřejné komunikace – modelu typického pro totalitní režimy, modelu založeného na jiné společenské funkci a odlišné hospodářské základně médií i na specifickém způsobu*

¹³² KONČELÍK, J., VEČEŘA, P. a ORSÁG, P. *Dějiny českých médií 20. Století*. Praha: Portál, 2010, s. 17.

¹³³ I titulní stránka prvního vydání Havlíčkových Národních listů se věnuje a cituje prozatímní zákon o tisku, který vyšel v platnosti dne 29. 3. 1848 a zabývá se problematikou cenzury. Jeho druhá část například říká, že *„všecky tresty, které na někoho pro přestaupení posawadních censurních zákonů padly a ještě trwají, tímto se odpauštějí; není tedy již třeba, stran toho při započítí; každá již započatá pře tím se zrušuje.“* (Národní Nowiny, 5. 4. 1848.)

jejich kontroly a řízení.“¹³⁴ Českoslovenští komunisté se nechali inspirovat jednak Sovětským svazem, ale také vlastní zkušeností, kterou získali s fungováním médií během nacistické okupace ve 40. letech. Jedním z charakteristických rysů pro postup KSČ byla pochopitelně snaha o absolutní kontrolu nad průběhem mediální komunikace a současně snaha občany izolovat od nechtěných, tedy závadných, informací a snaha orientovat názory občanů žádoucím směrem.

„Svoji vedoucí úlohu uplatňovala KSČ po stranické linii, prostřednictvím orgánů i skrze společenské a státní organizace, které byly vydavateli tisku.“¹³⁵ Média již nově nebyla za svou činnost odpovědná veřejnosti, ale výhradně KSČ, která měla rozhodující politickou moc, a zároveň média sloužila k prosazování a šíření komunistických zájmů. Podstatou novinářské činnosti se stala stranickost a loajlnost vůči vládnoucí straně a hlavním mediálním posláním se stala snaha o vyvolávání masového souhlasu veřejnosti s novou politikou KSČ. Novinář měl svět nově vysvětlovat a informovat o něm mohl teprve po „správné“ interpretaci předních politických představitelů. „Na cestě k realizaci tohoto modelu zastavila KSČ po únoru 1948 několik set periodik (například časopisy *Dnešek*, *Kritický měsíčník*, *Listy*, *Obzory* či *Vývoj*), zbylým tiskovinám diktovala přiděl papíru, postátnila vydavatelství a rozhlas a zavedla přísné kontroly mediální produkce i personálního obsazení redakcí.“¹³⁶ Celkem bylo v roce 1948 zrušeno více než 570 periodik.

V letech 1948 – 1953 byla československá média pod vlivem a tlakem dvou významných státních institucí, mezi kterými docházelo často k mocenským a kompetenčním sporům. První institucí bylo Ministerstvo informací v čele s ministrem Václavem Kopeckým, jehož pozice značně stoupla po únorovém převratu v roce 1948. Kopeckého soupeřem byl Gustav Bareš¹³⁷, který stál v čele Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ. Tato atmosféra neustálých sporů o kontrolu nad médii a mediálním systémem vydržela až do ledna 1953, kdy zaniklo Kopeckého Ministerstvo informací. Dohledu nad médii se ujala nově vzniklá specializovaná cenzurní instituce Hlavní

¹³⁴ KONČELÍK, J., VEČEŘA, P. a ORSÁG, P. *Dějiny českých médií 20. Století*. Praha: Portál, 2010, s. 137.

¹³⁵ TAMTÉŽ, s. 138.

¹³⁶ TAMTÉŽ.

¹³⁷ Gustav Bareš byl významným československým komunistickým politikem, novinářem a publicistou, který vrchol své politické kariéry prožíval převážně ve 20. – 40. letech. V tomto období byl šéfredaktorem časopisu *Tvorba*, pracoval v redakci *Rudého práva*, zastával přední stranické funkce ÚV KSČ. Nemalý byl také Barešův podíl na přípravě politických monstrprocesů. Koncem roku 1952 byl zbaven stranických funkcí a za své postoje v období 1968-69 byl dokonce vyloučen z KSČ. To vedlo k jeho odchodu i z veřejného života. (TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992, s. 25.)

správa tiskového dohledu (HSTD), která vznikla na základě tajného vládního usnesení dne 22. dubna 1953. Hlavní správa tiskového dohledu fungovala také zároveň i jako samostatný útvar ministerstva vnitra s úzkými vazbami a kontakty na Státní bezpečnost, tzv. StB. „Statut HSTD formuloval při kontrole médií, výstav, divadel, plakátů, ale i pohlednic, nálepek, úmrtních oznámení atd. dva úkoly: ochranu státního tajemství a ochranu obecného zájmu.“¹³⁸ Vedle HSTD fungovala, a velký vliv na československá média měla až do jara roku 1968, také ideologická komise sekretariátu ÚV KSČ, v jejímž čele stál téměř po celou tuto dobu poslanec Národního shromáždění – tajemník Jiří Hendrych¹³⁹. HSTD byla v roce 1966 dle nového tiskového zákona č. 81/1966 Sb. přejmenována na Ústřední publikační správu (ÚPS), jejímž předsedou byl záhy jmenován Eduard Kovářík. HSTD a ideologická komise sekretariátu ÚV KSČ nebyly však jedinými cenzurními organizacemi, neboť „mezi dalšími institucemi, které se podílely na kontrole a řízení médií, je možné zmínit Československé ústředí knižní kultury¹⁴⁰. To vzniklo na konci 50. let, zaniklo v létě 1968 a bylo zřízeno pro vydávání knih, hudebnin, periodického tisku a rozšiřování neperiodických publikací a organizačně příslušné ministerstvu školství a kultury (MŠK)“.¹⁴¹

Co se týče oficiálně vydávaných periodik, vydávala Komunistická strana Československá tři deníky. Prvním a nejpřednějším deníkem bylo v Praze vydávané Rudé právo, jehož šéfredaktorem byl Vilém Nový¹⁴². Mezi další komunistický tisk patří Nová svoboda, vydávaná v Ostravě, a v polštině psaný Głos Ludu. KSČ měla pod patronátem také krajské stranické obdeníky či týdeníky. Z oficiálně vycházejících

¹³⁸ KONČELÍK, J., VEČEŘA, P. a ORSÁG, P. *Dějiny českých médií 20. Století*. Praha: Portál, 2010, s. 139.

¹³⁹ Jiří Hendrych, coby přední komunistický politik, započal svou kariéru již v roce 1934, kdy vstoupil do KSČ. Během nacistické okupace byl za své politické smýšlení vězněn v koncentračním táboře Mauthausen, kde se seznámil se svým budoucím blízkým spolupracovníkem Antonínem Novotným. Jeho politická kariéra stoupala hlavně od poloviny 50. let, kdy se osvědčil ve sledování a potírání neoficiálních názorů. V roce 1967 zahájil tvrdé tažení proti reformním komunistům a proti účastníkům IV. sjezdu československých spisovatelů. To se brzy stalo ale počátkem jeho konce. (CHURANĚ, M. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století I. díl*. Praha: Libri, 1998, s. 210.)

¹⁴⁰ Československé ústředí knižní kultury vzniklo z důvodu pokračování, na počátku 60. let zanikající organizace, Sdružení československých nakladatelů. Na území dnešního Slovenska pak fungovala obdobná instituce Slovenské ústředí knižní kultury. (KŘIVÁNKOVÁ, A. a VATRÁL, J. *Dějiny československé žurnalistiky. IV. Díl. Český a slovenský tisk v letech 1944-1987*. Praha: Novinář, 1989, s. 136.)

¹⁴¹ KONČELÍK, J., VEČEŘA, P. a ORSÁG, P. *Dějiny českých médií 20. Století*. Praha: Portál, 2010, s. 141.

¹⁴² Vilém Nový je v širokém povědomí znám jako novinář, politik a exponent prosovětských sil. V druhé polovině 40. let zastával dvě významné funkce – byl šéfredaktorem Rudého práva a zároveň poslancem Národního shromáždění. V 60. letech působil jako rektor Vysoké školy politické ÚV KSČ a po srpnu 1968 se striktně postavil na sovětskou stranu. Významně se angažoval v tzv. normalizačním a konsolidačním procesu na přelomu 60. a 70. let. (TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992, s. 501-502.)

časopisů si zaslouží zmínit týdeník Květy, který se veřejně přihlásil k tradici stejnojmenného časopisu J. K. Tyla, který vycházel ve 30. letech 19. století, měsíčník Protagonista, časopis Funkcionář (od roku 1957 pod označením Život strany), měsíčník Nová mysl a mnoho dalších. Oficiální statut měla také periodika, která byla vydávána tehdejší nejvýznamnější společenskou organizací – Revolučním odborovým hnutím (ROH), jehož členy bylo 5 a čtvrt milionu pracujících. Odborářský deník ROH Práce *„dlouhodobě patřil k nejčtenějším titulům – jako šéfredaktoři zde působili Jiří Síla a Vojtěch Dolejší. Mezi další časopisy vydávané ROH patřil čtrnáctideník Odborář, týdeníky Technické noviny a Svět práce či populární humoristický časopis Dikobraz ...“*¹⁴³

Nezastupitelné společenské místo v 50. letech zaujímaly kulturní časopisy. Především pak týdeník Tvorba, která byla napojena na výše zmiňovaného tajemníka ÚV KSČ a šéfa Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ Gustava Bareše, či časopis Var, jehož fungování bylo spojeno s ministrem kultury Zdeňkem Nejedlým. Oba dva tituly byly vydávány do první poloviny 50. let. Právě toto období je rovněž spojeno se zánikem Lidových novin, které ukončily svou činnost v roce 1952. Záhy však Lidové noviny nahradil týdeník Literární noviny, které byly vydávány Svazem československých spisovatelů (SČSS). *„Dále svaz spisovatelů od roku 1954 vydával v Brně časopis Host do domu a od roku 1955 časopis Květen, který se snažil rehabilitovat moderní umění a s ustálenými požadavky na socialistické umění polemizoval natolik, že jej na počátku roku 1959 zkritizoval ideolog Ladislav Štoll a časopis byl zastaven. Hned roku 1959 jej nahradil časopis Plamen. Časopis Tvář vycházel jen v letech 1964-1965, kdy bylo jeho vydávání zastaveno. V roce 1966 vznikly hned tři tituly: dvouměsíčník Orientace, měsíčník Impuls a měsíčník Sešity pro mladou literaturu. Zmínku zaslouží též časopis Film a doba, vznikly Hospodářský týdeník a Mezinárodní politika“.*¹⁴⁴

Škála nabídky československého tisku v období od komunistického převratu až do konce 50. let byla tedy relativně bohatá. To samé ale bohužel nelze říct o prvním desetiletí po roce 1948 o exilovém a ilegálním tisku. Komunikace domova s politickým exilem byla totiž na počátku 50. let naprosto minimální. Převážná část již vzniklých nebo nově vznikajících médií byla primárně určena pro exilové publikum. *„Za*

¹⁴³ KONČELÍK, J., VEČEŘA, P. a ORSÁG, P. *Dějiny českých médií 20. Století*. Praha: Portál, 2010, s. 146.

¹⁴⁴ TAMTÉŽ, s. 148.

nejvýraznější titul prvního období lze považovat revue *Skutečnost*, kterou začali vydávat v Ženevě příslušníci mladší generace exilových intelektuálů v roce 1949.¹⁴⁵ Exiloví političtí představitelé vydávali v zahraničí spíše krátkodobě vycházející periodika. Mezi nejvýznamnější měsíčníky patřily České slovo exilových členů Československé strany národně socialistické, vycházející v letech 1955-1990, či Demokracie v exilu exilové Československé strany lidové, vycházející v letech 1955-1959).¹⁴⁶ Poněkud delšího trvání mělo například periodikum *Tribuna*, které bylo vydáváno v letech 1949-1969 pod patronátem Československého zahraničního ústavu v exilu, či náš nejvýznamnější čtvrtletník *Svědectví*, redigovaný Pavlem Tigridem¹⁴⁷, jež na československého čtenáře v prvním dvacetiletí komunistické totality nejvíce působil.

Důležitý zlom i po mediální stránce přišel na počátku 60. let, jež měl své kořeny v letech předcházejících. Totiž že „*měnová reforma v roce 1953 připravila většinu obyvatel o celoživotní úspory, Československo však chronických hospodářských obtíží nezbavila. Komunisté ztráceli podporu obyvatel, a ani destalinizace nepřinesla výraznější uvolnění. Moc postupně do svých rukou koncentroval Antonín Novotný. Ústava v roce 1960 kodifikovala vedoucí úlohu KSČ ve státě. Stát byl přejmenován na Československou socialistickou republiku. Třetí pětiletka pro léta 1961-1965 se však zcela zhroutila. Sítilo reformní hnutí v KSČ, prostor k diskuzím mu nabízely především kulturní časopisy.*“¹⁴⁸ (politicko-historický kontext viz kapitola I.)

Byl to právě odborářský tisk, tituly pro mládež, časopisy společenských a kulturních věd a hlavně kulturní a společenskovědní časopisy, které se nově staly platformou reformního hnutí. Počet kulturních a politických titulů narostl v polovině 60. let o zhruba 75%.¹⁴⁹ Tomuto „mediálnímu rozmachu“ výrazně také přispěl moderní a

¹⁴⁵ KONČELÍK, J., VEČEŘA, P. a ORSÁG, P. *Dějiny českých médií 20. Století*. Praha: Portál, 2010, s. 165.

¹⁴⁶ Měsíčník *Demokracie v exilu* exilové Československé strany lidové vycházel, jak již bylo zmíněno, do roku 1959. Poté byla jeho činnost na sedm let pozastavena a v letech 1966-1992 vycházel již jen jako dvouměsíčník.

¹⁴⁷ Pavel Tigríd vstoupil do všeobecného povědomí jako přední český novinář a politický publicista. Během svého života dvakrát emigroval. Poprvé v roce 1938 do Velké Británie, kde pracoval jako hlasatel a redaktor československého vysílání BBC, a podruhé v únoru roku 1948. V exilu se proslavil jako programový ředitel československého vysílání rozhlasové stanice Svobodná Evropa a především vydáváním revue *Svědectví*. Po roce 1989 se vrátil do své vlasti a aktivně působil v politickém dění. (TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992, s. 733-734.)

¹⁴⁸ KONČELÍK, J., VEČEŘA, P. a ORSÁG, P. *Dějiny českých médií 20. Století*. Praha: Portál, 2010, s. 172.

¹⁴⁹ Stoupající tendence vzniku nových periodik v 60. letech se však netýkala již, komunistickou stranou vydávaných, krajských listů. Důvodem byla proměna státní správy na počátku 60. let. Vytvořením 10 krajů se snížil počet dosavadních krajských listů KSČ a změnila se také jejich periodicita. (KŘIVÁNKOVÁ, A. a VATRÁL, J. *Dějiny československé žurnalistiky. IV. Díl. Český a slovenský tisk v letech 1944-1987*. Praha: Novinář, 1989, s. 141.)

komplexní tiskový zákon č. 81/1966 Sb., který „definitivně uzavřel dlouholeté čekání na nápravu zastaralého legislativního rámce a na dalších více než 30 let se stal základním prvkem české mediální legislativy.“¹⁵⁰ Tento zákon také reorganizoval kontrolní systém a poprvé po osmnácti letech od roku 1948 upevnil cenzuru v československém právním řádu.¹⁵¹ To znamenalo, že se stát poprvé k existenci institucionalizované cenzury nejenom oficiálně přiznal, ale také ji i legalizoval a definoval právně její pravomoce. V roce 1966 se můžeme setkat s novým označením cenzurního úřadu - Ústřední publikační správa. Po ustavení nového cenzurního úřadu byly úměrně s uvolňující se atmosférou 60. let do jisté míry regulované také pravomoce cenzorů. To znamená, že pozastavit či zcela zastavit se mohly nově pouze tajné informace¹⁵².

Uvolněná atmosféra 60. let s sebou přinesla i vznik nových periodik. Nově začal vycházet například měsíčník *Impuls*, dvouměsíčník *Orientace*, týdeník *Student* či známé *Sešity pro mladou literaturu*. „*Nejaktivnější a nejznámější tribuny reformních názorů představovaly týdeníky svazu spisovatelů – slovenský Kultúrny život a české Literární noviny.*“¹⁵³ Tato existence reformních periodik vedla k vzájemné nedůvěře mezi aparátem KSČ a spisovatelskou obcí.¹⁵⁴ Nedůvěra ke KSČ, jejímu fungování a smýšlení se projevila také na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů, který se konal ve dnech 27. – 29. června roku 1967, což pro pečlivého pozorovatele předznamenalo společenské otřesy následujících měsíců. Na IV. sjezdu Svazu československých

¹⁵⁰ KONČELÍK, J., VEČEŘA, P. a ORSÁG, P. *Dějiny českých médií 20. Století*. Praha: Portál, 2010, s. 178.

¹⁵¹ Tento tiskový zákon č. 81/1966 Sb. nebyl zajímavým jen svým přínosem pro cenzuru, ale mimo jiné také formuloval poslání prostředků masové informace a propagandy. Totiž „poskytovat včasné, pravdivé, všestranné a co neúplnější informace o událostech ze všech oblastí života v ČSSR i v zahraničí, prosazovat zájmy socialistické společnosti a všestranně napomáhat k uskutečňování jejích cílů...“ (KŘIVÁNKOVÁ, A. a VATRÁL, J. *Dějiny československé žurnalistiky. IV. Díl. Český a slovenský tisk v letech 1944-1987*. Praha: Novinář, 1989, s. 136.)

¹⁵² „... počet cenzurních zásahů mezi lety 1964-1967 klesl z bezmála z 3 500 na pouhých 1 500...“ (KONČELÍK, J., VEČEŘA, P. a ORSÁG, P. *Dějiny českých médií 20. Století*. Praha: Portál, 2010, s. 178.)

¹⁵³ KONČELÍK, J., VEČEŘA, P. a ORSÁG, P. *Dějiny českých médií 20. Století*. Praha: Portál, 2010, s. 179.

¹⁵⁴ Reformními názory, které se v hojnosti objevovaly na stránkách některých „nekomunistických“ periodik, se aktivně zabývala ideologická komise ÚV KSČ i předsednictvo ÚV KSČ. Z jejich únorového a březnového jednání v roce 1964 vyšly například následující závěry: „Nelze považovat za normální, berou-li kulturní časopisy na sebe úlohu autonomních vykladačů politické linie strany, zvláště když soustřeďují pozornost na důležité vnitrostranické otázky, k nimž nejvyšší stranické orgány vyslovily jasné stanovisko... Znepokojivé je nejen to, že na stránkách kulturních časopisů projevují liberalistické tendence, že se v některých článcích upouští od stranického hlediska v hodnocení základních otázek našeho života, ale dnes ještě zvlášť ta skutečnost, že stranická kritika – shrnutá na prosincovém plénu ústředního výboru – není zcela pochopena a přijata právě tam, kam byla namířena... apod.“ (HOŘENÍ, Z. *KSČ o tisku, rozhlasu a televizi: 1945-1975*. In *O nezávadnosti a kolísání některých časopisů*. Praha: Novinář, 1976, s. 146, 155.)

spisovatelů zazněly kritické názory spisovatelů, dokládající názorový rozchod s politikou a vedením KSČ. (blíže viz kapitola I.) Reakcí ÚV KSČ na konaný sjezd bylo represivní jednání, silně ovlivňované prvním tajemníkem Antonínem Novotným. Přední osobnosti a mluvčí sjezdu: Ludvík Vaculík, Ivan Klíma, Antonín Jaroslav Liehm¹⁵⁵ a mnoho dalších byli vyloučeni z KSČ a svaz spisovatelů ztratil svůj dosavadní vliv na Literární noviny. Ty nově vydavatelsky přešly pod patronát ministerstva kultury a informací. „Tyto „ministerské literárky“ (lidově přezdívané erárky) však obtížně hledaly čtenáře i autory, a tak šestým číslem nového ročníku z 10. února 1968 změnila název na *Kulturní noviny*.“¹⁵⁶

Nedůvěru a nespokojenost vůči KSČ nešířil ale jen Svaz československých spisovatelů a spisovatelé vůbec, nýbrž také umělci a především mladá generace. Ta volala otevřeně po svobodě a protestovala proti socialistickému životnímu stylu v 60. letech. (blíže viz kapitola I.) S touto společenskou atmosférou a naladěním kontrastoval konformní postoj novinářů. „*Ti sice stále neochotněji přijímali cenzurní nařízení, ale na druhou stranu nesvobodu svého řemesla veřejně nekritizovali...*“¹⁵⁷ Zřetelným dokladem stále přetrvávající novinářské služebnosti se stal V. sjezd Svazu československých novinářů (SČSN), který se konal ve dnech 19. a 20. října roku 1967. Jeho vyznění bylo zcela protichůdné k celkové atmosféře 60. let ve společnosti. Přední představitelé novinářského svazu dokonce zaslali na ÚV KSČ dopis, ve kterém se jednoznačně distancovali od IV. sjezdu SČSS a od ladění Literárních novin. To vše díky pevnému marxistickému postoji značné části novinářů, díky nimž se do sjezdových závěrů dostala většinou „správná“ stanoviska, která zdůrazňovala vedoucí úlohu KSČ. Dalším důležitým bodem byla rovněž novinářská orientace na angažované plnění úkolů socialistické výstavby.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Antonín Jaroslav Liehm je znám jako významný filmový a literární kritik, publicista a reformní politik. Jeho kariéra je spojována s fungováním na ministerstvu zahraničí a poté v redakci Literárních novin, kde vedl filmovou rubriku a zahraniční oddělení. Stal se interpretem a teoretikem tzv. nové vlny českého filmu a ve druhé polovině 60. let reprezentoval československý film v zahraničí. Odtud se ovšem již odmítl vrátit a působil dále v exilu jako učitel na filmových školách. (CHURANĚ, M. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století I. díl*. Praha: Libri, 1998, s. 403.)

¹⁵⁶ KONČELÍK, J., VEČEŘA, P. a ORSÁG, P. *Dějiny českých médií 20. Století*. Praha: Portál, 2010, s. 179.

¹⁵⁷ TAMTÉŽ, s. 180.

¹⁵⁸ Existovalo však také uskupení novinářů, které nesouhlasilo s postupem a závěry V. sjezdu Svazu československých novinářů a počátkem dubna následujícího roku (1968) vzniká nová pražská organizace novinářů. Pražská novinářská organizace se ihned stala centrem, které ovlivňovalo a řídilo činnost svazu novinářů. Zde se také rodila většina protisocialistických akcí, které svaz v průběhu let 1968-1969 proklamoval a realizoval. KŘIVÁNKOVÁ, A. a VATRÁL, J. *Dějiny československé žurnalistiky. IV. Díl. Český a slovenský tisk v letech 1944-1987*. Praha: Novinář, 1989, s. 156.)

Reformní hnutí slavilo svůj velký politický úspěch na podzim roku 1967, kdy se bojovalo o rozdělení funkcí Antonína Novotného, který do této doby ve svých rukou kumuloval dvě nejdůležitější stranické a státní funkce; Antonín Novotný byl totiž prvním tajemníkem ÚV KSČ i prezidentem republiky. (politicko-historický kontext viz kapitola I.) Jak již bylo zmíněno výše, boj o vítězství nad funkcí prvního tajemníka ÚV KSČ vyhrál počátkem roku 1968, do té doby první tajemník ÚV KSS, Alexander Dubček. Tento start obrodného procesu přinesl také zrod neformálního spojení mezi Dubčkovým vedením a novináři. „*Dubček potřeboval novináře, aby mu pomohli oslovit veřejnost – a tu si příjemným, uvolněným vystupováním a otevřeností skutečně získal...*“¹⁵⁹

První kampaň v uvolněné dubčkovské atmosféře, kterou média podnikla, se týkala tzv. tiskové svobody. Jedním z požadavků bylo zrušení neoblíbené Ústřední publikační správy, s čímž úzce souvisela i snaha o nezávislosti médií na straně a státu. Výsledkem bylo částečné omezení moci ÚPS a změna v jeho vedení. „*Tímto rozhodnutím byl fakticky likvidován dohled strany nad tiskem a dalšími sdělovacími prostředky.*“¹⁶⁰ 26. června 1968 byl vydán nový tiskový zákon č. 84/1968, který byl novelizací již zmiňovaného zákona č. 81/1966, v němž bylo nově zakotveno, že cenzura je nepřipustná. „*Cenzurou se rozumějí jakékoli zásahy státních orgánů proti svobodě slovem a obrazem a jejich šíření hromadnými sdělovacími prostředky...*“¹⁶¹ Vydání nového, resp. novelizovaného tiskového zákona vedlo ke vzniku a obnově celé řady novin a časopisů; příkladem mohou být takové tituly jako Zítřek či Literární listy, jakožto nový týdeník Svazu československých spisovatelů, který navazoval na tradici Lidových novin.

Na tuto kampaň se postupně nabalovala celá škála dalších předem promyšlených akcí převážně z pravicových řad, které měly jediný cíl. Tím byla diskreditace KSČ a její politiky, destrukce celého politického systému a „likvidace“ konzervativních komunistických funkcionářů. Nesmí se však zapomínat ani na fakt, že v první polovině roku 1968 byla ze svých funkcí odvolána také celá řada novinářů, kteří se nechtěli plně podřídit politice pravicových sil. Mezi nejznámější jména odvolaných novinářů patří

¹⁵⁹ KONČELÍK, J., VEČEŘA, P. a ORSÁG, P. *Dějiny českých médií 20. Století*. Praha: Portál, 2010, s. 181.

¹⁶⁰ KŘIVÁNKOVÁ, A. a VATRÁL, J. *Dějiny československé žurnalistiky. IV. Díl. Český a slovenský tisk v letech 1944-1987*. Praha: Novinář, 1989, s. 155.

¹⁶¹ TAMTÉŽ, s. 155.

Jan Fojtík¹⁶², Jan Zelenka¹⁶³ a mnoho dalších. Bezprostředně po vydání zákona o zrušení cenzury a „v předvečer konání stranických konferencí uveřejnily deníky *Práce*, *Mladá fronta*, *Zemědělské noviny* a *týdeník Literární listy* kontrarevoluční výzvu „2000 slov“.¹⁶⁴ (politicko-historický kontext viz kapitola I.)

Reformní komunisté bojovali také o získání pevných pozic v Rudém právu, které jako jedno z mála, společně například se slovenskou Pravdou, odolávalo tlaku opozičních nelevicových sil ve straně a snažilo se důsledně prosazovat a interpretovat závěry z lednového zasedání ÚV KSČ. Na stránkách Rudého práva z této doby se můžeme dočíst, že nebezpečné bylo pro další vývoj Československa pravicové smýšlení a postoje. Hlavním protagonistou Rudého práva, který se zasloužil o udržení socialistického ražení periodika, byl Oldřich Švestka¹⁶⁵. Kritika na jeho hlavu zazněla také ve dnech 21. - 23. června 1968 na mimořádném pražském sjezdu Svazu československých novinářů, kteří zde sice vyjádřili podporu vedení A. Dubčeka, ale na druhou stranu ostře kritizovali některé přední komunisty, nevyjímaje šéfredaktora Rudého práva O. Švestku. „Mezi autory zásadních úvodníků patřil v polednovém období vedle Oldřicha Švestky také redaktor Rudého práva Karel Douděra a člen předsednictva ÚV KSČ Drahomír Kolder.“¹⁶⁶ I v redakci Rudého práva se postupně začalo vytvářet minoritní pravicově smýšlející křídlo.

Politický vývoj a atmosféra v ČSSR neustále živená pravicovým křídlem již od počátku roku 1968 vyvolávala velké obavy v Moskvě i v dalších zemích sovětského bloku. (politicko-historický kontext viz kapitola I.) Pro sovětský svaz znamenal obrodný proces v médiích zničující hrozbu. „Generální tajemník ÚV KSSS Leonid Iljič Brežněv na jednání s oblibou citoval příklady „nehorázné a kontrarevoluční“, tj.

¹⁶² Jan Fojtík byl nejenom významným novinářem, který stál v letech 1967-1968 v čele Rudého práva, ale také politikem a rektorem Vysoké školy politické ÚV KSČ. Od 70. let až do svého politického pádu v roce 1989 byl zodpovědný za řízení propagandy, kultury, vědy a sdělovacích prostředků; zároveň je jeho jméno spojeno s dogmatickým marxisticko-leninským postojem. (TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992, s. 150.)

¹⁶³ Kariéra Jana Zelenky je spojena s působením nejprve v Československém rozhlasu, později pak ve večerníku *Večerní Praha* a v časopise *Květy*. V 70. - 80. letech se řadí mezi čelní představitele normalizační politické publicistiky a televizní tvorby. (TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992, s. 823.)

¹⁶⁴ KRIVÁNKOVÁ, A. a VATRÁL, J. *Dějiny československé žurnalistiky. IV. Díl. Český a slovenský tisk v letech 1944-1987*. Praha: Novinář, 1989, s. 161.

¹⁶⁵ Oldřich Švestka patřil po celou dobu své politické kariéry jednoznačně na stranu konzervativních sil v KSČ. Nejprve působil jako šéfredaktor Rudého práva a *Tribuny* a později se stal tajemníkem ÚV KSČ. V roce 1968 podpořil sovětskou intervenci a následně se aktivně podílel na normalizačním procesu. (TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992, s. 726.)

¹⁶⁶ KRIVÁNKOVÁ, A. a VATRÁL, J. *Dějiny československé žurnalistiky. IV. Díl. Český a slovenský tisk v letech 1944-1987*. Praha: Novinář, 1989, s. 163.

*pravdivé a otevřené práce novinářů.*¹⁶⁷ Podle předem připraveného plánu okupantů měla československá média po vpádu vojsk Varšavské smlouvy zveřejnit tzv. zvací prohlášení, které mělo objasňovat a ospravedlňovat intervenci. K tomuto zveřejnění však ze strany československých medií nedošlo a „pozvání“ si sovětská média musela zveřejnit sama na stránkách sovětských periodik. Započalo naopak jedno z nejslavnějších období československých médií. Na tento stav muselo samozřejmě rychle reagovat i ÚV KSČ, které přišlo s opětovným zavedením cenzury. *„Nový vztah moci a médií upravil již 13. září 1968 zákon č. 127/1968 Sb., o některých přechodných opatřeních v oblasti tisku a dalších hromadných informačních prostředků. Zákon znovu umožnil cenzuru, upřesnil formu a smysl existence ÚTI (na Slovensku vznikl Slovenský úrad pre tlač a informácie) a rozšířil systém sankcí proti vydavatelům... Skončilo období necelých tří měsíců zákonem ukotvené svobody tisku.*¹⁶⁸ S ustanovením nového zákona souvisela i změna struktury tisku, která se začala projevovat již v průběhu podzimu 1968. Změny se prakticky dotkly všech typologických skupin tisku. Byly založeny zcela nové časopisy pro děti a mládež, časopisy pro ženy a vznikly také nové kulturní a umělecké časopisy. *„Místo Kulturní tvorby začal vycházet týdeník Politika, Čs. strana socialistická začala vydávat týdeník Zítřek, z časopisu lidové strany pro funkcionáře se stal časopis Obroda a nově vznikl časopis Naše rodina...*¹⁶⁹ V první polovině roku 1969, kdy se do čela strany dostal Gustav Husák, se situace zcela změnila a nastala doba zásadního omezování svobody slova v rámci nástupu normalizačního procesu. (politicko-historický kontext viz kapitola I.) A do atmosféry doznívajícího uvolnění a počátku normalizační éry se představil svou premiérou film Já, truchlivý bůh.

¹⁶⁷ KONČELÍK, J., VEČEŘA, P. a ORSÁG, P. *Dějiny českých médií 20. Století*. Praha: Portál, 2010, s. 188.

¹⁶⁸ TAMTÉŽ, s. 193.

¹⁶⁹ KŘIVÁNKOVÁ, A. a VATRÁL, J. *Dějiny československé žurnalistiky. IV. Díl. Český a slovenský tisk v letech 1944-1987*. Praha: Novinář, 1989, s. 167.

V. Dobový československý a zahraniční tisk

Jak uvádí kapitola IV., je pro každý nově vzniklý film důležitý ohlas dobové kritiky, který nám zůstává zachován právě na stránkách novin a časopisů. Velice často se do bezprostředního názoru kritiky dostává také společenské povědomí, jaké panuje o tvůrcích a autorech. Toto povědomí si umělci tvůrci mohou velice často sami transformovat, neboť jsou to právě oni, kdo publikují v nejčtenějších časopisech své doby. Pečlivé prostudování několika předních periodik, vycházejících v 60. letech, pomůže poodhalit tajemství tehdejšího přijetí a vnímání nejen samotného tvůrce Milana Kundery, jeho sbírky *Směšné lásky*, ale i samotného filmu a povídky *Já, truchlivý bůh*. Mezi prostudovaná periodika patří *Literární noviny* (1963-1968), *Plamen* (1963-1967), *Tvář* (1964-1965, 1968-1969), *Host do domu* (1954-1969), *Kino* (1969), *Film a doba a* (1968-1970).¹⁷⁰ Hlavní důraz ve zkoumaných titulech je kladen na období v letech 1963-1969; tedy na období od prvního vydání povídkového souboru *Směšné lásky* až do premiéry *truchlivého boha*, s mírným přesahem do let 50. Cílem tohoto drobného exkurzu do padesátých let minulého století je poukázání na obrovskou proměnu, kterou Kundera prošel; a to jak po stránce myšlenkové, tak autorské.

5.1 Literární noviny (1963 - 1967)

Literární noviny patřily na počátku 60. let vedle *Plamenu* a *Hosta do domu* k nejvýznamnějším literárním časopisům a svou přední pozici si uhájily až do konce roku 1967, kdy přešly po IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů pod správu Ministerstva kultury a informací (viz text výše). Mezi lety 1963-1967 jsme se s články Milana Kundery či s články o tomto autorovi a jeho díle mohli v Literárních novinách hojně setkat.

Milan Kundera se prezentoval na stránkách Literárních novin nejen jako autor literárních děl, ale také jako teoretik a kritik znalý svého řemesla. Dne 19. ledna 1963 uveřejnily noviny rozsáhlou zprávu s konkrétními příspěvky z konání mezinárodního symposia, které bylo zaměřeno na problémy tehdejšího „světového románu, naší a

¹⁷⁰ Výběr periodik je podmíněn svou dobovou exkluzivitou a také dnešní přístupností k nim. Některá čísla, ročníky či celá periodika jsou dnes těžko přístupná či zcela nedostupná.

sovětské mladé prózy.¹⁷¹ Symposium uspořádal časopis Plamen ve spolupráci se Slovenskými pohľady ve dnech 10. – 12. ledna 1963 a k této problematice se vyjádřil taktéž Milan Kundera, jehož článek Co je to světová literatura byl otištěn na stránkách Literárních novin. Tento příspěvek byl důležitý v tom, že zachycoval tehdejší Kunderovo smýšlení o duši literatury, kterému zůstal později věrný svou tvorbou. Lze plně souhlasit s Kunderovými slovy, která jsou již více než 40 let stará: „*ne každé dílo, které ve světě vznikne, a ne každá národní literatura vytváří světovou literaturu, její historii, její pohyb...*“¹⁷² Světová literatura není pouhým mechanickým součtem všeho, co bylo napsáno, ale záleží na určité jednotné zákonitosti vývojového pohybu, kde je velice důležitý poměr mezi naší - českou a světovou literaturou. Toto opomíjení poměru literatur poukazoval na konkrétním příkladu knihy Patnáct let české literatury, jejímž autorem byl Jan Petrmichl. Kundera zde Petrmichlovi vyčítal jeho „českou izolovanost“ od okolního zahraničního literárního světa; dokonce i od slovenského. Zajímavé bylo Kunderovo osobní zamyšlení se, zda bylo vůbec správné po metodologické stránce zkoumat při hodnocení literatury jen vztah mezi literaturou a zrcadlenou realitou. Slovy autora: „*Cožpak je historie literatury jen jakousi v zrcadle opakovanou historií národní společnosti?*“ ... „*Když si teoretik neuvědomí, že literatura vytváří svou vlastní relativně samostatnou historii, v níž se nejen odráží společenský vývoj, ale jíž literatura vytváří pro svou společnost určité kulturní bohatství, určitý myšlenkový svět, v němž je obsažen názor na člověka a jeho úděl...*“¹⁷³ Příkladem byla pro něj osobnost Karla Hynka Máchy, který nebyl v tehdejší době (k 19. 1. 1963) světově překládán, což by na první pohled mohlo svědčit o jeho „nesvětovosti“, ale Kundera vyzdvihl Máchovu uměleckou hodnotu. Ta tkvěla v osobitém a originálním řešení uměleckých i myšlenkových problémů, které byly rozhodující pro pozdější vývoj světové literatury, neboť do něho tato nekonvenčnost díla vnesla „*svůj vlastní podíl a svou vlastní iniciativu.*“¹⁷⁴

Milan Kundera na stránkách Literárních novin nereagoval pouze na literární svět, ale i na svět malířský. Dne 2. března 1963 si čtenář mohl přečíst Kunderovo objevení francouzského „plebejského“ malíře Fernanda Légera, s jehož obrazy se setkal při své cestě do jižní Francie. O tomto výletě napsal: „*Měl jsem to zvláštní štěstí, že jsem jeden týden minulého roku mohl žít v jižní Francii, v krajině slunečných pahorků,*

¹⁷¹ Literární noviny, 19. 1. 1963.

¹⁷² TAMTÉŽ.

¹⁷³ TAMTÉŽ.

¹⁷⁴ TAMTÉŽ.

*z nichž šlehala do výše zeleň štíhlých tújí, v městečku Saint Paul de Vence...*¹⁷⁵ A právě v jihofrancouzském městečku se setkal s dílem Légerovým, které kriticky velice pozitivně zhodnotil. Stejně jako v prvním článku z 19. ledna 1963 vyzdvihnul odvahu tvořit novým nekonvenčním způsobem, což považoval za hodné světovosti.

1. června roku 1963 přinesly Literární noviny informace ohledně III. sjezdu Svazu československých spisovatelů, který předkládal opatrné i odvážné nároky a požadavky na zmenšení vlivu politiky v kultuře. Jedním z důležitých bodů sjezdu bylo také zamyšlení a diskuze nad podmínkami pravdy a její existenci v literatuře, neboť to byla právě pravda, která byla považována za jedno z možných řešení krize. K této tehdejší ožehavé otázce se umírněně, leč emocionálně, vyjádřil i Kundera ve svém článku Před každým z nás se pravda skrývá. Absenci pravdy ve společnosti i v literatuře dával za vinu v článku tehdy existujícímu dogmatismu, o kterém píše: *„již po mnoho let přitahuje nás dogmatismus jako základní terč našeho hněvu i našich polemik. Ale jsem si jist, že se již mnohým z nás zmocňuje z tohoto vytrvalého terče jakási únava. Že dogmatismus a jeho stoupenci jsou myšlenkově neplodní, je známo...*¹⁷⁶ Kunderovy řádky vyzdvihovaly některá drobná literární vítězství proti názorům a strnulosti dogmatismu; příkladem bylo prosazení volného verše v poesii, vymýcení názoru, že smutek v básni nebyl ideovou zradou apod. Pokud se nad tímto ale čtenář zamyslel, stejně jako to učinil zřejmě autor sám, měl by si uvědomit, že tato vítězství byla ve skutečnosti banalitami, které by v literární tvorbě měly být samozřejmostí, protože jinak se nedá svobodně tvořit.¹⁷⁷ Živnou půdou dogmatismu byl u nás do 60. let kult osobnosti, který jasně nastavil svou uměle vykonstruovanou koncepci socialistického umění, jež byla plna předsudků a tabu. A dle Kundery byla tíha odpovědnosti právě na Svazu československých spisovatelů, aby se s těmito důsledky vypořádala. Literatura a socialistické umění se mělo nechat zcela přirozeně se vyvíjet, a to i ve svých protikladných proudech, protože až s odstupem času lze říci, který proud byl ten správný, modernější či přirozenější. Jak autor na závěr alibisticky dodal: *„Nikdo z nás není moudřejší než sama historie; nikdo z nás nemá patent na pravdu; před každým*

¹⁷⁵ Literární noviny, 2. 3. 1963.

¹⁷⁶ Literární noviny, 1. 6. 1963.

¹⁷⁷ Poznámka autorky: Dnešnímu čtenáři přijde Kunderův text samozřejmostí a plně se s ním ztotožňuje. Tehdy však mohl autor narazit na čtenáře, kteří nedokázali pochopit plný význam a důležitost těchto „samozřejmých banalit“, které tvoří demokratickou společnost a „svobodnou literární tvorbu“.

z nás se pravda skrývá právě v budoucí vývojové syntéze každého sporu, rozporu či diskuze.“¹⁷⁸

Rok 1963 byl v Literárních novinách ve znamení autorství článků Milana Kundery. To se proměnilo následujícího roku, který nám zachoval cenná svědectví o dobovém nahlížení nejen na Kunderu jako člověka a literáta, ale rovněž na recepci jeho literárních děl. Jan Nedvěd uveřejnil v deníku 25. dubna 1964 nenápadný a krátký, ale důležitý článek Monolog pro Kunderu. Toto krátké svědectví bylo obhajobou Milana Kundery. Proč obhajobou? Bylo nutné Kunderu či jeho tvorbu obhajovat? Určitě ano, neboť „*obhajoby jsou pro kočku, není-li co hájit*“¹⁷⁹. Na počátku 60. let byl každý jeho literární počín vesměs kladně hodnocen a přijat. Důkazem toho bylo, že „*ve výpisu ze žákovské knížky, pořízeném na rubu obálky Směšných lásek, prošel adept u všech zkoušejících na výtečnou, pouze učitel optimistického optimismu Václav Pekárek je nespokojen s pochmurností Monologů.*“¹⁸⁰ Nebylo tedy nutné, aby Nedvěd obhajoval kvalitu děl. Obhajoba a Nedvědova kritika směřovala proti nadšenému, častému a zarputilému známkování, které, s výjimkou divadelní hry Majitelé klíčů, postihlo všechna Kunderova díla. Za viníka tohoto neduhu byl označen ovšem překvapivě sám Kundera, neboť neustále přelétal z jednoho žánru do druhého; z poesie do esejistiky, z dramatu do prózy. Nedvěd si sobě samotnému položil otázku, co je toho příčinou: „*Průzkumnictví? Neklid? Šíře talentu? Vývoj? Sám bych na to rád slyšel odpověď, která by nebyla výčtem impresí a po „srovnání skutečností“ nekončila tlustě podtrženou výslednou známkou.*“¹⁸¹ Autor článku se bezprostředně také vyjádřil k jedné z povídek ze Směšných lásek, která byla otištěna ve stejném dni. Onou povídkou bylo Zlaté jablko věčné touhy, které přineslo do povídkového cyklu jistou inovaci. Tato povídka „*bere moralistům poslední záchytné body, kterých se mohli ve Směšných láskách ještě držet. Vůbec nejde o to, že lehkomyšlník vyprávějící příběh sezná, že to v životě není jen tak, že si nemůže beztrestně „osedlávat příběhy.“ On to totiž bude dělat (a Kundera co by autor s ním) dál, neboť je to jeho způsob protestu proti svědomité tuposti, která vládne světem...*“¹⁸² Článek byl ve své době napsán se záměrem obhájit právo na svobodnou existenci díla bez školského systému známkování. Mnohem důležitější než obhajoba tohoto problému byl fakt, že si Jan Nedvěd povšiml proměny, která se Směšnými

¹⁷⁸ Literární noviny, 1. 6. 1963.

¹⁷⁹ Literární noviny, 25. 4. 1964.

¹⁸⁰ TAMTÉŽ.

¹⁸¹ TAMTÉŽ.

¹⁸² TAMTÉŽ.

láskami přišla a, i když možná nevědomky, popsal jako jeden z prvních nového hrdinu – „Kunderovského muže“, který pln humoru, legrace a komična vypovídá o jistém druhu smutnosti. Neboť slovy Nedvědovými: „*Kterápak opravdová legrace není vespod smutná? A k tomu o lásce.*“¹⁸³

Zhruba o měsíc a půl později, dne 6. července 1964, vyšel další článek o Kunderově tvorbě. Tentokrát Vladimír Blažek přinesl krátké zamyšlení nad druhým vydáním *Monologů*. V roce 1964 vyšly opět po sedmi letech, ovšem již do jiné atmosféry. Záhy po jejich prvním vydání v roce 1957, se rozpoutal rozruch mezi oficiálním tiskem a širokou čtenářskou veřejností, u které Milan Kundera vyhrál. Tato spornost názorů, obzvláště ještě s oficiálními představiteli, přispěla k vytvoření atmosféry senzace, která podpořila rychlý rozprodej *Monologů*. Tento fakt byl důležitým svědectvím o kulturním ovzduší poloviny 60. let. Blažek ve svém článku vyzdvihl, že sbírka oficiálně zavržená¹⁸⁴ „*působí v kulturním kontextu jako hodnota vysloveně pozitivní, ba dokonce má cosi jako lehký přídech klasičnosti.*“¹⁸⁵

Červencové vydání *Literárních novin* (4. července 1964) přineslo Kunderův článek *Veliká utopie moderního básnictví*, ve kterém našel a doložil vnější a vnitřní podobnosti dvou velkých básníků – Nezvala a Apollinairea. „*Těžko bych hledal v celé literární historii dva básníky, kteří by byli tak tajemně spřízněni jako právě Apollinaire a Nezval. Už samy vnější rysy: „tělnatost“, „která se obdivuhodně shodovala s jeho povahou stvořenou pro záření a rozkoš“ (A. Billy)...*“¹⁸⁶ Kundera zde zůstal věrný svému smýšlení z článků předcházejících a hledal společné rysy těchto básníků, které je odlišují od všech ostatních. Dílo Apollinairovo a jeho přijetí jako by bylo již tehdy jasně dáno, ale Nezval, jak Kundera v článku zapřemýšlel, musel na svůj ortel teprve počkat. Hodnotu, popřípadě „nehodnotu“, Nezvalova později komunistického básnictví měl odhalit až čas. Neboť „*literární historie jednou posoudí, jaká je skutečná hierarchie hodnot uvnitř Nezvalova díla. Netajím se osobně tím, že Praha s prsty deště či Žena v množném čísle znamenají pro mne víc než třeba Křídla. Stejně však nezapřu, že mne dojmají i mnohé pasáže Z domoviny.*“¹⁸⁷ Celý článek i pro dnešního čtenáře vyznívá v jakousi Nezvalovu obhajobu. Přestože Kundera zmínil a neopomněl básníkovu komunistickou tvorbu, předložil jeho hodnotnější díla a zároveň o Nezvalovi psal jako o

¹⁸³ *Literární noviny*, 25. 4. 1964.

¹⁸⁴ Kunderovi odpůrci v *Monologích* našli například: maloměšťáctví, nadřazení osobního štěstí nad všelidským osvobozeneckým úkolům apod., což kontrastovalo komunistickému smýšlení.

¹⁸⁵ *Literární noviny*, 6. 6. 1964.

¹⁸⁶ *Literární noviny*, 4. 7. 1964.

¹⁸⁷ TAMTÉŽ.

člověku citlivém a vnímavém, který si uvědomoval, že dogmatická kulturní politika po roce 1948 ostře kontrastovala s jeho snem, ale jeho vnitřní přesvědčení mu umožnilo nebrat tuto politiku za skutečnou.

Konec roku v Literárních novinách patřil tradičně anketám, interview a mikrointerview. Milan Kundera se těchto anket hojně účastnil; což je dnes pro nás cenným svědectvím a pramenem. Výjimkou nebylo ani vydání z 19. prosince 1964, kdy Kundera odpovídal na otázku: „*Co myslíte, že by bylo třeba změnit, aby i česká literatura (podobně jako film) pronikla do povědomí světové kulturní veřejnosti jako nezanedbatelná hodnota?*“¹⁸⁸ Tato otázka pro něho nebyla náhodně zvolená, ale „ušita na míru“, neboť se na stránkách Literárních novin problémem a otázkou světovosti české a slovenské literatury již dříve zabýval (viz text výše). Odpověď na položenou otázku byla velice jednoduchá a prostá. Kundera spatřoval jeden závažný problém, se kterým se česká literatura musela potýkat. Tím byl fakt, že náš dějinný vývoj se nacházel neustále v neklidu a politickém zemětřesení. „*Proto česká literatura nepotřebuje nic naléhavěji než klid a čas...*“¹⁸⁹ S tímto neustálým neklidem souvisela i skutečnost, že jsme tehdy neměli kvalitní (a bohužel možná ani nekvalitní) mezinárodní propagátory a překladatele. „*Existuje například jeden jediný člověk, který je s to překládat českou beletrii do francouzštiny, do mnoha jiných evropských jazyků neexistuje však ani takový jediný člověk.*“¹⁹⁰ Smutně a jízlivě Kundera ještě dodal, že jsme na tom byli hůře než Poláci, Maďaři či Jugoslávci.¹⁹¹

V roce 1965 se aktivně na stránkách Literárních novin s Milanem Kunderou setkáváme až 5. června, kdy přispěl do diskuze o současných problémech literatury. Tato diskuze byla vyvolána Svazem československých spisovatelů přesně týden před konáním plenárního zasedání Svazu čs. spisovatelů. Zasedání mělo za úkol zhodnotit dvacetiletý vývoj naší literatury a zároveň formulovat tehdejší nejpálčivější problémy. Kunderův diskusní příspěvek upozornil opět na izolovanost a opožděnost české literatury oproti Evropě. Příkladem izolovanosti byly pro Kunderu například i učební osnovy tehdejších škol, „*jejichž absolventi jsou nikoli náhodou dokonale izolováni od „širších tradic“, nemají tušení o nejzákladnějších pojmech z oblasti antiky, natož z oblasti křesťanství – jiné velké tradice, bez níž není myslitelná evropská kultura...*

¹⁸⁸ Literární noviny, 19. 12. 1964.

¹⁸⁹ TAMTÉŽ.

¹⁹⁰ TAMTÉŽ.

¹⁹¹ Poznámka autorky: Je zajímavé číst z roku 1964 toto mikrointerview o nedostatku kvalitních překladatelů (z francouzštiny) a vědět, že dle autorova názoru se tento stav nezměnil ani na prahu 21. století.

*Zažil jsem v tomto směru otřesné zážitky při přijímacích zkouškách na vysokou školu.*¹⁹² Příspěvek zdůrazňoval jednu z možných příčin tohoto stavu. Tou bylo v padesátých letech umělé odtržení české literatury od širších evropských kulturních a literárních tradic a v polovině 60. let musela česká literatura opět dohánět Evropu.

Milan Kundera nikdy nezapřel svou orientaci a zatíženost na Francii. V březnovém vydání Literárních novin roku 1963 přiblížil českému čtenáři francouzského umělce Fernanda Légera (viz text výše). Dne 19. června 1965 představil francouzského spisovatele, nositele Nobelovy ceny za literaturu, Jeana Paula Sartra. Dílo tohoto umělce označil za nejvlivnější a nejcharakterističtější v období po druhé světové válce, kdy se začala rodit nová etapa moderního umění i literatury. V článku bylo však nejpřínosnější autorovo svědectví o svém díle – o Monolozích a o jejich druhém vydání. *„Když jsem před dvěma lety připravoval do tisku druhé vydání Monologů, vyřadil jsem z nich několik básní. Mezi nimi také tu, která se jmenovala Variace na smrt: mužský hlas se v ní obrací k ženě a vypráví jí o tom, že až jednou (on) zemře, „překupnice smrti“ ho celého rozprodá (oči prý rozprodá mezi borůvčí atd.), jenom srdce (které prý půjde prodat k ptáčkům) se jí vytrhne z rukou a vrátí se zpátky k mužově ženě.*¹⁹³ Jak sám Kundera o sobě v článku napsal, ustrnul po letech při opětovném čtení své básně a nechápal, jak bylo možné, že dokázal „rozprašovat“ kolem smrti ve svých verších takový krásný rajský plyn. Vždyť smrt byla tehdy (jak je tomu dnes se můžeme jen dohadovat) pro Kunderu věcí zcela neospravedlnitelnou a nehodnou okras. Příčinu svého napsání hledal v dobovém „optimistickém kurzu“, neboť *„byla to mimoděčná snaha vyvážit něčím „kladným“ knížku, která cílila (jak doufám) spíš k mýcení než k zasévání iluzí? Ale žádné výmluvy; ať už byl vnější tlak jakýkoli, bylo to asi také ve mně. Použil-li jsem toho rajského plynu, dohnala mne k tomu bezpochyby i moje hloupá touha po kráse...“*¹⁹⁴ Přestože Milan Kundera částečně připustil svou možnou chybu a mylné cítění, nezapomněl alibisticky poukázat na jiné autory, kteří taktéž ve svých dílech psali pod vlivem „špinavého optimismu krásy“. Při své netaktnosti v ukazování na jiné, si zachovával takt v tom ohledu, že konkrétní básníky a prozaiky nejmenoval. Svou úvahu zakončil povzdychem, proč byl duch tohoto špinavého optimismu krásy tak silně zakořeněn v zemi, která byla jeho rodištěm.

¹⁹² Literární noviny, 5. 6. 1965.

¹⁹³ Literární noviny, 19. 6. 1965.

¹⁹⁴ TAMTÉŽ.

Velmi úsměvnou a zajímavou informaci přinesly Literární noviny na konci roku 1965 dne 18. prosince v tzv. anketě tvůrců, kdy byly předním známým osobnostem a umělcům poleženy dvě otázky. Přínosnější pro nás byla první otázka: „*Která kniha – umělecká nebo odborná – na Vás v roce 1965 nejvíce zapůsobila?*“¹⁹⁵. Pokud opomineme odpovědi takových osobností jako Adolf Hoffmeister¹⁹⁶, Jan Tříska¹⁹⁷ či Josef Škvorecký, zaujala nás nejvíce odpověď herce Miloše Kopeckého, který na otázku jednoznačně odpověděl: „*Milan Kundera: Druhý sešit směšných lásek.*“¹⁹⁸ Tato odpověď sice nedokazovala, že Kopecký četl i Směšné lásky (resp. první sešit) z roku 1963, ale s určitostí víme, že další povídky znal, četl a oslovily jej natolik, že sbírku označil za pro něj nejpůsobivější knihu roku 1965.

V roce 1965 vyšel Druhý sešit směšných lásek a Literární noviny na tuto událost 8. ledna 1966 reagovaly článkem Hry prohlédnuvšího romantika. Autorem článku byl Milan Suchomel, který si vypůjčil pro svůj úvod autorova slova: „*O těch prvních říkal, že je psal pro své pobavení a odpočinutí. Našli se nevinní čtenářové*¹⁹⁹, kteří uvěřili, a bavili se. Autor mohl být spokojen.“²⁰⁰ A nové povídky Směšných lásek byly dle recenzenta Milana Suchomela jakýmsi volným pokračováním, kde „*Druhý sešit prodlužuje odvrát od hlubokosti věcí k jejich směšnosti. Je-li technicko-sportovního názvosloví užito pro milostné výkony, je láska zbavována závažnosti, je přesouvána do řádu hry.*“²⁰¹ Každá povídka z Druhého sešitu nevyprávěla pouze o ledajaké hře, kde by se hrálo jen o umístění v tabulce úspěšných střelců. Povídky vyprávěly o reálné „hře“, o naplnění a plnosti života. Jak se můžeme v Suchomelově článku dočíst, došlo oproti Směšným láskám z roku 1963 k významné změně v rovině vypravěče. „*V první povídce se liší od svých předchůdců potud, že není tím, kdo rozpoutává intriku, kdo roztáčí fatální soukolí, aby do něho byl zlobně vpleten.*“²⁰² První osobou, která vstupovala do děje, byl například v povídce Zlaté jablko věčné touhy sám hlavní hrdina a podobně

¹⁹⁵ Literární noviny, 18. 12. 1965.

¹⁹⁶ Adolf Hoffmeister byl přední český výtvarný umělec, spisovatel, publicista a kulturní pracovník; oficiálně však povoláním advokát. Neodmyslitelně je jeho spolupráce spojena s Osvobozeným divadlem, a to i po emigraci během druhé světové války. Po roce 1948 se po svém návratu do vlasti stává díky svému levicovému smýšlení ministerským úředníkem a profesorem na VŠUP. V roce 1973 umírá. (CHURANĚ, M. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století I. díl*. Praha: Libri, 1998, s. 227-228.)

¹⁹⁷ Jan Tříska je dosud žijící herec, jehož činnost je úzce spojována s působením v Národním divadle, Divadle Za branou apod. Od roku 1977 působí a žije v zahraničí, kde se prosadil taktéž jako herec amerických filmů. (TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992, s. 748.)

¹⁹⁸ Literární noviny, 18. 12. 1965.

¹⁹⁹ Poznámka autorky: Je ponechán tvar čtenářové; přesně tak, jak napsal Milan Suchomel.

²⁰⁰ Literární noviny, 8. 1. 1966.

²⁰¹ TAMTÉŽ.

²⁰² TAMTÉŽ.

tomu bylo ve Zvěstovateli, kde sama první osoba byla hlavní postavou. Falešný autostop pak přinesl změnu zcela zásadní – vypravěčovo odvolání. Milan Suchomel se zamyslel ve svém článku také nad otázkou erotiky a erotického hazardu, který byl v povídkách obsažen. Erotický hazard pojmenoval terémem experimentu, při kterém se nezkoumaly úkazy lásky či milování. Hra, která byla v povídkách přítomna „*je povyšována na život a život na hru, hra vyvstává jako životní hodnota. Na druhé stopě téhož záznamu je nahrán stejný nápěv, jen je maličko posunut: výměna života za hru jako východ z nouze, jako rozumný kompromis, usměvavá melancholie, smích nad prohrou...*“²⁰³ Třetí povídka Druhého sešitu byla Suchomelem označena za komedii masek. Masky, jakési přestrojení, umožnilo hlavním hrdinům příběhu navodit zkusmo situaci, ke které nemělo v běžném životě a za normálních okolností dojít. Toto přestrojení ne já – a přece já se zvrhlo z pokusu žít pod tímž jménem jinou existenci v opak. Tento převlek hrdinů vede k prohře končící ponížením. Slovy Milana Suchomela: „*Experiment urychlil a zvýraznil, co se i tak děje v podmínkách méně laboratorních, rozdrobeněji, na pokračování, ... a tedy i méně očistně. Neboť hra nekončí v deziluzi a výsměchu, končí katarzí. Na konci není jen ztráta identity, ale i lpění na identitě.*“²⁰⁴ Ztráta či poznání identity dle redaktora vedly v povídce k poznání pravého bytí. Otázka poznání vlastního bytí šla ruku v ruce s otázkou poníženosti, která v povídkách postupně gradovala. Jestliže v první povídce byla znát do jisté míry pohoda, kde hra byla melancholickou i směšnou zároveň, ve druhé povídce se situace proměnila, neboť se hra hlavnímu hrdinovi vymkla z rukou a utíkal zastrašen okolnostmi. Ve třetí povídce hra gradovala a šla až do absurdního konce, neboť „*důslednost se ihned obrací proti němu i proti partnerce, hře přibývá na krutosti...*“²⁰⁵ Milan Kundera byl, coby autor v roce 1965 již dvou sešitů Směšných lásek, označen za zlého muže české prózy, neboť z naivního romantika se stal romantik analytický. V závěru článku Suchomel shrnul svůj poznatek o proměně a přeměně sešitů. První tři povídky, uveřejněné v Prvním sešitu, byly jednotnější a homogennější. Naopak ve Druhém sešitu „*jako by se sešel výběr několika vývojových možností.*“²⁰⁶

O čtrnáct dní později, dne 22. ledna 1966, jsme se na stránkách Literárních novin poprvé mohli setkat s kratičkou informací o novém filmu dle Kunderovy povídkové předlohy – o filmu Nikdo se nebude smát. Film byl čtenáři představen

²⁰³ Literární noviny, 8. 1. 1966.

²⁰⁴ TAMTÉŽ.

²⁰⁵ TAMTÉŽ.

²⁰⁶ TAMTÉŽ.

netradiční formou v podobě inzerátu: „*Hledá se PhDr. Karel Klíma, výtvarný teoretik, zaměstnaný jako asistent na Akademii výtvarného umění v Praze, bytem tamtéž. Dále se pohřešuje slečna Klára Novotná, mladá, hezká fluktuující švadlena... Doktora Klímu i jeho dívku neúnavně, avšak bezvýsledně shání Josef Záturecký s chotí. Bližší informace poskytne nový český film režiséra HYNKA BOČANA...*“²⁰⁷ Tento inzerát byl doplněn fotografií z natáčení, která trkla čtenáře ihned do oka.

Netrvalo dlouho a 19. února 1966 otiskly Literární noviny v rubrice Filmy z literatury již podrobnější článek o filmu Nikdo se nebude smát. Autor článku v úvodu film kladně zhodnotil, což dokládá slovy, že by bylo na pováženou, kdyby tato Kunderova povídka zůstala filmaři opomenuta. Čtenář byl informován, že zfilmování bylo režisérským debutem Hynka Bočana a dopadlo velice pozitivně, neboť film byl oceněn v přecházejícím roce Velkou cenou v Mannheimu. Na zfilmování povídky se ovšem našla i drobná negativa, která vyplynula ze samotné Kunderovy předlohy. „*Kunderova předloha je totiž tvar příliš pevný, příliš definitivní, příliš hotový literární artefakt, aby s ní bylo možno zacházet tak, jak to film potřebuje, aby ji bylo možno volně ohýbat a obměňovat podle jeho zákonů...*“²⁰⁸ Z tohoto důvodu byl Bočan donucen vzít na sebe roli ilustrátora se všemi riziky a předlohu si obměnit k obrazu svému. Ve filmu se dle redaktora našla místa, která dokládala režisérův smysl pro vážný groteskní humor, který měl velice blízko ke Kunderovu humoru. Pro příklad bylo zmíněno prostředí garsonky, ve které Klíma bydlel či hra na schovávanou v blízké hospodě. Článek zachoval cennou informaci o motivaci režiséra, proč se rozhodl tuto povídku zfilmovat. Ústy samotného režiséra: „*Zvlášt' se mi líbilo..., jak tahle povídka vypráví, jakým způsobem má docela průměrný a naprosto v ničem nevynikající člověk možnost zničit svého talentovaného, inteligentního a citově bohatšího spoluobčana. A to tím, že tenhle tuctový člověk uvede neustálým a vytrvalým tlakem do pohybu nenávisť a předsudky, jež dřímou nahromaděny v člověku, a přiměje je k akci...*“²⁰⁹ A přesně to, co chtěl Bočan ve filmu zachytit, se mu dle hodnocení článku povedlo. Dále pak byl Kundera porovnáván s povídkami Bohumila Hrabala, jež byly u filmařů 60. let velice oblíbené. Hrabalovské povídky jako by se lépe podvolovaly filmovému zpracování pro svou, na první pohled, větší literárnost.

²⁰⁷ Literární noviny, 22. 1. 1966.

²⁰⁸ Literární noviny, 19. 2. 1966.

²⁰⁹ TAMTÉŽ.

V tradiční vánoční anketě položila redakce Literárních novin umělcům, sportovcům a vědcům dvě otázky. První z nich se ptala na titul, který dotazovaného v roce 1966 nejvíce oslovil; s důrazem, že se nemuselo jednat nutně o díla vytvořená v končícím roce 1966, ale která byla také v tomto roce nejvíce konzumována. Druhá otázka se ptala na nejzajímavější dílo z jiného uměleckého oboru, než bylo zaměření dotazovaného. V několika odpovědích se můžeme setkat se jménem Milana Kundery. Román *Žert* považoval za nejzajímavější titul roku 1966 Vladimír Blažek. Tentýž autor, který přinesl článek na stránkách Literárních novin o dva roky dříve o druhém vydání *Monologů* (viz text výše). Týž román zmínil také A. J. Liehm. Nejzajímavějším a nejpřitažlivějším přínosem této ankety byla ale odpověď televizní hlasatelky a Kunderovy druhé ženy – Věry Kunderové. Pokud by čtenář čekal odpověď obsahující jméno manžela, spletl by se. Věra Kunderová označila knihy Jeana Dutourda: *Hrůzy lásky* a Jiřího Frieda: *Abel*. Na druhou otázku pak odpověděla filmově a divadelně: „*Hrabalův a Menzelův film: Ostře sledované vlaky; Ladislav Lakomý²¹⁰ jako Kristus v brněnském Umučení.*“²¹¹ Jistě stojí za povšimnutí, že si paní Kunderová vybrala do své odpovědi francouzského romanopisce. Orientace manželů Kunderových francouzským směrem byla a je nepopíratelná.

Poslední studovaný a dostupný ročník Literárních novin z roku 1967 přinesl článek Jiřího Opelíka s názvem *Kunderovo „hoře z rozumu“*. Článek byl uveřejněný dne 10. června 1967 a vypověděl o románovém debutu *Žert*. V románu zůstal Kundera dle Opelíka „*věrným tragikomikem jedincovy aktivity uprostřed aktivity světa a s tím odborníkem na deziluzi, destrukci a problematizaci hodnot, na nichž staví svůj život jak soudobý člověk, tak soudová společnost.*“²¹² Kundera v *Žertu* zůstal nadále taktéž věrný svému motivu nahoty. Byl to jeden z důvodů, proč Kunderova díla přitahovala tolik pozornosti a jiskrnosti. *Žert* o to více, že jako dílo přesedlalo z povídky na román. Spojnic mezi tímto přechodem existuje celá řada, ale „*nutno začít tím, čím začínají samy Kunderovy prózy (a co bezpochyby – ač neoprávněně – podráždí mnoho čtenářů a hlavně čtenářek): nutno začít inscenovanými příběhy mužů a žen, ve významu mužů a žen.*“²¹³ Inscenace příběhů, milostných příběhů, byla u Kundery čistě sexuální, nikoliv

²¹⁰ Ladislav Lakomý byl známý český herec a divadelní pedagog, jehož profesionální herecký život je spjat s brněnským prostředím. Pro jeho herectví je příznačná vnitřní síla a neokázalá přesnost, která mu umožnila vytvářet věrohodně nejrůznější psychologické typy. (TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992, s. 397.)

²¹¹ Literární noviny, 24. 12. 1966.

²¹² Literární noviny, 10. 6. 1967.

²¹³ TAMTÉŽ.

erotická. To znamenalo, že pokud byla v příběhu přítomna láska, většinou se jednalo o lásku čistě sexuální. Přesto nebyla Kunderova díla sprostá a jednoznačná, neboť autor metaforicky kombinoval a propojil sexualitu s politikou. Tudíž vzniklo smysluplné spojení hlavního hrdiny a hlavní dějové linie, která byla ve skutečnosti symbolem pro nezralou společnost. Společnost sama se zatím nepozdvihla ze svého pudového stádia, tudíž se to nemohlo chtít ani po člověku., který v dané společnosti žil. Člověk byl v Žertu dle Opelíka spíše loutkou, která neměla příliš velké šance vytvářet své dějiny. Na jejich existenci se podílel pasivně pouhou svou existencí. S pasivní existencí úzce souvisela otázka lidské identity a její lability. S tímto si pohrál Kundera již ve Směšných láskách, kde nejpatrnější to bylo v povídce Falešný autostop, a výrazně rozpracované později v Žertu. V románu byl dalším důležitým prvkem čas, kterému bylo „*možno vzepřít se jen okamžikem a dějinám jen jedinečným účastnickým napřením. Čím se však lidé v těchto individuálních aktech řídí, co v nich musejí nabídnout? Platidlem jsou tu paradoxně kolektivní hodnoty lidských dějin neutonulé v proudu času, ale nesené jím co nejdéle: láska, dělnost, spravedlnost...*“²¹⁴ A byly to právě nezpustošené hodnoty člověka, které ho v životě napřimovaly.

Od léta roku 1967 byly Literární noviny převážně plné dojmů z IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů, kterého se aktivně účastnil i Milan Kundera (blíže viz text výše). 1. července 1967 se na titulní straně setkáváme s informací, aktuální ke dni 27. června, o zvolení a složení návrhové komise IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů, jejímž členem byl mimo jinými i Kundera. Zhruba o týden později, dne 8. července, Literární noviny přinesly aktualizované informace o složení ústředního výboru Svazu československých spisovatelů. Mezi výčtem členů bylo možné nalézt i Kunderovo jméno. Jako člen ústředního výboru SČSS měl Milan Kundera úvodní slovo při samotném zahájení sjezdu; ihned po přivítání všech přítomných Vilémem Zavadou. Kundera stručně představil návrh stanoviska ÚV SČSS k některým důležitým literárním otázkám a nezapomněl připomenout důležitost, kterou kultura sehrála v historickém vývoji českého národa. Krom vyjádření vlastního názoru působil zároveň i jako mluvčí celého ÚV SČSS a proto jeho úvodní slova začínala: „*Ústřední výbor, když připravoval sjezd, došel k názoru, že upustí od obvyklých úvodních referátů, které se vyznačovaly vždycky mimořádnou zdlouhavostí, autoritativností i nudou, a rozeslal vám místo toho text, v kterém vykládá svůj názor na některé aktuální kulturně politické otázky.*“²¹⁵

²¹⁴ Literární noviny, 10. 6. 1967.

²¹⁵ Literární noviny, 8. 7. 1967.

Tento zasláný text neměl být náročnou teoretickou esejí ani definitivním stanoviskem. Byl spíše jakýmsi sylabem, který se měl zformovat dle výsledků sjezdu. Na Kunderova slova navázal tajemník ÚV KSČ Jiří Hendrych a IV. sjezd byl v plném proudu.

Ve vydání Literárních novin z 18. srpna 1967 se Kundera opět vrátil k Sartrovi, ale tentokrát z jiného důvodu než v článku z roku 1963 (viz text výše). V tomto článku Sartra neobjevoval, ale naopak bránil. Konkrétně se nesouhlasně vyjádřil k mínění české filosofky Jiřiny Popelové²¹⁶, která Sartrovo drama *Mrtví bez pohřbu* označila za urážlivé a člověkem vnímané s odporem. Dle Kunderových emocionálně zabarvených slov ale nebylo nic jednoduššího, než si hru řádně přečíst. Hlavní příčinu negativní kritiky na hlavu Sartra viděl v tom, že *„fáma, pověst, pomluva měly v nedávné době, zaslepené vlčí mlhou politických kampaní, neuvěřitelnou moc a platily víc než slova psaná černě na bílém.“*²¹⁷

Vydání z 28. října 1967 informovalo o konání plenárního zasedání ÚV KSČ, které proběhlo ve dnech 26. a 27. září 1967. Plenární zasedání se velmi aktivně zabývalo zejména IV. sjezdem SČSS a největší kritika se snesla mimo jinými i na Milana Kunderu. *„Bylo zdůrazněno, že stranické tresty, které postihly nebo postihnou některé spisovatele komunisty, jsou vnitřní záležitostí strany, že k nim došlo po důkladné úvaze a na základě platných stanov strany, stanov, které jsou pro každého komunistu bez výjimky závazné.“*²¹⁸ Kunderovo protikomunistické provinění bylo ale ještě později vyzdvihnuto Jiřím Hendrychem, který kritizoval tzv. českou otázku. Kunderovy vytýkal, že zcela nepochopitelně při svých úvahách na sjezdu velkoryse přehlédl existenci slovenského národa, slovenské literatury a kultury. *„Proto je přinejmenším pošetilé klást takto otázku národního bytí, nesamozřejmosti existence národa. Třeba se znovu ptát, čemu slouží takto uměle vykonstruovaná otázka.“*²¹⁹

Literární noviny nepřinesly ovšem jen psaná svědectví o literární či jiné činnosti Milana Kundery. Byly cennou pokladnicí vizuálního materiálu – fotografií. Na nich je nám uchován přitažlivý Kunderův vzhled, plný šarmantního a přísného vzezření (příloha č. 1, č. 2, č. 3). Jedna z fotografií zachycuje přítomnost Kundery na moskevské premiéře jeho divadelní hry *Majitelé klíčů*, z obou stran doprovázen N. P. Ochlopkovem

²¹⁶ Jiřina Popelová, coby vystudovaná filosofka, se po druhé světové válce stala rektorkou Univerzity Palackého v Olomouci a později též působila jako profesorka na FF UK. Ve své filozofii hledala odpověď na problém krize společnosti tehdejší doby. Zastávala negativní postoj k pozitivismu, přičemž za správný směr označovala realismus. (TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992, s. 561.)

²¹⁷ Literární noviny, 18. 8. 1967.

²¹⁸ Literární noviny, 28. 10. 1967.

²¹⁹ TAMTÉŽ.

a B. N. Tolmazovem (příloha č. 4). Noviny také v roce 1966 uveřejnily fotografii z filmu Nikdo se nebude smát (příloha č. 5), která je jakousi pozvánkou do kina (viz text výše). Snímek zachycuje intimní rozhovor dvou hlavních hrdinů.

5.2 Plamen (1963 - 1967)

Plamen na svých stránkách přinesl v roce 1963 anketu týkající se tehdejšího stavu a formy kulturní spolupráce mezi socialistickými zeměmi a otázku, jak je možné spolupráci mezi zeměmi zlepšit. Této anketě se zúčastnil mimo jiných i Milan Kundera. Největší problém viděl v defenzivním přístupu k nesocialistickým zemím, jejichž kultura a ideologické smýšlení bylo pro tehdejší komunistickou politiku nepřijatelné. Kundera ve svém příspěvku upozornil, že v žádném případě nehodlal hodnotit, zda tato defenziva byla či nebyla oprávněná. Pouze konstatoval, že tato izolace bránila v zasahování do světového a evropského kulturního dění. Důležitým startem však měla být jakási interní kritika, jelikož do tehdejší doby se literatura a umění vůbec hodnotilo a kritizovalo pouze z domácího hlediska a nikoliv v širším kontextu, což bylo chybné. Chybné proto, že se česká a slovenská literatura nemohla srovnávat s literaturou a kulturou zahraniční, která toto srovnání a exkurz za své hranice běžně prováděla. Tentýž měsíčník Plamene otiskl povídku Nikdo se nebude smát z povídkového souboru Směšné lásky. Uveřejněná povídka zabrala celkem 13 stránek a byla obohacena fotografií J. Kuny. Na fotografii byla zachycena žena – atletka, která právě vrhala kouli.²²⁰

O rok později se Kunderovo jméno na stránkách Plamenu objevilo v souvislosti s vědecko-tematickou diskuzí nad tématem co je dekadence. Kundera na začátku svého příspěvku projevil upřímnou radost nad vědeckým znovu zacházením některých pojmů, kam patřil právě i pojem dekadence, protože z některých, pro něho důležitých pojmů, se postupně staly naprosto prázdné termíny. Slovy Milana Kundery: „*Terminologie měla podobnou funkci jako šlágr: charakterizovala to či ono prchavé období...*“²²¹

Plamen v roce 1965 přinesl velice zajímavý článek Směšné milování, jehož autorem byl Otakar Chaloupka²²². Chaloupka uvedl svůj článek několika citacemi

²²⁰ Poznámka autorky: Přiložená fotografie byla dle mého názoru zcela netematicky a nesmyslně vložena.

²²¹ Plamen, 1964, 6. ročník, s. 23.

²²² Otakar Chaloupka je dodnes žijící literární teoretik a prozaik, který od roku 1962 vyučuje na Pedagogické fakultě v Praze. Jeho povídky jsou převážně psychologické a ve svých románech tematicky

z Druhého sešitu směšných lásek, ze kterých v článku vyplynulo, že mužští hrdinové Kunderových povídek toužili po malých milostných dobrodružstvích, které ale skoro vždy skončily spíše starostí než radostí. „*Tento rozpor, nadmíru výstižný, předznamenává Kunderovy povídkové sentence svým vnitřním napětím, očekáváním, subjektivní představou na jedné straně a skutečnou podobou věcí na straně druhé...*“²²³ Příkladem Chaloupkových slov byla například postava Martina v povídce Zlaté jablko věčné touhy, který žil neustálým očekáváním, které ani nemělo za cíl být naplněno. Tato mužská postava dala vždy přednost svádění před svedením, registráží a kontaktáží před samotnou realizací. Chaloupka si ve svém příspěvku položil otázku, co by na Kunderovy postavy mohl říct mravokárce. Kundera si totiž pohrával ve svých povídkách s něčím, dle Chaloupky, tak vznešeným jako byla láska. Ve skutečnosti ale nešlo o lásku, ale o muže láskou zaslepené, kteří ji popírali z důvodu preventivní sebeobrany. Láska a s ní související tzv. směšné milování se postupně v povídkách proměňovala. Jak Chaloupka napsal: „*V prvním svazku Směšných lásek stáli Kunderovi hrdinové nad svými situacemi, přinejmenším částečně... V Druhém sešitě směšných lásek je tomu trochu jinak – směšné milování dozrává v indikátor obecnějších životních pocitů...*“²²⁴ Druhému sešitu Směšných lásek chyběla, dle autora článku, anekdotičnost, která byla tak typická pro první sbírku povídek. Na povídky ve Druhém sešitu působil tlak myšlenky, které, rovněž díky skvělému vyprávění, vedly k intelektuálním pointám a důvtipu. Kundera se postupem vypracoval a vypsál k tomu, že příběhy měly vyjadřovat obecnější životní postoje.

Neméně zajímavý byl rovněž příspěvek Milana Blahynky, který otisk na stránkách měsíčníku Plamen v roce 1967. Jak napovídá samotný název článku – Milan Kundera prozaik, věnoval se Blahynka Kunderovi po stránce jeho prozaické tvorby. Jak zavzpomínal v úvodu článku, Kundera svou první povídku Já truchlivý bůh uveřejnil v Plameni v roce 1960, i když knižně vyšla až v roce 1963 ve Směšných láskách. Blahynka přinesl velmi cennou odpověď na otázku, proč se Kundera přeorientoval z poezie na prózu. Slovy Milana Kundery: „*Snad že jsem uznal, že psát básně je nedůstojné mužů*“ „...„*poznal Kundera na okraj své hry, ale dá se to jistě vztáhnout i na jeho úsilí o prózu.*“²²⁵ Hranice mezi poezií a prózou v Kunderově tvorbě byla velmi

čerpá z období druhé světové války. (TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992, s. 251.)

²²³ Plamen, 1965, 10. ročník, s. 153.

²²⁴ TAMTÉŽ, s. 154.

²²⁵ Plamen, 1967, 9. ročník, s. 44.

ostrá bez jakéhokoli plynulejšího přechodu. Tato proměna byla v tehdejší době o to nápadnější, že pokud se porovnálo s jinými básníky²²⁶, kteří tehdy sahalí po próze, docházelo u ostatních k mísení poezie s prózou; prozaické texty velice často přecházely ve veršované skladby. Naproti tomu „u Milana Kundera, který se v próze žánrově orientuje nikoli k reportáži, ale k povídce, klasickému a vyhraněnému útvaru čistě epickému, nenajdeme ani prozaické varianty poezie, ani prózu jako podložku básnické tvorby...“²²⁷ Kunderova prozaická tvorba byla oproti ostatním písničím básníkům více slohově i geneticky samostatnější a uzavřenější. Kundera se však vyznačoval i jinou specifičností své prózy; jeho vlastními slovy: „Mám rád v literatuře neskrývaný intelekt, ať už se projevuje reflexí, analýzou, ironií či hravostí kombinace.“²²⁸ Jak Blahynka vzpomněl, od roku 1956 obecně docházelo k intelektualizaci české prózy. Do literatury se začala dostávat filozofie a do popředí prozaické tvorby útvary reportážní a úvahové, což Kunderovi přímo hrálo do karet. Přestože Kundera svým literárním zaměřením spadl do nového moderního „úvahového“ křídla se zaujetím pro intelekt, rozešel se s ním brzy ve způsobu svého vlastního ztvárnění. Zásadně totiž nesouhlasil s obyčejným popisem všednodenních situací bez konkrétní zápletky, se záplavou vnitřních monologů postav. Kundera naopak udělal to, že rozvinul umění zápletky a jednotlivé sledy událostí prokládal bohatými filozofickými úvahami. Ty neustále komentovaly vypravovaný děj a osvětlovaly jeho smysl. Příkladem takového přístupu byla právě i povídka Já truchlivý bůh, kde ihned na začátku byla vypravěčem předložena filozofická úvaha o dvou typech lidí. Tato filozofická úvaha byla podána jako jakési paradoxní shrnutí a nikoliv jako vypravěčova domněnka, že by byly dva typy lidí. „Autoři života“ pak co by důležitější pojem z obou typů lidí v sobě integroval všechnu hořkost a beznadějnost, marnost autorství života. Tato integrace byla v Kunderových povídkách umožněna tím, že „*toto vysunutí vypravěče spojuje Kunderu s linií renesanční, osvícenské a racionálně orientované světové literatury, kterou Kundera sám – přemýšleje o ní hodně ve svém Umění románu – odlišil od literatury jiného monologického typu, od literatury v podstatě zpovědní...*“²²⁹ Zmiňování „autoři života“ měli v povídkách jednoznačně intelektuální převahu nad všemi ostatními. I přes tuto převahu se jim však veškeré intriky zcela vymkly z rukou. Blahynka ve svém článku přinesl i další zajímavé postřehy ke Kunderově prozaické povídkové tvorbě.

²²⁶ Poznámka autorky: mezi takové autory - básníky lze řadit například Jiřího Šotolu či Karla Šiktance.

²²⁷ Plamen, 1967, 9. ročník, s. 45.

²²⁸ TAMTÉŽ.

²²⁹ TAMTÉŽ, s. 46.

Jedním z nich bylo poukázání na skutečnost, že Kunderovy melancholické anekdoty byly vždy hořce desiluzivní. Příkladem opět mohla být povídka Já truchlivý bůh, kde se nepovedla ani láska, ale ani pomsta, která měla hrdinovi přinést ulehčení a vnitřní zadostiučinění. Tedy to, co mělo sloužit k obveselení a přinést štěstí, se proměnilo v uraženou malost a neštěstí.

Krom desiluzivnosti byla pro Kunderovy povídky typická neuzavřenost a nehotovost pravdy, která byla čtenáři nabídnuta. Pravda zde rovněž nebyla objektivním poznáním již dovršeným, nýbrž pouze subjektivním a jednostranným příspěvkem, který byl součástí nekonečného procesu poznávání. Kundera, jak Blahynka napsal, pochopil důležitý rozpor v hlásané životní pravdě; totiž, že člověk není a nikdy zcela nebyl strůjcem svého osudu. Proto se pokusil dostat se z toho alespoň mystifikací. „*Jestliže jeho vypravěči osedlávají příběhy k vlastnímu povyražení, obveselení, a ty pak vyjví pravdu o životě tak, že se vymykají předpokládanému průběhu...*“²³⁰ Toto tvrzení Blahynka potvrdil ještě faktem, že sám Kundera na přebalu své první knihy povídek přesvědčoval a ovlivňoval své čtenáře, že i s jeho povídkami tomu bylo podobně. Prý je napsal za účelem pobavit se a nebyla přeci jeho vina, že povídky dopadly a byly přijaty jinak. Zároveň lze také říci, že Kunderovi se částečně podařilo vsugerovat svým čtenářům pocit, že životní pravda se do jeho směšných povídek dostala zcela mimo plán. To mělo podtrhávat neodbytnost, naléhavost, nečekanost a autentičnost povídek.

Milan Blahynka se ve svém článku rovněž zamyslel nad podobnostmi sešitů Směšných lásek. Pro oba byla typická stupňovitost a souhra částí a celku ve výstavbě každé jednotlivé povídky, z čehož každý ze sešitů Směšných lásek měl právě po třech povídkách. Každou trojici, respektive sešit, pak vždy vyznačovalo jedno téma, které probíhalo všemi třemi povídkami. Společným pojítkem obou sešitů bylo vyprávění o paradoxech života. „*První Směšné lásky jsou povídky o divné povaze a paradoxech lásky, druhé Směšné lásky jsou povídkami o paradoxech hry; přitom téma hry je vedlejším tématem v prvním triptychu a téma lásky vedlejším, druhým tématem v triptychu druhém.*“²³¹ Jestliže Blahynka ve svém kunderovském příspěvku napsal, že první sešit tvořily povídky o paradoxech lásky, myslel tím paradoxy lásky ve třech stupních. Prvním stupněm paradoxu byla nedosažitelnost lásky ani za cenu směšnosti, o čemž pojednávala povídka Já truchlivý bůh. Povídka Sestřičko mých sestřiček představovala druhý stupeň, který představoval nedostupnost lásky ani za cenu

²³⁰ Plamen, 1967, 9. ročník, s. 48.

²³¹ TAMTÉŽ, s. 49.

největšího tvůrčího vzepětí. Třetím stupněm, povídka Nikdo se nebude smát, bylo míněno to, že lásky nelze někdy dosáhnout ani za cenu obětování občanské existence, což se přímo geniálně povedlo ztvárnit v postavě paní Záturecké. Další tři povídky druhého sešitu Směšných lásek přímo navazovaly na poznání sešitu prvního: „*Velké lásky není, porozumění je klam a to, co se zdálo být velkou láskou, se snadno rozplyne, tedy zkusme to jinak – s pouhou milostnou hrou, flirtem, registrážemi a kontaktážemi náhodných a lhostejných holek...*“²³² Povídky nejenže na sebe přímo navazovaly, ale poslední povídka Druhého sešitu, Zlaté jablko věčné touhy, rovněž vygradovala. Tím Blahynka mínil skutečnost, že hlavní hrdinové najednou začali nečekaně očekávat příchod dívky, která by se zásadně odlišovala od všech těch předcházejících žen a dívek, které krom toho, že byly zcela náhodné, byli mužským hrdinů i zcela lhostejné. Stupňování a gradace jednotlivých příběhů se vyznačovala i motivem klamu a omylu: „*od klamavých názvů kaváren... a sebeklamu milujícího, který se domnívá, že je milován či aspoň touží být milován (první triptych). Dospívá Druhý sešit až k přesvědčení, že za klamavým jevovým světem je svět ve své podstatě, ve své pravosti, ve své nutnosti velice zlý a bezútěšný, plný pastí a nebezpečí.*“²³³ Zmiňovaný motiv klamu a omylu vyvrcholil v povídce Falešný autostop, kde hlavní hrdinové, mladý muž a dívka, se nemýlili jen jeden ve druhém či ve své situaci, ale byla již zcela narušena jistota postav o nich samotných. Milan Blahynka ve svém příspěvku poukázal nejen na základní motivy, ale i na propojenost motivů vedlejších, které byly tím, co Směšné lásky dělalo výjimečnými a tehdy novátorsky moderními.

V témže roce Plamen přinesl ještě jednu kratičkou zmínku o Druhém sešitu Směšných lásek. V rubrice Knihy došlé v listopadu do redakce byla zmínka o dotisku druhého vydání Druhého sešitu Směšných lásek, které bylo Československým spisovatelem opět vydáno v počtu deseti tisíc výtisků.

5.3 Tvář (1964 – 1965, 1968 - 1969)

Milan Kundera byl ke konci šedesátých let považován již nejen za kvalitního prozaika, ale rovněž za velkého literárního, kulturního a politického kritika. Jeho kritika se velmi často ubírala směrem kritizující český vývoj a českou minulost, se kterou

²³² Plamen, 1967, 9. ročník, s. 49.

²³³ TAMTÉŽ.

velmi úzce souvisela i otázka české povahy. Právě takovouto kritiku českého prostředí přinesl příspěvek Milana Kundery, který byl v roce 1969 otištěn na stránkách periodika Tvář. Kunderův článek začíná těmito slovy: „*Léta od roku 1939 až donedávna nemohla naplňovat českou duši zvláštní hrdostí. Malost, přizpůsobivost, neodvaha k samotné politice... všudypřítomné hulvátství, to vše v nás probouzelo krajně skeptické úvahy o českém charakteru...*“²³⁴ Do této atmosféry Kundera napsal hru, o které svým přátelům říkával, že je protičeská. Kundera se totiž nikterak netajil, ani na stránkách periodika Tvář, tím, že zatracoval a kritizoval období národního obrození a husitství.

Další zmínka o Milanu Kunderovi byla v periodiku Tvář otištěna v šestém čísle roku 1969. Tato zmínka se týkala personálního obsazení Výboru Svazu českých spisovatelů, který byl ustanoven na ustavujícím sjezdu SČS dne 10. června 1969. Právě členem tohoto Výboru byl zvolen mimo jinými i Kundera.

Tvář v šedesátých letech nepřinesla žádné jiné důležité informace, které by se týkaly Kunderovy tvorby, či názory, jejichž by byl autorem.

5.4 Host do domu (1954 - 1969)

Host do domu, jakožto měsíčník pro literaturu, umění a kritiku, byl v padesátých letech minulého století velmi spjat s Milan Kunderou a jeho „přechodnou“ etapou nejen v literárním smýšlení. Přechodnou etapou je myšleno období, ve kterém Kundera tvořil v marxistickém duchu silně ovlivněn komunistickými ideály. Tento obrovský kontrast s jeho pozdější tvorbou a vývojem v šedesátých letech je velice zajímavým faktem, jež se dochovalo právě na stránkách Hosta do doma.

Měsíčník otiskl v roce 1954 anketu O realismu v poesii, ve které Kundera napsal: „*Marxista chápe umění jako způsob poznávání skutečnosti.*“²³⁵ Ve svém krátkém příspěvku Kundera informoval, že spisovatel, především pak básník, byl oním člověkem, který objevoval člověka doby. Tohoto úkolu nebyl schopný ani politik ani novinář. Aby básník mohl objevovat ještě neobjevené ve své realnosti, musel často dát v sázku sebe sama. Celý příspěvek může na čtenáře dnešní doby působit jako jakási sebelítost nad sebou samým, jelikož Kundera se pravděpodobně tehdy považoval za onoho objevitele pravdy, kterého někteří kritizovali. Že byl Kundera část padesátých let

²³⁴ Tvář, 1969, 5. číslo, s. 16.

²³⁵ Host do domu, 1954-I, s. 13.

komunisticky smýšlejícím autorem, dokazuje rovněž zveřejněná báseň Poslední máj. Host do domu otiskl pouze úryvek z básně o Juliu Fučíkovi, který zachycuje Fučíkovy odpovědi Böhmovi. Pokud bychom hledali pod tímto úryvkem Kunderovo jméno, hledali bychom marně, protože se báseň tehdy účastnila literární soutěže na dílo o Juliu Fučíkovi. Pod ukázkou bylo napsáno pouze oznámení, že se báseň této soutěže účastní a jméno autora čtenáři naleznou až v příštím čísle Hosta do domu.

S další otištěnou básní Milana Kundery se v Hostu do domu můžeme setkat následujícího roku. Dvanácté číslo přineslo báseň Rok k roku vrší se, kterou ilustracemi obohatil Jánuš Kubíček., či báseň Blouznění. Do téhož ročníku Kundera napsal své zamyšlení, obohacené o vlastní zkušenosti, nad vkusem tehdejší mládeže. Ta, dle jeho názoru, měla velký sklon k banalitě, laciné líbivosti a sentimentalitě. Kundera byl sám svědkem tohoto svého tvrzení: „*Nedávno se chtěl absolvent jedné z uměleckých fakult stát u nás na filmové scenáristice aspirantem. Dostal jsem k posouzení jeden jeho literární scénář. Nic tak strašného jsem v životě nečetl...*“²³⁶ Kundera se pokusil najít ohnisko, ve kterém tyto kýče mohly vznikat. Došel k názoru, že možnými viníky mohli být samotní spisovatelé, včetně jeho samotného, neboť i velcí autoři podléhají módním trendům, které pak silně působí na mladou nastupující generaci.

Rok 1956 Hosta do domu otiskl článek Zahrady Milana Kundery, jehož autorem byl Milan Blahynka. Tento článek byl jakousi předzvěstí, že Kunderův, tehdy převážně básnický, vývoj byl plný přemetů. Od básnění ve sbírce Člověk zahrada širá, didakticky laděného Posledního máje až po lyrické zobrazování osudů žen. Slovy Milana Blahynky: „*Při prvním čtení se skutečně zdá, že není vývojové logiky v Kunderově díle: po Soukromých dramatech první básnické knihy přišlo drama veřejné, společenské... Podrobná analýza dává jiný výsledek.*“²³⁷ Blahynka byl toho názoru, že Poslední máj začíná tam, kde předcházející sbírka Člověk zahrada širá končí, i když to nebylo na první pohled zcela patrné. Onu myšlenkovou provázanost a propojenost dává oběma sbírkám příroda; konkrétněji pak zahrada. Jak autor článku napsal: „*Kundera se v zahradu autostylizuje a ona dává obraz jeho básnickému uchopení skutečnosti.*“²³⁸ Obraz přírody byl v Kunderově podání velmi složitý a kultivovaný a nebylo tomu jinak ani v případě postav jeho poesie. Postavy chtěl Kundera, dle Blahynky, poznat v jejich vysoké kultivovanosti a pochopit smysl lidské slávy i úpadku. Vše souviselo s tím, že

²³⁶ Host do domu, 1955-II, s. 307.

²³⁷ Host do domu, 1956-III, s. 398.

²³⁸ TAMTÉŽ, s. 399.

„Milan Kundera rozhodně nepatří k typu naivních básníků; ví toho mnoho o umění, někdy se ti zdá, neví-li toho až nebezpečně mnoho nejen o poesii, nýbrž i o hudbě a výtvarnictví. Toto rozsáhlé vědění dává však pouze materiál k jeho vlastní myšlenkové činnosti – nejen básnické, ale i teoretické, jakkoli se Kundera zapřísahá, že není teoretik.“²³⁹ Na závěr svého příspěvku Milan Blahynka shrnul, že Kundera patřil mezi nejkultivovanější české básníky, který se podobal pěstěné a pečlivě ošetřované zahradě.

Zahrada, i když v jiném významu, provázela Milana Kunderu v Hostu do domu i v roce 1957. Na titulní stránce měsíčníku byl krom M. Floriana, O. Mikuláška, J. Nohy vyobrazen Kundera coby květ květiny, kterou opečovával zahradník L. Fikar. Básníci znázorňovali první květy tehdejšího jara české poesie. Kunderova poesie nebyla vždy ale jen kladně hodnocena. Například článek Dialog o Monolozích Hosta do domu z téhož roku nepřinesl kritiku pouze pozitivní. Jak název příspěvku sám napověděl, jednalo se o dialog mezi Olegem Susem²⁴⁰ a Jiřím Cetlem, kteří si vzali na mušku básnickou sbírku Milana Kundery Monology. Jak napsali v úvodu, nejedná se o verše o lásce, ale o knížku, která zachycovala rozmanité milostné osudy mužů a žen, kde: „na malé ploše kusů vnitřního monologu chce Kundera budovat tragédie, dramata, balady a snad i romance jediného vzrušivého, i když zároveň všedního momentu.“²⁴¹ Každá báseň Monologů se, dle autorů článků, tvářila jako prostý zápis reálné situace či konfliktu. Co bylo básním vyčítáno, byla absence rozuzlení a až příliš častý výskyt neřešitelných situací, ve kterých byl hlavní hrdina pasivní loutkou, která působila směšně. Proč tedy byla sbírka čtenáři tak pozitivně přijata? Oba diskutéři se shodli na tom, že Kunderovy příběhy a postavy byly nadčasové, existující mimo konkrétní čas a prostor a hlavně, čtenářům velice blízké. Každý se totiž v básních mohl najít, protože každý člověk řešil někdy v minulosti problémy věčné lásky. Jiří Cetl byl oproti Susovi Kunderovým větším kritikem. Napsal, že „sentimentalita a banálnost, toť nejhroznější nepřátelé milostné lyriky. A jsou o to nebezpečnější, že se lehce přestrojují do „poetických“ rouch, vzbuzujících sladkobolné roznícení citohříčkami, podobně jako cibule vzbuzuje slzení... i on nám ve svých Monolozích leckde tuto cibulečku chutně, ach, příliš chutně připravil.“²⁴² Krom této „cibulečkové poesie“ Cetla iritovalo velké

²³⁹ Host do domu, 1956-III, s. 399.

²⁴⁰ Oleg Sus byl český estetik, literární vědec, kritik, historik umění a publicista, který po krátký čas přednášel rovněž na filozofické fakultě univerzity v Brně. Nejčastěji publikoval v Hostu do domu, Květnu, Kultuře, Plameni aj. Věnoval se nejčastěji problematice strukturalismu, poetismu či surrealismu. (TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992, s. 672.)

²⁴¹ Host do domu, 1957-IV, s. 361.

²⁴² TAMTÉŽ, s. 362.

množství samomluv, při kterých hrdinové příliš zlehkli, i když prožívali milostné zklamání či jiné trápení. Zlehknutí hrdinů bylo zapříčiněno mluvou postav, která byla až příliš zharmonizovaná, písňová. Další důležitou otázkou byla otázka mravnosti postav. Jiří Cetl napsal: „*Hrdinové tu jednají a žijí podle jistého kodexu, aniž se ovšem stávají v mravním smyslu pouhými dvojníky autorovými... Jisto je, že např. všichni ti milostní ztroskotanci jsou na samém pokraji ztroskotání morálního, srážejíce se s obecným mravním povědomím.*“²⁴³ Jak bylo zmíněno výše, vyčítala se sbírce absence rozuzlení. Právě s tímto aspektem úzce souvisela kritika mravního jednání postav. Od nich se totiž předpokládalo mravní rozhodnutí, ale Kunderovi hrdinové v básních nerozhodují. Pokud již k nějakému rozhodnutí došlo, nešlo mluvit o rozhodnutí v pravém slova smyslu, protože hrdinové nebyli postaveni před volbu. Jejich rozhodnutí bylo nutným podrobením se citu. Cetl se Susem se také pokusili dekodovat Kunderovo chápání lásky na základě rozboru básní sbírky. Došli k názoru, že „*v Kunderových Monologích převládá proto jakési biologické pojetí lásky; a ne jen u lásek zbloudivších a zlomených...*“²⁴⁴ Ať už šlo ale o jakékoliv pojetí, v analýze obou kritiků byla napsána zajímavá nenápadná poznámka. Totiž, že muži jsou ve sbírce těmi pasivními hrdiny. To se nám později v prozaistické tvorbě od počátku šedesátých let velmi proměnilo a muži se stali aktivními aktéry a strůjci svého osudu.²⁴⁵

Kritika na sbírku *Monology* se snesla i v dalším ročníku *Hosta do domu*. Počátkem roku byly zveřejněny některé příspěvky Jana Nohy, které chystal do připravovaného *Básnického almanachu 1957*. Na adresu *Monologů* Milana Kundery napsal báseň, jež ironizovala celou sbírku. Jakási dívka či žena měla být po přečtení *Monologů* bez naděje plná prázdnoty. O poznání lépe dopadl v Nohově kratičkém příspěvku *jmenovec - Ludvík Kundera*.

Do šedesátých let vstoupilo Kunderovo jméno na stránkách *Hosta do domu* ve spojení s článkem Zdeňka Kožmína, který v roce 1960 v měsíčníku uveřejnil článek *Problémy díla Vladislava Vančury*. Ve svém článku hojně pracoval a parafrázoval Kunderovo dílo *Umění románu*. Jak Kožmín uvedl „*Kundera tu oslavuje velikost Vančurovy prózy, ale je zároveň kritický a leckdy pochybovačný. Hlavní pozornost soustřeďuje na vztah epičnosti a lyričnosti ve Vančurově epice a z tohoto hlediska zkoumá kompozici, syžet i postavy, ukazuje na zásadní rozdíly v emotivní výstavbě*

²⁴³ *Host do domu*, 1957-IV, s. 362.

²⁴⁴ TAMTÉŽ, s. 363.

²⁴⁵ Poznámka autorky.

raných i pozdních románů, objasňuje krizi moderní prózy a složitost Vančurova uměleckého úkolu...“²⁴⁶ Další kratičkou zmínku o Umění románu přinesl Host do domu o dva roky později v informační rubrice nakladatelství Československého spisovatele. Zde se čtenář mohl dozvědět, že například kromě vydání eseje Thomase Manna Jak jsem napsal Doktora Fausta, vyšlo rovněž druhé vydání tehdy úspěšné esejistické studie Umění románu. Rok 1962 byl však přínosnějším článkem Viktora Kudělky Klíče jsou víc než klíče. Toto Kudělkovo zamyšlení nad Majiteli klíčů Milana Kundery se týkalo především divadelního ztvárnění pod vedením režiséra Krejči v Národním divadle. Kunderova hra byla dle Kudělky skvěle napsána pro divadelní účely, protože stačilo dodržet pouze jednu věc, která předznamenávala úspěšný výsledek představení. Krejča totiž „prozíravě rozpoznal, že co vyžaduje text „Majitelů klíčů“, není nic víc a nic méně než přesná a důsledná interpretace; ani ne tak samého příběhu, jako spíše tematických linií, které jsou jeho prostřednictvím vyjádřeny. V Krejčově režii jsou „Majitelé klíčů“ vsutku hra o životní velikosti a malosti – bez banálního a zjednodušujícího výkladu těchto základních pojmů...“²⁴⁷ Více než velikost byla nejen ze hry ale i z jeviště patrna analýza malosti, která skvěle znázorňovala pro chápavého diváka tzv. českou malost. Celý význam Kunderovy předlohy byl podtržen i skvělými hereckými výkony, kdy žádný výkon se neprosazoval na úkor jiné postavy či herecké osobnosti, která danou postavu ztvárňovala. Kudělka ve svém příspěvku několikrát na konto skvělého představení vyzdvihl skvělou režisérskou činnost, kdy dle něho režisér znamenitě vystihl organizující princip Kunderovy hry. Z článku jednoznačně vyplynulo, že uvedením Kunderovy hry se tehdy pozvedla umělecká úroveň Národního divadla.

Přestože jsme se se Směšnými láskami mohli setkat již v roce 1963, Host do domu nám jednu z prvních zmínek přinesl až o rok později. O to v zajímavější podobě. Host do domu vedl „drzé“²⁴⁸ interview s Milanem Kunderou. Již první otázka Hosta do domu by se po prvním přečtení mohla zdát lehce ironickou, ale ve své podstatě vyzdvihla literární všestrannost Kundery. První položená otázka zněla: „Psal jste s úspěchem básně, povídky, napsal jste výbornou teoretickou knížku a úspěšnou divadelní hru, co budete dělat teď? Napíšete muzikologickou studii, nebo se stanete, jak všelicos napovídá, trenérem národního hokejového mužstva?“²⁴⁹ Kundera ve své

²⁴⁶ Host do domu, 1960-VII, s. 460.

²⁴⁷ Host do domu, 1962-IX, s. 319.

²⁴⁸ Poznámka autorky: slovo drzé je zde použito záměrně, jelikož název rozhovoru Hosta do domu s Milanem Kunderou se jmenoval Drzý interview.

²⁴⁹ Host do domu, 1964-XI, s. 36.

odpovědi zareagoval pouze na poslední část otázky. Dal najevo, že věděl, co se dělo v hokejovém světě, ale nesdílel pravděpodobně stejný názor jako většina „hokejového“ národa. Ta prahla po výměně trenéra národního hokejového týmu, ale Kundera upozornil na fakt, že pokud byl špatný trenér a vedení, pak musel být špatný i celý systém nad nimi, který vše kontroloval a schvaloval. Jeho odpověď byla otevřenou kritikou na oficiální nadřízenou instituci. Host do domu se ale rychle od politických a společenských záležitostí stočil zpět do světa literatury a položil otázku druhou. Ta se Kundery ptala, zda existovaly dle něho i jiné než směšné lásky. V následující odpovědi již poznáváme Kunderu tak, jak ho máme možnost znát z jeho pozdější prozaické tvorby. „*To máte tak. Nikdo nemůže vidět svět jako směšný, pokud s ním beze zbytku splývá. I k tomu, aby člověk sám sebe viděl v proporcích směšnosti, musí od sebe poodstoupit. Na ono zázračné stanoviště, z něhož je vidět směšné, dostává se člověk až během let; je to snad jakási odměna za dospělost...*“²⁵⁰ Směšnost byla dle Kundery něčím, co nepopírá v žádném ohledu vážné, ale naopak vážné může osvěcovat. Názorný příklad našel Kundera i v samotné historii naší země. „*Nelze si ušetřit ani takovou otázku: Nebyla naše národní historie posledních let ve svých nerozumnostech mimo jiné i směšnou historií – a to přese všechny krvavé tragédie a dramata, jež obsahovala?*“²⁵¹ Z uvedené odpovědi vyplynula tíživost oné „lehké“ hranice směšnosti, protože právě směšnost, která bývá spojována s komičnem, bývá často bezvýhodnější než těžkost spojována s tragédií. Aby Kundera odlehčil opět tento svůj politický exkurz, odpověděl dodatečně, že vlastně ani nevěděl, zda existovaly nějaké lásky, které se vymykaly z rámce směšnosti. Řekl však, že je přesvědčen o tom, že uvnitř směšného, které pro něj bylo nedohlednou říší, existují lásky nicotné i velké, čisté i zřůdné, šťastné i ty smutné. Třetí otázka interview se Kundery ptala, proč psal poezii pro ženy a prózu zase pro muže. Kundera z otázky pravděpodobně vycítil, že se jednalo o otázku se skrytým podtextem, a proto útočněji ale jednoduše a vkusně odpověděl: „*Nevím nic o tom, že bych psal poezii pro ženy nebo prózu pro muže. Vím jen, že jste mou poezii odmítali, kdežto prózu jste přivítali vlídně. Chcete se tedy asi formulací otázky vyslovit o méněcennosti druhého pohlaví. Nic proti tomu. Dělavám to ve svých hloupějších chvílkách také.*“²⁵²

²⁵⁰ Host do domu, 1964-XI, s. 36.

²⁵¹ TAMTÉŽ, s. 37.

²⁵² TAMTÉŽ.

Z posledních odpovědí byla možná vycítit obrovská proměna Milana Kundery. Vytratila se ona bojovnost padesátých let, kdy objevoval optimistického člověka své doby, ale proměňoval se postupně v onoho filozofického novátora, jehož texty byly a do dnešní doby jsou opředeny závojem tajemna a skrytých tajemství, zda je za textem něco víc.²⁵³

Tentýž ročník Hosta do domu, ve kterém bylo otištěno drzé interview, bylo také bohaté na poznání „soukromých dějin poesie“ Milana Kundery. Jak sám napsal ve svém krátkém příspěvku o básních J. V. Sládka, nepatřil tento básník k jeho srdci nejbližším autorům. Nad jeho básně vyzdvihl tvorbu Čecha či Vrchlického a přiznal se, že je rád, že si každý může vytvářet své vlastní literární dějiny, kam nutně nepatří čítankově předepsaní autoři. Pokud bychom hledali Kunderovo oblíbeného zahraničního autora, byl by to francouzský Guillaume Apollinaire, kterého Kundera na stránkách měsíčníku překládal. Příkladem je překlad Apollinaireovy básně Rýnská podzimní.

Rok 1965 Hosta do domu nepřinesl žádný Kunderův příspěvek či článek týkající se jeho tvorby, ale otiskl přímo jednu povídku ze Směšných lásek. Onou povídkou byl Falešný autostop, jehož text v měsíčníku zabíral celkem jedenáct stran a byl obohacen o dvě fotografie mladých dívek.

Informace o jednotlivých povídkách ze Směšných lásek se v Hostu do domu objevovaly relativně často. Příkladem je rok 1966, kdy Růžena Grebeníčková zveřejnila svůj článek Úspěšné kontaktáže. Ten reagoval převážně na první povídku z Kunderova Druhého sešitu směšných lásek, ale nejenom na ni. Grebeníčková přistoupila k hodnocení Kunderovy prózy opravdu zodpovědně a našla jak pozitivní tak negativní postřehy. Snažila se vyhnout pohlčení všeobecnému názoru na Kunderovo autorství a vytvořit si svůj vlastní názor na základě tvorby. O Kunderovi se tvrdilo, že je „*spisovatel vědoucí, myslivý, hledající si své literární předky a také vrcholně promyšlený, nezbyvá než přijmout zmíněnou kombinaci jako osvobodivou literární recesi a doklad dnes prý vzácného smyslu pro humor.*“²⁵⁴ Autorku článku pravděpodobně nejvíce zaujala povídka Zlaté jablko věčné touhy, které věnovala velkou pozornost. O této povídce napsala, že byla dobře propočteným vtipným kouskem, který po celou dobu vyprávění provázela lest a rafinovanost dvou přátel. Tyto dva přátele zařadila do již předčasně zestárlých, kteří si půvaby svého pokročilejšího věku udržovali rozmanitými kousky a žerty s nic netušícími mladými dívkami a

²⁵³ Poznámka autorky.

²⁵⁴ Host do domu, 1966-XIII, s. 28.

ošetřovatelkami. Tyto žertíky byly v Kunderově knize nazvány láskou, což Grebeníčková označila za prostořekost. V povídce autorku článku velice zaujala jedna věta: „někdy mám pocit, že celý můj polygamní život nevyplýval z ničeho jiného než z napodobování ostatních.“²⁵⁵ V povídce tuto větu promluvil hlavní hrdina a již jí nebyla věnována žádná další pozornost, nic na ni nenavazovalo, ani se k ní hrdina později nevrátil. Přitom byla, dle Grebeníčkové, důležitým, ba základním, bodem, který byl pointou Kunderových „směšných“ příběhů. Hlavní hrdinové totiž vždy jen něco napodobovali, i když si sami sobě namlouvali, že byli hazardéry vrhající se neplánovaně a nepromyšleně do nových situací a dobrodružství. Ve skutečnosti byla každá „náhoda“ předem řádně prokalkulována a promyšlena. I prostý akt milování se stával v příbězích profesionální činností podle jasného předem daného návodu a pravidel, kde nebylo místo pro žádné diletanty. Příběh, ať už si skutečnost hrdinové uvědomovali či nikoliv, se rázem proměnil ve velké předstírání či v hru na předstírání. Jediným pravdivým motivem v těchto povídkách je „neustálá nejistota, strach před tím, že bychom skutečně neobešli druhého, před tím, že by druhý mohl nastolit stejnou lež a stejnou komedii, jakou my jsme nastražili jemu, neustálé uvažování, co ztratíme, rozhodneme-li se pro druhé, neustálá úzkost před jakoukoli bezprostředností, před nutností musit se vyjádřit svobodně, ze sebe, neustálé vystavování sebe sama pohledu druhého, strach, že bych mohl zůstat nekryt před jeho zrakem (druhý může být znalec a my jen diletanti).“²⁵⁶ Grebeníčková po svém zhodnocení konstatovala, že Kunderovi neodpírá nálepku přemýšlivého a promyšleného autora, ale na druhou stranu připomněla, že autorovi nemůže být ke cti, bude-li srovnáván jen s literaturou, jež nebyla ani přemýšlivá, ani promyšlená. Zároveň měla na Kunderu podezření, že promyšleně a zcela záměrně pojmenoval své dva první svazky povídek směšnými. Směšnost jako pojem byl (a je) spojován s literaturou určitého typu a předem čtenáři sugeruje melancholii a jistou dávku ironie. Název Směšné lásky musel být tedy vymyšlen jako pojistka, kdyby povídky byly přijaty jinak, než si Kundera přál a očekával. Název měl povídkám dodat odstup a ironii, kterou ale ve skutečnosti v sobě neměly, neboť „ironie není mimikry ani prostředek k zastírání slabín. Je to naopak projev skutečné nezávislosti, skutečné svobody, a ta je vždycky provázena i vírou ve vlastní zdroje, i silou nezpronevřit se sobě samému.“²⁵⁷

²⁵⁵ Host do domu, 1966-XIII, s. 28.

²⁵⁶ TAMTÉŽ, s. 29.

²⁵⁷ TAMTÉŽ.

Další otištěnou povídkou v Hostu do domu byla povídka s názvem Ať ustoupí staří mrtví mladým mrtvým, která byla zveřejněna v měsíčníku v roce 1967. Zabírala celkem čtrnáct stránek a byla obohacena o dvě fotografie Vladimíra Skoupila a Antonína Hinšta. Tentýž ročník otiskl článek Zdeňka Kožmína Román lidské existence. Zmiňovaný článek byl Kožmínovou reflexí na román Žert, ale v úvodu vzpomněl i na Směšné lásky: „*Milan Kundera už ve Směšných láskách dosáhl kontaktu se současným životním vědomím především obnovením oslnivého příběhu a jeho ironické reflexe. V Žertu jde tímto směrem ještě dál...*“²⁵⁸ V Žertu totiž jedny příběhy poukazovaly na druhé a to i bez blízké vazby k sobě. V příběhu vládlo napětí, kdy se zdánlivě nevinný žert na poštovním lístku proměnil v lidskou tragédii, která byla způsobena logickými důsledky. Co Zdeněk Kožmín románu vyzdvihl, byla propracovanost jednotlivých postav. Ty totiž nereprezentovaly, dle Kožmína, jen dobové typy, ale zároveň byly výrazem určité existencionální polohy v životě. Postavy byly pro čtenáře možností, jak šlo žít tváří v tvář hrozbě a realitě absurdity a zároveň byly postaveny před možnost ospravedlnitelnosti sebe sama v současném světě, ve kterém žily. Žert bylo možno chápat jako jistou rekonstrukci padesátých let, ale bylo by chybné zůstat pouze v této rovině pochopení a interpretace. Slovy Kožmínovy: „*Kunderův Žert je v naší próze nejzralejší kritikou doby kultu, ale bylo by nepochopením jeho sémantické výstavby, kdybychom v něm viděli jen rekonstrukci 50. let, jen odhalování dobových iluzí. Vedle zřejmé historičnosti má tento výborný román ještě další rozměr: je lidským dramatem, které má také své věčné konstanty...*“²⁵⁹

Václav Černý v Hostu do domu z roku 1968 uveřejnil článek Dva romány téměř veliké. Tento obsáhlý článek složil velice pozitivní kritiku dvěma knihám, jež Černý tehdy právě dočetl. První knihou byla Sekyra Ludvíka Vaculíka a tou druhou Žert Milana Kundery. O těchto dvou knihách napsal: „*...sotva jsem dočetl, začal jsem znovu, podruhé, a nezříkám se dalšího návratu...*“²⁶⁰ Žert chápal Černý jako jednu z literárních nadějí na nové české umění, které by dosahovalo vysokého duchovního stylu. Jak sám Černý napsal, měl k tvorbě Kundery velice blízko. „*Kundera ve mně rázem probudil pocit bratrství nebo jakéhosi povahového a životně stylového pokrevství.*“²⁶¹ Do popředí byla řazena Kunderova schopnost a umění ironie, jež dovedla být i sebeironizováním. Zajímavější byl však Černého pohled a smýšlení o Směšných

²⁵⁸ Host do domu, 1967-XIV, s. 56.

²⁵⁹ TAMTÉŽ, s. 57.

²⁶⁰ Host do domu, 1968-XV, s. 26.

²⁶¹ TAMTÉŽ, s. 26.

láskách a jednotlivé příběhy v nich, kterým se ve svém příspěvku taktéž věnoval. Byly to právě Směšné lásky z let 1963 a 1965, které Černého zaujaly svou vypjatou úzkostí, kterou ze svazků po přečtení cítil. Jak se Černý přiznal, zařadil si Směšné lásky mezi opravdové výkony tehdejší novelistiky. Právě tyto svazky „vynesly Kunderovi tenkrát napůl skandálně přitažlivé, napůl hanlivě podezřívavé označení: cynik.“²⁶² Onen zmíněný cynismus podtrhly povídky Nikdo se nebude smát, Falešný autostop a Já, truchlivý bůh. Host do domu v roce 1968 nepřinesl jen články o Kunderově tvorbě, ale otiskl i Kunderovy myšlenky a postoje. Takovým příkladem byl publikovaný Trialog o zemi moravské a o Brně, kterého se zúčastnil Hynek Bulín, Milan Kundera a za redakci Hosta do domu Vladimír Blažek, Milan Uhde²⁶³ a Josef Válka. Ohniskem diskuze byl obrodný proces na Moravě, který chtěl dosáhnout lepších lidských podmínek a větších politických svobod, protože Moravané měli pocit, že žili ve stínu hlavního města bez ohledu na jejich potřeby a názory. Kundera se v trialogu zabýval otázkou specifičnosti moravského umění, protože měl k této oblasti republiky velice blízko. Za názorný příklad typického moravského umělce si vzal Leoše Janáčka, protože, dle Kundery, je Janáček bez Moravy nevysvětlitelný. Janáček po sobě na Moravě zanechal jakousi školu, skupinu významných moravských skladatelů, kam patřila taková jména jako Kvapil či Haas. Redaktoři Hosta do domu nenechali Kunderu o Janáčkově rozprávět příliš a položili mu brzy otázku více na tělo: „Proč žiješ stále v Praze i v Brně, v obou městech zároveň?“²⁶⁴ Kundera na otázku odpověděl: „Mám Brno rád jako určitou krajinu, kde je možno se například v létě koupat příjemněji než v Praze. Bydlím v Praze, ale snažil jsem se přitom vydržovat si Brno jako víkend; dělal jsem si vždycky iluze, že je to tiché a příjemné město, teprve nedávno mi došlo, že je to město špinavé, hlučné a zanedbané, stejně jako Praha, nebo ještě víc...“²⁶⁵ I přes to, že Kundera přiznal, že Brno není tak krásné, jak by se na první pohled mohlo zdát, prozradil svou náklonnost k Brnu, protože tu přeci jenom prožil své dětství a mládí. Tato náklonnost se ale vztahovala pouze na moravskou krajinu, protože jak Kundera dále napsal, nikdy by v Brně nechtěl pracovat. To bylo přímo Kunderovou noční můrou. Dokonce se přiznal, že by pracoval mnohem raději jako listonoš někde na Šumavě, než pracoval jako

²⁶² Host do domu, 1968-XV, s. 28.

²⁶³ Milan Uhde je dodnes žijícím dramatikem, prozaikem a politikem, který po studiích na Masarykově universitě působil jako redaktor Hosta do doma. Po „budovatelských“ začátcích, se přidal ke skupině kolem Václava Havla a pod cizím jménem spolupracoval i s brněnským Divadlem na provázku. Na počátku 90. let byl šéfredaktorem nakladatelství Atlantis a později se stal ministrem kultury České republiky. (CHURANĚ, M. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století II. díl*. Praha: Libri, 1998, s. 240.)

²⁶⁴ Host do domu, 1968-XV, s. 33.

²⁶⁵ TAMTÉŽ, s. 33-34.

profesor na brněnské univerzitě. Důvodem byla Kundera alergie na poměry, které se v Brně po roce 1948 vytvořily. V Brně totiž sílil na jedné straně tzv. provincialismus – pokles hodnot a na straně druhé monopol moci, která byla držena několika jednotlivci, kteří ovládali veškeré brněnské kulturní dění. „*Tento monopol se projevil v Brně mnohem silněji než v Praze, protože Brno nemělo dostatečně širokou a vlivnou kulturní veřejnost, která by mohla tento monopol paralyzovat anebo se mu postavit...*“²⁶⁶ Kundera ve své odpovědi zavzpomínal rovněž na svou rodinu, na svého otce. Ten byl profesorem na JAMU, na které, jak Kundera napsal, ztratil přibližně deset let života únavným, ponižujícím a téměř beznadějným bojem o samotnou existenci JAMU v Brně. „*Pamatuji si, jak jsem kvůli tatínkovi v té době nenáviděl jednoho ministerského šéfa, nějakého Jirdu, v němž se nádherně spojovala omezenost politického byrokrata s omezeností Pražáka.*“²⁶⁷ Tento zmiňovaný Jirda každý rok předkládal návrh na zrušení JAMU, ale ta se pokaždé zázračně zachránila.

O rok později Host do domu informoval o příznivé kritice na filmovou adaptaci Žertu. Neznámý autor článku Žert v kině napsal, že Jirešova varianta Žertu přinesla pozitivní ohlas nejen u kritiků, ale i u obecnostva; i když ohlas neměl v obou případech totožné příčiny. „*Kritika chválila celek a uváděla drobné dílčí výhrady. Divák se těší spíše z jednotlivých epizod, z vyostřených detailů, a celek ho nechává lhostejným. Došlo k tomu, že obecnostvo přijalo tento film jako konvenční zábavu.*“²⁶⁸ Autor článku ospravedlnil přijetí diváků, neboť scénárista původní text obral na čistou dějovou páteř. Příběh tudíž drží pohromadě jen díky obvyklé a konvenční transfúzi slova, díky monologu, který vede hlavní hrdina příběhu. Komerčnost filmové adaptace podpořil rovněž fakt, že na filmovém plátně byla svým způsobem důležitější Zemánková než Zemánek, což v románě bylo zcela opačné. Na opačné straně diváků byli filmoví kritici, kteří usoudili, že filmový Žert obsahoval hodnoty jedinečné a zcela výjimečné. Jindřich Černý²⁶⁹, coby autor dalšího článku o Kunderově tvorbě, přinesl v roce 1969 příspěvek s názvem Ptákovina a hlubší význam. V úvodu svého článku cituje poslední slova Ludvíkovy pomsty z románu Žert. Jak Černý napsal, konec Žertu byl navzdory všemu harmonický, plný citu, studu, lítosti a očištění. O Kunderově tvorbě obecně napsal:

²⁶⁶ Host do domu, 1968-XV, s. 34.

²⁶⁷ TAMTÉŽ.

²⁶⁸ Host do domu, 1969-XVI, s. neočíslováno.

²⁶⁹ Jindřich Černý je dosud žijící divadelní kritik a teoretik, jenž byl v 70. letech postižen zákazem působení v kultuře. Od roku 1991 působil jako ředitel Národního divadla, při čemž se intenzivně věnoval současnému herectví a režii. (TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992, s. 96.)

„Kunderova próza obsahuje koneckonců vždy aspoň zákmit pochopení a soucítění, mísí trest s lítostí a soud se soucitem...“²⁷⁰ Jak Černý ve svém článku Kunderu vyzdvihl jako prozaistu, tak ho zkritizoval coby divadelního autora. Divadlo pojmenoval Kunderovým pranýřem, na kterém vystavoval na posměch a potupu malost, zbabělost a nízkost. Zároveň divadlo bylo, dle Černého, pro Kunderu místem zběsilé intolerance, kde vykreslil obyčejného českého měšťáka v jeho karikaturní podprůměrnosti. O Kunderově divadelní hře Ptákovina Černý dokonce napsal: „V Ptákovině (která se hraje i pod druhým autorizovaným názvem *Dvě uši, dvě svatby*) se už Kunderova intolerance proměnila v hnus. Z trapných kleští této divadelní hry není úniku; stačí snad říci, že se celá děje pod emblémem onoho výmluvného kosočtverce, který symbolizuje ženské pohlaví i nutkavou mužskou chuť na ně...“²⁷¹ Hlavním tématem Černý označil potáčení se hlavních hrdinů mezi politikou a ženami, přičemž byla neustále přítomna vulgární agresivita moci, která byla nejmarkantněji znázorněna řezáním uší, a agresivní vulgarita sexu. Sex se na konci hry stal dokonce samotným ztělesněním moci. Právě v tomto smyslu Černý vzpomněl na Směšné lásky, k nimž právě Ptákovina vytvořila dohru Kunderových povídek.

Přínosným a cenným byl článek Hosta do domu taktéž z roku 1969 Jak filmovat směšné lásky, jehož autor Pavel Švanda zhodnotil zfilmování literární interpretace povídky Já, truchlivý bůh. Jak čtenář mohl vycítit již z úvodních slov, Švanda Kachlíkovo pochopení povídky zhodnotil nepřilíš vlídně. Kachlík prý totiž po přečtení povídky příběh pochopil zcela po svém, což se následně odrazilo ve filmu, který se od povídky podstatně odlišil. Na druhou stranu ale Švanda přiznal, že pro filmaře nebylo výhodné, pokud ladění filmu podřídili tónu Kunderovy předlohy, neboť film by tak mohl ztratit důvody k smíchu obohacený o typickou kunderovskou ironii. „Antonín Kachlík nezachoval bontón povídky: anekdotu, která tvoří jádro povídky Já truchlivý bůh, si šikovně rozdělil na tři části – čímž porušil hladkost původního tvaru – a natočil film o třech částech.“²⁷² Jak Černý dále napsal, úvod zcela ovládl hlavní hrdina a vypravěč příběhu Adolf, který si temperamentně a s ironickým odstupem konferoval svůj vlastní příběh. V jádru však později Adolf ustoupil do pozadí, protože do popředí vtrhla postava Apostolka. Apostolek přinesl divákům důvody k smíchu, za což mohlo i skvělé herecké ztvárnění Pavla Landovského. Filmový Apostol, na rozdíl od Apostolka

²⁷⁰ Host do domu, 1969-XVI, s. 39.

²⁷¹ TAMTÉŽ, s. 39.

²⁷² TAMTÉŽ, s. neočíslováno.

z povídky, byl přirozeným komediálním elementem, kolem něhož bylo možné nakupit další postavy, převážně pak ty ženské. V tuto chvíli na sebe Apostolek strhl pozornost, která se odvrátila od Adolfa. Úvod a vlastní jádro tvořilo, dle Švandy, filmovou komedii. Závěr už byl však jiného ražení, neboť „*filmař chtěl podržet melancholický tón vyústění předlohy... Když režisér koncipoval jádro filmu ryze komediálně... měl dodržet pravidla hry až do konce. A měl tedy pamatovat na to, že v komediálním trojúhelníku musí říci své slovo všechny tři osoby.*“²⁷³ Švanda v článku nabídl i jiné vysvětlení; totiž že Kachlík chtěl, aby úvod patřil Adolfovi, střední sekvence Apostolkovi a logicky by poslední pasáž měla patřit Janičce, která však z profesních příčin herečky Hany Lelitové nebyla schopna takového výkonu. Z tohoto důvodu pravděpodobně režisér vrátil slovo do úst Adolfa a závěr se tedy stal více literárním než filmovým. Tento tah byl chybný, protože čtenář sice mohl uvěřit Adolfovým slovům, ale divák v kině již nikoliv, neboť divák se chtěl dozvědět více o Janičce a nestačilo mu pouze mluvené Adolfovo sdělení o jejím dalším osudu. Tyto informace působily na diváka nevěrohodně a neúplně. Jak Švanda na závěr svého článku shrnuje: „*Myslím, že v závěru Kachlíkova filmu se znovu potvrdila skutečnost, že filmování povídek Milana Kundery vůbec není jednoduché, jak by se nám zdálo, kdybychom upírali pozornost jen k anekdotickým jádrům textu. Ten kdo chce ze Směšných lásek těžít předlohy k filmovým komediím, musí se odhodlat k radikální emancipaci od literární předlohy.*“²⁷⁴

Host do domu nebyl v roce 1969 bohatý jen na „kunderovské“ články, ale i na Kunderovy fotografie. Takovým příkladem je fotografie Romana Soumara, která zachytila Kunderu ve chvílce zamyšlení.

5.5 Kino (1969)

Zajímavým rokem periodika Kino z „kunderovského filmového pohledu“ je 1969. Hned dvě čísla zmiňovaného roku přinesla cenná svědectví. Sedmé vydání roku 1969 otisklo článek Žert na filmovém plátně. Článek byl zveřejněn v rubrice KINOKRITIKA. Ve svém úvodu čtenáře informuje, že Žert je „*jakási varianta jedné ze Směšných lásek, rozvedená jen do větší šíře a pevně vklíněná do společenskopolitické*

²⁷³ Host do domu, 1969-XVI, s. neočíslováno.

²⁷⁴ TAMTÉŽ.

*situace padesátých let.*²⁷⁵ Příběh byl postaven, dle rubriky, na anekdotické dvojí směšné lásce, kdy první láska ztroskotala z politických důvodů pro nepochopený žert a druhá směšná láska ztratila zcela svůj smysl ve chvíli, kdy byl ukončen proces msty. Autor článku měl za to, že se film snažil groteskně odrazit politickou situaci dogmatických let. „*Dokonce jej silněji akcentoval než román.*“²⁷⁶ K této větší akcentaci přispěly změny, které byly pro filmový prepis nezbytné. „*První, co bylo nutno obětovat, je rafinovaná stavba románu a pluralita pohledů na události.*“²⁷⁷ Ve filmu Jireš zvolil formu osobní výpovědi hlavního hrdiny, která byla neustále konfrontována s minulostí. Pokud bychom však hledali společný znak filmu a románové předlohy, byla by to, dle článku, polarita úsměvného pohledu a tragického pocitu.

Víc než tento článek o Žertu byl pro nás zajímavější a důležitější článek, který byl otištěn v následujícím čísle periodika Kino. Autorkou článku On, truchlivý žertěř byla Agáta Pilátová. Při čtení recenze je patrný ženský pohled na film Já, truchlivý bůh, při kterém, zvláště v úvodu, se recenzentka neubránila průniku emocí a subjektivity, což bylo dáno všeobecně známým názorem, že Kunderovy povídky jsou protizenské; netvrdím však, že tento názor je a byl přijímán všemi²⁷⁸. Předcházející tvrzení lze potvrdit pomocí několika prvních slov článku: „*Nemám ráda pana Kunderu, protože pan Kundera nemá rád ženy. Nikdo je neumí tak dokonale ztrapnit jako on. Nikdo nedokáže tak neomylně – a bezohledně – odhalit jejich skryté i zjevnější vady; ukázat jak jsou vlastně k smíchu; v lepším případě k politování.*“²⁷⁹ Celé toto ponižování žen se dělo v literárním světě. A co vlastně v kunderovském světě dělali muži? Ti, stejně jako i v truchlivém bohu, vynakládali úsilí a energii na to, aby ženy znemožnili, než aby je dobyli. Agáta Pilátová tedy přirozeně očekávala, že Kunderovy příběhy a filmy dle jeho námětu budou zavrženy. Ale k jejímu překvapení se stal pravý opak, neboť knížky Milana Kundery slavily veliký úspěch a navíc vycházely v nových nákladech, protože byl o ně veliký zájem. Tento zájem byl stvrzen i oficiálně, neboť jak Pilátová zavzpomínala, Směšné lásky dostaly krátce před vytištěním článku nakladatelskou cenu. Na tuto událost autorka článku jízlivě napsala: „*Kolik žen asi sedělo v porotě?!*“²⁸⁰ Jedním dechem se však záhy Pilátová přiznala k tomu, že knížky Milana Kundery kupuje také, neboť „*je to inteligentní, duchaplná, dobrá literatura. Kromě o ženách a o*

²⁷⁵ Kino, 7. vydání, 1969.

²⁷⁶ TAMTÉŽ.

²⁷⁷ TAMTÉŽ.

²⁷⁸ Poznámka autorky.

²⁷⁹ Kino, 8. vydání, 1969.

²⁸⁰ TAMTÉŽ.

lásce, ať už jakkoli směšných, vypovídá převážně o době. A ta si cynismus a ironii určitě zaslouží.“²⁸¹ Bylo tedy zřejmé, že autorka článku považovala Kunderovu literaturu za kvalitní čtení, přičemž si však nedokázala odpustit jemné pokárání za ženské zobrazování.

A jak nahlížela Agáta Pilátová na povídku a film *Já, truchlivý bůh?* Hlavní ženská hrdinka Jana dle ní byla hodně romantická dívka plná naivity a hlouposti. Přesto však dokázala odolat vynaloženému úsilí hlavního hrdiny, což pro Pilátovou samotnou bylo překvapující. Pilátová krátce po premiéře filmu provedla s režisérem Kachlíkem rozhovor, kterého se velice obávala. Očekávala cynickou sprchu kunderovského typu, která by byla namířena obecně proti ženskému pokolení, ale doufala, že si režiséra nakloní na svou stranu několika úvodními tématy, které jim byly oběma velmi blízké. Takovým tématem byla jednoznačně Morava, kde Kachlík natočil již několik svých filmů. Po vstupním tématu se Pilátová vrátila k truchlivému bohu. Nejvíce ji zajímal režisérův názor na Kunderův pohled na ženy v konfrontaci s filmem. Kachlík odpověděl následovně: „*Víte, já si myslím, že právě tahle je dost nekunderovská povídka. Totiž v tom, že Hrdina nakonec, aniž to sám chce, do něčeho spadne – do velkého citu. To je jinak pro autora netypické.*“²⁸² Pilátová další otázku směřovala na fakt, že žert s Janou byl přeci jenom trochu příliš. Kachlík ji tento pohled velmi rychle vyvrací, neboť je to právě Hrdina, proti kterému se vše obrátí a ztrácí pevnou půdu pod nohama. Autorka článku se s tímto tvrzením ztotožnila a změnila svůj původní dojem, což dokazují její slova: „*To je fakt. V jiných prózách mívá většinou onen příslovečný kunderovský tvrdý muž, jemuž je smysl pro humor daleko víc než jakákoliv ženská, sám sebe na uzdě. Nemůže se mu mnoho stát. Rozhodně se příliš citově neporaní. Bývá spíš pozorovatel než požívač.*“²⁸³ I přes tuto změnu názoru v průběhu rozhovoru si Pilátová udržela pocit, že si Kundera všímá u žen pouze jejich zjevných, povrchových vad, které ve většině případů v Kunderově podání nejsou pro ženy příliš lichotivé. Tento dojem již režisér Kachlík nevyvrátil; ba naopak ho potvrdil, neboť kunderovské hrdiny „*ženská duše moc nezajímá. Zejména, není-li spojena s krásou. Proto nazývají ženy autora cynikem. Poněkud se bouří proti jeho zjednodušování. Bojí se totiž, aby samy nebyly odhaleny...*“²⁸⁴ Poslední věta však byla od Kachlíka neopatrná, neboť Pilátová reagovala velmi podrážděně. Kachlík dle ní ženy taktéž podceňuje a vše tkví v tom, že

²⁸¹ Kino, 8. vydání, 1969.

²⁸² TAMTÉŽ.

²⁸³ TAMTÉŽ.

²⁸⁴ TAMTÉŽ.

ženy jsou prostě méně cynické než Kundera, než muži. Agáta Pilátová byla záhy Kachlíkem vyvedena z omylu, protože Kundera si svět a své hrdiny nevymýšlí, ale pouze přenáší svět kolem sebe do světa literárních postav, které vzbuzují, zvláště v ženách, emoce všeho druhu. Pokud by měla být použita režisérova slova: „*Pozor, já si myslím, že krutý není Kundera, ale spíš skutečnost. Jeho ironie vůči ženám – to je ironie hrdinů, které zobrazuje. A takoví hrdinové skutečně jsou. (Je dokonce velmi zábavné vědět, kteří lidé sloužili autorovi za předlohu...)* Kundera si svět nevymýšlí, ale zobrazuje.“²⁸⁵ Nejenom rozhovor ale i celý článek končí zamyšlením, že všechno může být jiné, než se na první pohled zdá. Kundera a jeho hrdinové nemusejí být tak velcí cynici, za jaké je autorka považovala. Agáta Pilátová zakončila svůj článek slovy Kunderovými: „*Pravda je ukryta tak hluboko, že je neškodná a nemusí na ni vůbec záležet.*“²⁸⁶

Celý článek *On, truchlivý žertér* je doplněn o cenné fotografie z filmu, na kterých je krom hlavních hrdinů zachycen samotný Kachlík i Kundera. Fotografie oba zachytily s polovážným úsměvem na tváři, což na čtenáře článku působí i dnes velmi pozitivně, sympaticky a pohodově. Jednotlivé fotografie jsou obohaceny o krátké komentáře Agáty Pilátové. Nejpřínosnější je pravděpodobně komentář pod fotografií Antonína Kachlíka: „*Naproti tomu režisér Antonín Kachlík, který mimochodem v závěru natáčení v Brně onemocněl a tentokrát svou milovanou Moravu nemohl vychutnat, je vážný a soustředěný. Pane režisére, kolikáté je to dneska vlastně kafe?*“²⁸⁷ (příloha č. 6, č. 7)

5.6 Film a doba (1968 - 1970)

Čtvrtletník *Film a doba* přinesl jednu z prvních zmínek o filmu, jež byl zpracován na motivy Kunderova příběhu, roku 1968. Anonymní autor článku zveřejnil krátké svědectví o filmovém *Žertu*, jehož režisérem byl Jaromil Jireš. Ten se po dlouhém odmlčení, které vyplňovala krátkometrážní tvorba, pustil do zfilmování Kunderova románu *Žert*. Jireš o něm prohlásil: „*Kunderův román je tak dobrý, že je pošetilé usilovat o ŽERT filmový. Je to svým způsobem předem prohraný boj. Ale*

²⁸⁵ Kino, 8. vydání, 1969.

²⁸⁶ TAMTÉŽ.

²⁸⁷ TAMTÉŽ.

*podstupuji ho rád, zápas o tvar mě vzrušuje...*²⁸⁸ Román Jireše inspiroval především v základním motivu, kterým byl paradoxní osud hlavního hrdiny Ludvíka Jahna. Režisér vnímá paradox Jahnova života a osudu jako zcela přirozený, neboť doba, ve které film vznikl, byla taktéž plná paradoxů. Jedním z nich byla otázka paměti. Oběti perzekucí paměť měli. Naopak tomu bylo v případech těch, kteří soudili, trestali či zabíjeli pod nátlakem ušlechtilých idejí a strachu; ti trpěli neuvěřitelnou ztrátou paměti. Jak Jireš dodává: „*Paradox, i když je hrůzný, má také svůj truchlivý smích. Kolik se dnes kolem nás narodilo Pavlů Zemánků... Ludvík Jahn žije stále ve dvou časech – táhne si svou minulost za sebou jako vězeňskou kouli. Lidé mohou být tisíckrát rehabilitováni, ale jejich život už byl nesmazatelně poznamenán.*“²⁸⁹ Jireš okomentoval a zhodnotil Jahnovu situaci jako malichernou ve srovnání se stovkami jiných případů. Proto jeho případ mohl nabýt smutného humoru a sebeironie, která je pro většinu Kunderových hrdinů tolik příznačná. Jaromil Jireš nechtěl v žádném případě natočit politický film, protože nevěřil „*že film může přímo něco změnit v politice... Politika je profese, je to doména strategie a taktiky, s tím musí počítat i ten nejcharakternější politik. V kultuře, v tvorbě nemají strategie a taktika místo, stávají se vždy proslule osudnými.*“²⁹⁰ Článek končí krátkou informací o hlavním kameramanovi a třech hlavních hereckých představitelích – Josefu Somrovi, Ludku Munzarovi a Janě Dítětové.

Zajímavější je však následující ročník periodika *Film a doba*, vydávaný v roce 1969. Důvodem jsou bohaté informace o filmové tvorbě dle literárních předloh Milana Kundery, včetně filmu *Já, truchlivý bůh*. Na stránkách 274 až 277 periodika nás upoutají rozmanité fotografie k filmu *Já, truchlivý bůh*, které jsou doplněny krátkou informací o novém „kunderovsko-kachlíkovském“ filmu, ve kterém se jedná o „*komorně laděný příběh o tom, jak se lest v lásce nevyplácí.*“²⁹¹ Fotografie zachycují převážně Miloše Kopeckého v doprovodu Pavla Landovského či v dámské společnosti Jiřiny Jiráskové a Hany Lelitové. Cenný je také snímek, zachycující duo Kachlík – Kundera ve chvílce zamyšlení. Snímek byl pořízen při interiérovém natáčení v brněnské restauraci *Slavie*. (Příloha č. 8, č. 9)

²⁸⁸ *Film a doba*, 1968, s. 557.

²⁸⁹ TAMTÉŽ.

²⁹⁰ TAMTÉŽ.

²⁹¹ TAMTÉŽ, s. 275.

Tentýž ročník přinesl také článek S láskou nejsou žádné žerty, jehož autorem je Gustav Franci²⁹². Článek věnuje pozornost třem filmům, jejichž jedinou společnou spojnicí je tvrzení, že „s láskou se žertuje jemně i krutě, zjevně i tajně, s láskou se hrají nejrozmanitější hry, jež zpravidla nekončí dobře. To však nikomu nevádí a prastará hra se počíná znovu, neboť láska je fénixem, pozvedajícím se neúnavně z vlastního popela.“²⁹³ Gustav Franci si vybral pro svůj článek filmy Já, truchlivý bůh, Flirt se slečnou stříbrnou a Utrpení mladého Boháčka. Filmu Já, truchlivý bůh věnoval Franci velkou pozornost, i když se nedá říci, že by jeho kritika byla ryze pozitivní. Autor článku naráží ihned v úvodu na problematiku přenosu literatury na filmové plátno, neboť zde platí to samé jako v lásce; totiž že i s literaturou je nebezpečné si zahrávat a tropit si z ní žerty. S jemným melancholickým sarkasmem Franci napsal: „I kdyby bylo neúspěchů s přepisem literárních děl stokrát víc než jich zatím je, vždy se budou romány, povídky a dramata měnit na stříbrném plátně v šedivé imitace originálů. Láska je principem života a literatura bude ještě dlouho suplovat film syrovou realitu.“²⁹⁴ Literatura a literární hrdinové vůbec jsou postavami, které někdy někdo vytvořil a tyto postavy jsou „reálné“ pouze ve svém „tištěném“ světě. Jakmile se jejich psaný příběh dostává na filmové plátno, stávají se z nich nešťastní „opisovači života“. Aby se příběh mohl na plátně stát plastičtější, musí se zákonitosti literárního světa přizpůsobit či transformovat do světa filmového. Tento přenos se však dle Franci v Kachlíkové případě příliš nepovedl. Kunderův příběh, který byl zajímavou formou zapsán na papír, se přenesl na filmové plátno bez valné starosti o jeho potřeby. „Věru se těžko představit pasivnější a problematičtější způsob transkripce, než jaké použil v tomto případě režisér Antonín Kachlík. Nic nevádí, že tento způsob považoval zřejmě za originální v tom smyslu, že je ve filmu ojedinělý. Stejně nezvyklá a originální by byla nemá verze – a přece se jí ve filmu od příchodu zvuku neužívá.“²⁹⁵ To, že si mohl Kachlík dovolit takovýto filmový experiment, vidí Franci ve skvělé volbě při hereckém obsazení hlavního hrdiny. Miloše Kopeckého považuje za herce, který unese břímě nepovedené filmové adaptace. Kopecký si mohl troufnout i na „nefilmovou odrůdu“, při které dochází k pouhému přetlumočení děje, neboť jako vynikající vypravěč si skvěle pomohl svým typickým zabarvením hlasu a mimikou tváře. Právě ta mu umožnila naznačit

²⁹² Gustav Franci je český filmový kritik, novinář a překladatel z francouzštiny. Od roku 1951 působil jako redaktor Lidové demokracie, dále je stálým spolupracovníkem časopisu Film a doba, Kino či Záběr. (TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. Československý biografický slovník. Praha: Academia, 1992, s. 152.)

²⁹³ Film a doba, 1969, s. 526.

²⁹⁴ TAMTÉŽ, s. 527.

²⁹⁵ TAMTÉŽ.

dramatický podtext. A jak smýšlel Gustav Franci o samotné předloze filmu? Kunderovu povídku označil ve svém článku za anekdotu, která ve své literární podobě nesla tvář jemné hříčky, jež s bezstarostným úsměvem říkala vážné věci. „*Ten lehký tón vytváří kontrapunktické napětí s minitragédií, k níž vlastně došlo, stejně jako konvečnost²⁹⁶ hrdinovy marné lásky se dostává do neobyčejně silného kontrastu s absurditou nerovného citového střetnutí dalších protagonistů...*“²⁹⁷ Franclovi se na literární povídce líbí její lehkost, kterou je vyprávěna. Zmiňovaná lehkost se ovšem z filmové adaptace vytratila, a pokud je zde nějaká lehkost udržena, tak, dle Franci, bohužel ne filmovými prostředky. Film si totiž nemůže dovolit, na rozdíl od literatury, stejnou formu náznaku. Článek dále ostře odsuzuje celou scénu Adolfa v nemocnici, kterou byla povídka obohacena. Zvláště pak epizodu, kdy Apostolek poskytl Adolfovi jeden ženský objekt milostného okouzlení. Toto Apostolkovo dobrodruží „*to je doslova a do písmene rána pod pás, utrpení a hrůza, s níž se v kinematografii nesetkáváme každý den. To je něco tak dokonale antikunderovského ve své brutální názornosti a ordinérní expresivnosti, že se nedovedu vysvětlit, jak tuto scénu mohl autor předlohy a scénárista, tedy nejbližší spolupracovník režisérův, ve filmu vůbec nechat.*“²⁹⁸ Závěrem ve své kritice filmu Já, truchlivý bůh Franci dodal, že film nepřinesl ani lehkost, ani vypointovanou ironii, ale pouze problematické pochopení pro diváka.

Gustav Franci nedal v roce 1969 Kunderově tvorbě a jeho filmovým adaptacím pokoje a záhy po výše zmiňovaném článku napsal příspěvek Na Tváři Lehký Žert. Tento příspěvek byl však již o poznání příznivější a méně kritičtější. Franci se zaměřil převážně na hlavního hrdinu Ludvíka Jahna, na kterém dokumentoval možnost přežití lidství i tehdy, pokud byl člověk vyobcován z lidské společnosti a byl donucen stát se cynikem. Franci doslova napsal: „*Jenže lidé, kteří si troufli poroučet větrům a mrakům, si pochopitelně věděli rady s človíčkem urobivším nevinný vtíp jako byl ten, jímž zažertoval hrdina Kunderova románu Ludvík Jahn. Zničili ho. Pokusili se v něm zabít člověka. Vyobcovali ho z lidské společnosti a dali mu projít peklem.*“²⁹⁹ Ono zmiňované lidství bylo, dle Franci, zachováno ve schopnosti opravdového citu i uprostřed pekla, které si Ludvík nosil neustále v sobě.

²⁹⁶ V citaci ponechán překlep autora článku.

²⁹⁷ Film a doba, 1969, s. 527.

²⁹⁸ TAMTÉŽ, s. 529.

²⁹⁹ TAMTÉŽ, s. 202.

5.7 Dobový zahraniční tisk

Na filmové zpracování truchlivého boha bohatě reagoval i zahraniční tisk, zvláště pak polský. Dokladem jsou tři polské dobové deníky: *Głos Wybrzeża*, *Trybuna Ludu* a *Slowo Powszechne*.

První, výše zmiňovaný gdaňský deník *Głos Wybrzeża*, přináší svým čtenářům informace ke Kachlíkově novému filmu dne 5. července 1970. Již samotný název jednostránkového článku odhaluje polský překlad filmu. V polském prostředí se s filmem můžeme setkat pod názvem *Teoria uwodzenia*³⁰⁰. Tento název může být pro svého budoucího diváka velice zavádějící, o čemž se zmiňuje rovněž i *Głos Wybrzeża*. Píše, že „*Wbrew obiecującemu tytułowi „TEORIA UWODZENIA“, czechoslowacki film reż. Antonína Kachlíka, nie ma nic wspólnego z poradnictwem na temat skutecznych metod podrywania.*“³⁰¹ Autor článku klade za důležité upozornit na netransparentnost polského překladu budoucího diváka důrazně předem, aby se předešlo případnému zklamání po shlédnutí filmu. Bylo totiž pravděpodobné, že polský název filmu bude magnetem pro tzv. pány sukničkáře, kteří by ve filmu mohli hledat návod či jakousi příručku pro svádění. Deník přijal a popisuje dějovou linii filmu v rovině emočního charakteru mezi dvěma rozdílnými jedinci, která je často místy vulgarizovaná a zbavená romantiky. Článek využívá slov samotného režiséra filmu, aby poukázal zároveň i na prezenci velkého citu: „*Chciałbym, aby nasz film odkrył trochę uczucia – mówi reżyser Kachlik i to jego zamierzenie zostało w pełni osiągnięte. Posługując się orężem drwiny z ludzkich słabostek, wyprowadzonej z kapitalnej obserwacji obyczajowej, zmierza, on do afirmacji prawdziwej miłości.*“³⁰² Hlavní hrdina je popsán jako člověk, který při dobývání srdce mladé dívky utrpěl neočekávaně nesnesitelnou a nezapomenutelnou porážku a potají přichystal podlý plán pomsty, který ovšem nekončí dle jeho představ a zůstává zcela sám. Polský deník u tohoto „*komediadramat*“³⁰³ velice pozitivně hodnotí a oceňuje uvolněnost některých scén, precizní a vtipně vedené dialogy a samozřejmě nezapomíná zmínit vynikající herecké výkony. Závěrem autor motivuje čtenáře

³⁰⁰ Překlad: „*teorie svádění*“

³⁰¹ Překlad: „*I přes slibný název „Teorie svádění“, nemá československý film režiséra Antonína Kachlíka nic společného s radami na téma účinných metod svádění.*“

³⁰² Překlad: „*Chtěl bych, aby náš film odhalil trochu citu“, tvrdí režisér Kachlík a jeho záměru bylo také plně dosaženo. Jako nástroje výsměchu využívá lidských slabostí vyvozených z dokonalého pozorování mravů a směřuje tak k potvrzení opravdové lásky.*“

³⁰³ Překlad: „*komediálního dramatu*“

k návštěvě československého filmu, neboť jak píše: „*Polska wersja dialogowa tego filmu należy do wyjątkowo udanych.*“

Kritika deníku *Głos Wybrzeża* vyznívá jednoznačně ve prospěch československého filmu. To samé se nedá říct o kritice, kterou přinesla varšavská *Trybuna Ludu* o týden později. Dne 12. července 1970 *Trybuna Ludu* přináší informaci o novém československém a polsky nadabovaném filmu, u jehož zrodu stál i tvůrce literární předlohy Milan Kundera. Zde, v samotném úvodu článku, však končí jakýkoliv náznak pozitivní kritiky. Stejně jako *Głos Wybrzeża* poukazuje autor článku na zavádějící překlad do polštiny, o který se měli postarat tvůrci polského dabingu v čele s Miroslavem Bartoškem. V podobném duchu jako gdaňský deník píše: „*Ten film nie jest żadna „szampańska“ komedia o pikantnej treści lecz kameralna i rzeczywiście smutną komedia liryczna.*“³⁰⁴ Na rozdíl od prvního deníku, se *Trybuna Ludu* neubráníla subjektivnímu a expresivnímu hodnocení redaktora. Velká pozornost je kladena na charakter hlavní mužské postavy – milovníka, jehož vzhled dle „varšavského“ názoru nekoresponduje s proporcemi herce Miloše Kopeckého, neboť děj filmu: „*Opowiada o ponym tęgawym, łysawym i nudnawym panu, który zwierza się osobiście przed kamera...*“³⁰⁵ Postava Adolfa, jak ho ztvárnil Miloš Kopecký, je označena za pěkného ňoumu, jehož líčené milostné hrátky s krásnými ženami, jsou neuvěřitelné a nereálné. Víceméně pozitivně je přijata postava Jany, rozumné dívky na svém místě, která ale nepochopitelně pro autora článku podléhá námluvám a komediální mystifikaci Adolfa. Stejně kladně nebyl však přijat herecký výkon Hany Lelitové, coby Jany, neboť na filmovém plátně bylo, dle *Trybuny Ludu*, poznat její debutantské vystoupení. Kritika označuje film *Teoria uwodzenia* za smutnou lyrickou komedii, záhy na to dodává, že film odrazuje diváky svým humorem primitivním a „*obrósnięty warstwa kurzu*“³⁰⁶. Na závěr článek informuje o velmi nezdařeném polském dabingu, na kterém se podíleli polští herci J. Kubicki, W. Skoczylas a A. Krawczykówna. Toto hodnocení ostře kontrastuje s názorem deníku *Głos Wybrzeża*.

Pomyslnou tečku polské kritiky tvoří třetí zmiňované periodikum – *Slowo Powszechnie*. Toto varšavské periodikum z 10. srpna 1970 nachází ve filmu stránky velice slabé i silné. Za slabé místo považuje *Slowo Powszechnie*, stejně jako výše

³⁰⁴ Překlad: „*Tento film není žádnou rozjařenou komedií s pikantním obsahem, nýbrž komorní a skutečně smutnou lyrickou komedií.*“

³⁰⁵ Překlad: „*Vypráví o jistém tlustém, plešatém a nudném pánovi, který se před kamerou osobně (intimně) svěřuje.*“

³⁰⁶ Překlad: „*pokrytým vrstvou prachu*“

zmiňované deníky, zavádějící polský název filmu. Následně píše: „*Zapowiadane w tytule „atrakcje“, wewnątrz filmu ustępują miejscą dość może dowcipnej, lecz blażej historyjce o pożeraczu – hm, powiedzmy metaforycznie - serc niewieścich, który w końcu sam pada ofiara swoich wymyślnych (czy raczej niezbyt wymyslnych) sposobów dokonywania liłosnych podbojów...*“³⁰⁷ Adolf, coby lovec ženských srdcí, je obětí opravdové lásky; což je téma, se kterým se polské publikum mohlo již v minulosti několikrát setkat. Leč za zajímavé považuje autor článku způsob vyprávění. Adolf komunikuje s divákem napřímo za použití nadsázky, úmyslného vtipu a ironie, kterou tak trochu obrací proti sobě samotnému. Hlavní těžiště článku však spočívá v zamyšlení se nad smutností a nevyrovnaností filmu. Tuto svou myšlenku redaktor opírá o vlastní slova režiséra Kachlíka: „*jest to „raczej smutna komedia.*“ *Nie miałbym nic przeciwko tej „smutności“ bo komedie na tym często w paradoksalnym sposób wiele zyskują. Gorzej, że jest to komedia bardzo nierówna.*“³⁰⁸ Druhým opěrným materiálem je pro redaktora samotný film, kdy se zaměřuje výhradně na scény nové; tedy na ty, které nebyly v Kunderově povídce a Kachlíkův film obohacují. Přidané scény jsou označeny za: „*znakomite i niesmaczne, dowcipne i wulgarne.*“³⁰⁹ Pro názorný příklad obou pólů vybírá autor článku několik scén. Onen kontrast vynikajícího a nepovedeného nachází například ve dvou scénách z nemocničního prostředí. Setkání Adolfa s Apostolkem je přijato za skvělé, zábavné a precizně nadabované; oproti Adolfovu romáнку s ošetřovatelkou, který je označen za sprostý a ohavný v úmyslu i provedení. Dalším příkladem je: „*kapitalna scena oświadczyn Adolfa w domu ródziców Jany, a wręcz prymitywna w swoich efektech historia napastliwej wdówki.*“³¹⁰ Celková kritika deníku *Slowo Powszechne* zní v duchu velice smíšených pocitů, neboť právě ona zmíněná nesourodost materiálů neprospívá ani filmu ani vztahu diváka k filmu. „*Nic dziwnego przeto, iż i widz wychodzi z uczuciami mieszanymi: trochę rozbawiony i trochę znuděny zdumany nad przyczynami przegranej nie tylko bohatera filmu, ale w jakimś stopniu i reżysera.*“³¹¹

³⁰⁷ Překlad: „V názvu obsažená „přitažlivost“, dává ve filmu prostor dost možná vtipné, ale triviální historce o, hm, řekněme metaforicky, lovci dívčích srdcí, který se na konci sám stává obětí svých důmyslných (nebo spíše nepřiliš důmyslných) technik svádění...“

³⁰⁸ Překlad: „Je to spíše smutná komedie. Neměl bych nic proti té „smutnosti“, protože komedie díky ní často paradoxním způsobem získává na zajímavosti. Horší je, že tato komedie je velice nevyrovnaná.“

³⁰⁹ Překlad: „vynikající a nechutné, vtipné i vulgární.“

³¹⁰ Překlad: „skvělá scéna s Adolfem, jak požádá o Jany ruku v domě jejích rodičů a ve výsledku vskutku primitivní historka chtivé vdovy.“

³¹¹ Překlad: „Není se proto čemu divit, že divák odchází se smíšenými pocity: trochu pobavený, trochu znuděný, trochu zadumaný nad příčinami prohry nejen hlavního hrdiny filmu, ale také v jisté míře i samotného režiséra.“

5.8 Shrnutí kapitoly V.

Cílem této kapitoly bylo alespoň částečně prozkoumat přední dobový tisk a kritiku, neboť právě na stránkách dobových novin a časopisů se zachovalo svědectví o tehdejší bezprostředním názoru na Milana Kunderu, jeho tvorbu a filmy, ztvárněné dle jeho literárních předloh. Dobový tisk nepřinesl pouze svědectví o Milanu Kunderovi, ale i Kundera sám do periodik psal a ponechal svým čtenářům minulým i budoucím svůj díl odkazu, který netkví jen v románech či básních.

Celý přínos dobového tisku by se dal rozdělit do tří velkých oblastí. První je odkaz samotného Kundery; jeho myšlenky, jeho reakce na politické a kulturní dění, jeho paměť a proměňující se filozofie. Další oblastí je veškerá tvorba Milana Kundery, zachovaná v periodiku ne včetně povídky Já truchlivý bůh a stejnojmenného filmu. Třetí, pro tuto práci nejzajímavější, oblastí bylo dobové přijetí a ohlas na film Já truchlivý bůh, povídku o truchlivém bohu a smýšlení o povídkovém souboru Směšné lásky.

5.8.1 Kundera jako „redaktor“

Jak bylo zmíněno výše, první důležitou oblastí, kterou prozkoumání dobového tisku přineslo, byl odkaz samotného Milana Kundery, který v periodiku velmi často otiskl a prezentoval své názory, životní zkušenosti a příhody a také myšlenky.

Sám sebe Milan Kundera často prezentoval nejen jako autora, ale rovněž jako teoretika a kritika, který byl znalý svého řemesla. Velice intenzivně se zamýšlel nad problematikou světové a české literatury. Touto otázkou se zabýval nejvíce v roce 1963 na stránkách Literárních novin a Plamene. Nejožehavější otázkou pak bylo postavení české literatury v kontextu se světovou. Kundera ostře kritizoval situaci v české kritice, která českou kulturu a umění hodnotila bez širšího kontextu a soustředila se pouze na domácí hledisko a tradice. Tento přístup byl pro Kunderu zcela nepřijatelný. Kundera přestože hlásil nutnou otevřenost ke všem zahraničním kulturám, byl sám zatížený na Francii a francouzské kulturní prostředí, se kterým měl možnost se osobně velmi dobře seznámit. V Literárních novinách z 19. 1. 1963 zavzpomínal na svou cestu do jižní Francie, do městečka Saint Paul de Vence, kde se setkal s tvorbou francouzského malíře Fernanda Légera, jemuž věnoval ne jeden článek. Dále se Kundera velice rozčiloval nad

stavem překladatelských odborníků v českých a slovenských zemích. Česká literatura se se světem zahraniční literatury ani seznámit blíže nemohla, protože v tehdejší době, dle Kundery, nebyli kvalifikovaní překladatelé, kteří by byli schopni kvalitně jednotlivá díla přeložit. V polovině šedesátých let, Kunderovým pohledem, existoval prý pouze jeden jediný člověk, který byl schopen překládat českou beletrii do francouzštiny a naopak. Jeho jméno nám však Kundera neprozradil.

Stejně jako svou náklonností k Francii se Kundera netajil ani svými sympatiemi k některým českým autorům. Mezi takového Kunderova „oblíbence“ lze zařadit Karla Hynka Máchu, kterého vyzdvihoval pro odvalu a snahu tvořit nekonvenčním způsobem, i když ve své době zůstal naprosto nepochopen. Stejně jako Máchu vyzdvihl dílo Nezvalovo a to i přes jeho prokomunistickou tvorbu. Z Kunderových článků lze vycítit lehkou obhajobu Vítězslava Nezvala (nenechavý čtenář by mohl nazvat i Kunderovou sebeobhajobou), neboť česká literatura a umění vůbec bylo v padesátých letech násilně odtrženo od evropského a světového kontextu, a proto není divu, že mnoho autorů se nechalo strhnout politickou ideologickou propagací, která kolovala všude kolem nich. Vždyť i samotný Milan Kundera, zvláště v první polovině padesátých let, se nechal ovlivnit politickým duchem doby a viděl v sobě, coby tehdy v roli básníka, onoho člověka, který jako jediný byl oprávněný k objevování člověka doby. Tohoto důležitého úkolu nebyl dle jeho tehdejšího postoje schopný ani politik ani novinář, ale pouze básník.

Dalším závažným problémem padesátých a zvláště první poloviny šedesátých let byl vkus tehdejší mládeže. Ta měla velký sklon k banalitě, laciné líbivosti a sentimentalitě. S tímto problémem se měl Kundera možnost několikrát setkat, neboť působil coby akademický pracovník na FAMU. Zamýšlel se, kde by mohlo být ohnisko vzniku této existující banality, a viníkem označil píšící autory, včetně sebe, neboť i oni mají občas sklon k sentimentálnímu slovíčkaření a nastupující literární generace tyto chyby přebírá.

Za nejdůležitější článek, ve kterém se Milan Kundera zpodobnil a nejvíce otevřel, lze označit Trialog o zemi moravského a o Brně, který byl v roce 1968 otištěn v Hostu do domu. Krom toho, že se jako rodilý „Brňák“ zabýval otázkou specifičnosti moravského umění a moravské zemi, zavzpomínal na příkoří, které toto město jemu a

jeho rodině přineslo (blíže viz výše). Celý Kunderův postoj k Brnu, i když ho ve své podstatě velmi miloval, může připomínat Kunderův postoj k České republice dnes.³¹²

U všech článků, jejichž autorem byl sám Milan Kundera, je cítit vysoký intelekt, filozofické smýšlení a nekompromisní náhled na řešené téma. Ať už tématem či obsahem článků bylo cokoliv, ať už byl příspěvek uveřejněn v padesátých či šedesátých letech, Kundera si vždy dokázal obhájit své vnitřní přesvědčení pádnými argumenty, které ho nakonec přivedly na hranici ostré líbivosti či nelíbivosti. Kunderu buď jako autora a člověka rádi máme či nikoliv. Nikoho nenechá chladným.

5.8.2 Tvorba Milana Kundera na stránkách dobového tisku

Druhá oblast, která po prozkoumání dobových periodik vyplynula, je přijetí a názory na Kunderovu tvorbu a v okrajovém případě i na autora samotného. Náhled dobového tisku na Milana Kunderu a jeho tvorbu byl velmi rozmanitý. Slovy Literárních novin byl Kundera označen za zlého muže české prózy, který se proměnil z naivního romantika v romantika analytického. Jedním z důvodů bylo i vytvoření nového typu hrdiny, tzv. „kunderovského muže“, který byl a je pro Kunderovu tvorbu velice příznačným a typickým (blíže viz níže).

V padesátých a na počátku šedesátých let na sebe Kundera coby autor upozornil převážně jako básník. Dnes se Kundera od větší části své básnické tvorby distancoval, neboť je silně spjata s prokomunistickým cítěním a smýšlením. Kunderovo básnické období vystihl pravděpodobně nejlépe Milan Blahynka v Hostu do domu z roku 1956, který ve svém článku Kunderův básnický vývoj připodobnil k hojným přemetům a kotrmelcům, kde zdánlivě není žádné vývojové logiky. I přes špatný první dojem, který si na Kunderovy sbírky mnoho čtenářů udělá, byl Blahynka přesvědčen o tom, že Kundera rozhodně nepatřil k typu naivních a sentimentálních básníků, protože toho o literatuře a umění vůbec věděl až příliš mnoho. Blahynka ho zařadil mezi nejkultivovanější básníky v české literatuře. Tentýž literární kritik se Kunderovou tvorbou zabýval i o deset let později v Plameni, kde položil velmi důležitou otázku. Proč se Milan Kundera přeorientoval z poesie na prózu? Kundera byl samotným běžcem. Tím je myšlen fakt, že u něho u jako jediného autora byla hranice přechodu k próze jasně ostrou záležitostí s absencí plynulého přechodu, který byl typickým pro

³¹² Poznámka autorky.

ostatní Kunderovy kamarády, vrstevníky a písíci autory. Blahynka i v Kunderově próze vyzdvihl přítomnost intelektu, na kterém si Kundera velmi zakládal. Kundera jako jeden z prvních v českém prostředí rozvinul umění zápletky a sledy jednotlivých událostí prokládal více či méně složitou filosofií a filosofickými úvahami, které velmi často doplňovaly, komentovaly a vysvětlovaly samotný děj.

Dobový tisk přinášel nejvíce informací o prozaických dílech Milana Kundery, kdy jasně triumfovaly svou četností informace o Žertu. Všechna periodika se shodla, že filmová adaptace Žertu byla velmi pozitivně přijata diváky i filmovými kritiky. Žert byl dokonce nazván jako jakousi variantou na jednu ze směšných lásek, rozvedenou jen do větší šíře a pevně vklíněnou do společenskopolitické situace. Filmový Žert měl s románovou předlohou společnou polaritu úsměvného pohledu a tragického pocitu. O velmi pozitivním dobovém přijetí Žertu svědčí i příspěvek Václava Černého, který se netajil veřejně přiznat svůj obdiv k tomuto románu. Román Černý chápal jako jednu z literárních nadějí na nové české umění, které by dosahovalo vysokého duchovního i uměleckého stylu. Černý rovněž přiznal, že ke Kunderově tvorbě měl velice blízko a například Směšné lásky považoval za tehdejší největší výkon české novelistiky. Na druhou stranu jak byl Kundera přijímán jako výborný prozaik, byl často pranýřován jako divadelní autor. Jindřich Černý divadlo pojmenoval pranýřem Milan Kundery, na kterém nedělal nic jiného, než že vystavoval na posměch a potupu malost, zbabělost a nízkost. Výjimkou Kunderovy divadelní tvorby byly Majitelé klíčů. Zde totiž, dle Viktora Kudělky, stačilo striktně dodržet přesnou a důslednou interpretaci hry, která byla skvěle napsána pro divadelní účely.

Stejně jako filmový Žert, byla pozitivně přijata zfilmovaná povídka Nikdo se nebude smát. Tento stejnojmenný film byl velmi kladně přijat diváky i kritiky, kteří našli jednu jedinou výtku. Vytčeno bylo drobné přetvoření na úkor literární předlohy pro potřeby filmu, protože literární Kunderova povídka měla až příliš pevný a definitivní tvar, který je pro většinu povídek Milana Kundery tolik příznačný.

Stejnou drzost, kterou projevoval ve svých dílech Milan Kundera, projevoval dobový tisk i vůči jemu samotnému. Takovou typickou ukázkou bylo drzé interview, které podnikl Host do domu v roce 1964 s Kunderou. Zde se již totiž začal projevoval Kunderův filozofický pohled na svět, kdy nic není na první pohled takové, jaké se zdá být. Možná na počátku šedesátých let se u Kundery zrodil talent klamavé ironie. Klamavou ironií je myšlen takový typ psaní, který se zdá být jasným, v Kunderově případě ironickým až sarkastickým psáním, kdy se však za textem ve skutečnosti skrývá

mnohem více. Ať už budeme číst Směšné lásky, Žert či Ptákovinu bude nás velice často napadat právě jedno slovo. Oním slovem je směšnost, kterou Kundera v celém svém díle přetransformoval do zcela jiného smyslu. Směšnost pro něho byla něčím, co v žádném ohledu nepopírá vážné, ale naopak může vážné ještě více osvěcovat. Nikdo totiž nemůže svět vidět směšným, pokud s ním beze zbytku splývá. Prostudovaná periodika zachovala proměnu Kunderovy tvorby, kdy se z opisovače života a tvůrce Fučíkovských básní stal tvůrce života. A právě tato přeměna nastala pravděpodobně při počátku psaní Směšných lásek; konkrétně pak povídky Já truchlivý bůh.

5.8.3 Pohled dobového tisku na Truchlivého boha a Směšné lásky

Jak již bylo zmíněno výše, několik článků se věnovalo novému typu hrdiny. Tento hrdina byl dokonce nazván „kunderovským hrdinou“ a poprvé se naplno projevil v povídce Já truchlivý bůh. Mužští hrdinové Milana Kundery toužili po malých milostných dobrodružstvích, které ale často končily spíše starostí než radostí. V případě Adolfa coby truchlivého boha tomu tak zcela nebylo, protože se do jeho plánů nečekaně zamotala láska a ztratil hlavu. Touto chybou již ostatní Kunderovi muži „netrpěli“ a pokud by nějaký mravokárce chtěl Kunderu nařknout z toho, že si zahrával s něčím tak vznešeným, jako byla láska, odpověď byla nasnadě. Kunderovi mužští hrdinové lásku popírali ze zcela praktických, totiž preventivních, důvodů. Základní inspirací valné většiny milostných příběhů byla sexuální láska, nikoliv láska v pravém slova smyslu, což mělo či mohlo být symbolem pro tehdejší situaci ve společnosti, neboť ani ta se dle tehdejšího názoru Milana Kundery nepozdvihla ze svého pudového stádia.

Obecně lze shrnout, že většina prostudovaných periodik kladla spíše důraz na Druhý sešit směšných lásek, který velmi intenzivně porovnávala se sešitem prvním. Jak již bylo podrobněji Milanem Suchomelem zmíněno výše, povídky druhého sešity byly volným pokračováním sešitu prvního, kde došlo „pouze“ ke změně v rovině vypravěče. Totiž, že vypravěč byl ve Druhém sešitu směšných lásek zároveň i hlavním mužským hrdinou. K posunu došlo rovněž dle Otakara Chaloupky i v rovině ostatních hrdinů příběhu, kteří v prvním triptychu Směšných lásek alespoň částečně stáli nad svými situacemi. V triptychu druhém nastala významná proměna, neboť směšné milování se zde stalo jakýmsi obecným indikátorem životních pocitů. Všichni kritici se pak ve

svých článcích shodli na tom, že první 3 povídky prvního sešitu byly jednotnější a homogennější.

Největší pozornost budila povídka Já truchlivý bůh. Důvodů mohlo být několik. Jednak proto, že tato povídka dovolila vstoupit Milanu Kunderovi do světa novelistiky a jednak proto, že byla zfilmována a hlavní role si zde vystříhl Miloš Kopecký s Pavlem Landovským. Krom těchto „truchlivých článků“, ke kterým se dostaneme za chvíli, budila velkou pozornost a zájem ještě jedna povídka. Tou bylo Zlaté jablko věčné touhy, nad kterou se pravděpodobně nejvíce rozhořčila Růžena Grebeníčková v Hostu do domu v roce 1966 ve svém článku Úspěšné kontaktáže. Rozhořčení neplynulo, jak by se možná dalo očekávat, z tématu povídky a z jednání hlavních mužských hrdinů. Grebeníčková Kunderu spíše podezřívala z toho, že přestože povídky myslel vážně, alibisticky si nechával zadní vrátka, kdyby se povídkový soubor nepřijal pozitivně a byl nepochopen. Proto možná, dle Grebeníčkové, ten název směšné. Zároveň autorka článku upozornila a vyzdvihla jednu důležitou větu, která do té doby zůstala zcela opomenuta. „*Někdy mám pocit, že celý můj polygamní život nevyplýval z ničeho jiného než z napodobování ostatních...*“³¹³ Jak Grebeníčková správně připomněla, Kunderovi hlavní hrdinové stále jen něco nebo někoho napodobovali. Jak vyplynulo při získávání informací k této práci, Kunderovy povídky nebyly vymyšlenými příběhy, ale téměř vždy stáli na reálném podkladu, který se někomu z jeho přátel stal či si Kundera nějakou vtipnou či smutnou příhodou přečetl v novinách. Všechny tyto informace byly inspirací pro sepsání povídek. Možná právě proto Kunderovi hrdinové a příběhy tolik dráždí; jsou reálné a mnohdy pravdivé.

Jak filmová adaptace Žertu, tak literární předlohy Nikdo se nebude smát, byla přijata v dobovém tisku veskrze velmi kladně. Totéž se nedá říci o dobovém přijetí zfilmování truchlivého boha, neboť na tomto filmu našlo hned několik kritiků spoustu závažných chyb a prohřešků. Pravděpodobně nejvíce negativní kritiku na film přinesl Pavel Švanda v Hostu do domu z roku 1969. Ten velmi jasně napsal, že Kachlík absolutně nepochopil příběh a přetransformoval si ho zcela po svém, což se nutně odrazilo i ve filmu. Jádrem povídky, dle Švandy, Kachlík rozdělil na tři části, čímž porušil hladkost původního tvaru literární předlohy. A místo jednoho příběhu natočil film o třech částech, kdy první část patřila Miloši Kopeckému, druhá sekvence Apostolkovi a třetí měla logicky komediálně vyústit v Janino vystoupení. Toho se však

³¹³ Host do domu, 1966-XIII, s. 28.

divák nedočkal, protože závěr nebyl komediální a patřil opět herci Kopeckému. Příčinu hledal Švanda v hereckých schopnostech Hany Lelitové, ale ani to nebylo Kachlíkovi přičteno k dobru, protože se tomuto chybnému výběru měl vyhnout. Největší chybou celého filmu byl totiž právě jeho závěr, který na diváka mohl působit nevěrohodně a neúplně. Čtenář povídky by takovouto chybu možná neodhalil, ale divák. Důležitou negativní reakci na film přinesl i Gustav Franc, kterému se líbila povídka, nikoliv však již její filmová adaptace. Velice se rozhořčil nad skutečností, že se na zfilmování literární předlohy podílel i sám autor povídky. Nechápal totiž, jak mohl dopustit, že se do filmu dostaly některé nové scény, které dle Francla byly ranou pod pás. Naopak pozitivní přístup k filmu zaujala překvapivě ženská kritička Agáta Pilátová, která se ve svých článcích netajila svou mírnou antipatií ke Kunderovi kvůli tomu, že tak rád zesměšňoval ve svých příbězích ženy. Pilátová na literární předloze a hlavně na filmu ocenila ztvárnění hlavní ženské hrdinky Jany, která, i když se na první pohled jevila jako naivní a hloupá dívka, dokázala odolat vynaloženému úsilí hlavního hrdiny a zachovat si svůj svět, ve kterém žila stejně krásným a pro druhé nepochopitelným. I Pilátová narazila ve svém článku na skutečnost, že Kundera vytvářel své hrdiny dle skutečných příběhů.

Dobová periodika zachovala velmi rozmanitá svědectví o dobovém smýšlení a přijetí filmu *Já truchlivý bůh*. Ať už film byl či nebyl přijat pozitivně, velmi důležité je jedno svědectví, které z prostudovaných článků vyplývá. Kundera byl od šedesátých let vnímán jako vynikající prozaik a novelista, který v literárním světě dokázal ztvárnit novým způsobem zcela obyčejné věci. Možná právě proto byly na zfilmování povídky *Já truchlivý bůh* kladeny tak vysoké nároky.

Jednotlivé články velmi často uchovaly, popsaly, vystihly či jen naznačily problematiku přepisu literární předlohy na filmové plátno, kdy je téměř nemožné vyhnout se některým nutným radikálním krokům, které vedou k větší či menší transformaci literární předlohy. Těmto proměnám a „překládům“, konkrétně u filmu *Já truchlivý bůh*, bude věnována jedna část diplomové práce.

VI. Archivní prameny k filmu Já truchlivý bůh

Archiv Barrandov Studio a.s. archivuje ve svém depozitáři mimo jiných i filmy dle literárních předloh Milana Kundery³¹⁴. Pro účely této práce je důležitá sbírka obsahující archivní prameny k filmu Já truchlivý bůh. Stav dochované sbírky není kompletní a je neuspořádaný. Jednotlivé dokumenty nelze dohledat žádnou katalogovou či lístkovou formou, ani pod žádným číselným označením či stránkováním. Sbíрка zároveň obsahuje prameny, které s filmem Já truchlivý bůh nemají nic společného a jsou zde pouze nahodile vloženy. Těmto dokumentům nebude samozřejmě věnována žádná pozornost. Pro přehlednost práce bude používáno číselného označení jednotlivých pramenů a dokumentů, které se automaticky vygenerovalo při tvorbě jednotlivých kopií sbírky³¹⁵. Překvapujícím zjištěním byl fakt, že barrandovský archiv nedisponuje literárním ani technickým scénářem k filmu Já truchlivý bůh; přestože k filmu Žert a Nikdo se nebude smát je v archivu ihned několik exemplářů. Těmito dvěma, pro tuto práci, cennými dokumenty, jak literárním tak technickým scénářem, disponuje Národní filmový archiv (dále jen NFA). Dle zjištěných informací věnoval tyto dva druhy scénářů NFA samotný režisér filmu Já truchlivý bůh Antonín Kachlák.

Ve sbírce Barrandov Studio a.s. lze vysledovat průběh vývoje rozpočtu pro natáčení filmu Já truchlivý bůh, nalezneme kompletní a podrobné vyúčtování od mezd a honorářů pro herce, tvůrčí pracovníky, členy štábu, kompars až po podrobný rozpis účtů pro technické zázemí natáčení. Při důkladném rozboru jednotlivých vyúčtování a rozpisu mezd, které vedly ke konečné výši rozpočtu, lze nalézt drobné nesrovnalosti a chyby. Rozbor dochovaných pramenů, včetně výrobní zprávy, bude předmětem následujících částí kapitoly VI.

³¹⁴ Archiv Barrandov Studio a.s. uchovává následující filmy natočené dle literární předlohy Milana Kundery: Já truchlivý bůh, Nikdo se nebude smát, Žert.

³¹⁵ Součástí předkládané diplomové práce je CD, obsahující rovněž zdokumentované archivní prameny, se kterými tento text pracuje.

6.1 Výrobní zpráva filmu Já truchlivý bůh³¹⁶

Výrobní zprávu k filmu Já truchlivý bůh lze v archivu Barrandovského Studia nalézt pod číselným označením č. 18050, v níž se ihned dozvídáme o základních technických parametrech³¹⁷, finančních rozpočtech³¹⁸ a o personálním obsazení filmu³¹⁹.

Dle výše zmiňované zprávy výroba filmu začala již průzkumem samotného terénu, který byl oficiálně zahájen dne 15. srpna roku 1968 a pro výrobu byl stanoven limit ve výši 2 600 000 Kčs, který se záhy začal velmi proměňovat. O měsíc dříve byla provedena základní šetření v exteriéru města Brna, kde hlavní důraz byl kladen především na centrum a jeho nejbližší okolí. Cílem bylo zmapování možného brněnského ubytování, výpomoci zdejší Janáčkovy opery apod. Na exteriérové obhlídce Brna se účastnil především režisér Antonín Kachlík, kameraman Jan Němeček a architekt Milan Nejedlý. Po skončení brněnského průzkumu byla dohodnuta finální podoba budoucího filmového štábu.

Přípravné práce pro natáčení celovečerního filmu byly zahájeny 2. 9. 1968. Prakticky se ale mohlo začít až o dva dny později, kdy se konala závěrečná porada, a limit rozpočtu byl navýšen o 200 000 Kčs. Nový rozpočet tedy nově činil 2 800 000 Kčs. Po oficiálním schválení rozpočtu byly provedeny zbylé potřebné obhlídky, které byly skončeny v polovině září a po určení všech exteriérových motivů a reálů bylo provedeno i produkční zajištění. Ve stejném termínu byl dokončen režisérem Kachlíkem i technický scénář, který odevzdal 19. 9. 1968.

Po dohodnutí exteriérů (nasmlouvána byla například i kavárna Opera v Divadelní ulici v Brně), předběžných rozpočtů i členů štábů se začalo spekulovat nad hereckým složením filmu. Od počátku byl zcela jasný požadavek režiséra na obsazení dvou hlavních rolí herci Milošem Kopeckým a Pavlem Landovským. S oběma byla ihned zahájena jednání. Avšak v případě obsazení Miloše Kopeckého panovala

³¹⁶ Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, výrobní zpráva č. 18050.

³¹⁷ Základní technické parametry filmu dle výrobní zprávy č. 18050: jedná se o černobílý film, klasického rozšířeného formátu, zvukový záznam je jednostopý a světelný.

³¹⁸ Původní plánovaný rozpočet pro natočení činil 2 864 000 Kčs, upravený rozpočet se navýšil na 2 928 000 Kčs a skutečné náklady v závěrečné podobě filmu činily „pouhých“ 2 690 879, 40 Kčs.

³¹⁹ To činila tvůrčí skupina Erich Švábík – Jan Procházka, režisér Antonín Kachlík, vedoucí produkce Petr Čapek, kameraman Jan Němeček, architekt Milan Nejedlý, zvukový mistr Emil Poledník, střiháč Miroslav Janáček a umělecký maskér František Malec. (příloha č. 10)

v počátcích nejistota ohledně jeho herecké účasti. Důvodem byla Kopeckého vytíženost a řada závazků, které měl především vůči pražskému divadlu na Vinohradech. Z těchto důvodů před jeho obsazením produkce režiséra Kachlíka varovala, ale nicméně zůstal Kopecký ideálním představitelem hlavní role. Rychle byly produkcí podniknuty veškeré kroky ke Kopeckého uvolnění hlavně z divadla na Vinohradech. Z pražského divadla byl Miloš Kopecký sice uvolněn, ale filmařům k dispozici byl plně až po 24. 11. 1968. Z tohoto důvodu byl poupraven a posunut výrobní program, jehož důsledkem bylo natáčení v exteriérech Brna až v zimních měsících. Tento fakt svědčí o tom, že režisér si za svým rozhodnutím, obsadit Kopeckého do hlavní role, pevně stál.

V případě druhého hlavního představitele nebylo obsazení takovým problémem. Filmová produkce projednala uvolnění Landovského s Činoherním klubem bez větších obtíží. Toto tehdy nově vzniklé pražské divadlo, hrající pouhé čtyři roky, bylo důležité popularitou svých herců (např. Pavel Landovský, Petr Čepek, Jiří Hrzán, Josef Abrhám, Josef Somr, Libuše Šafránková, Jiří Kodet a další), z nichž mnozí se stali důležitými protagonisty známých snímků nové vlny československého filmu z druhé poloviny 60. let³²⁰. Jak tomu bylo právě i v případě filmu *Já, truchlivý bůh*.

Větší nejasnosti pak panovaly při výběru hlavní ženské představitelky, kterou po rozsáhlém výběru a hereckých zkouškách obsadila neznámá herečka z Ostravy Hana Lelitová.

Dalším důležitým krokem měla být již reálná a co nejpřesnější podoba plánu a rozpočtu filmu. Jak již bylo zmíněno výše, 4. 9. 1968 se na poradě schválil rozpočet ve výši 2 800 000 Kčs. Avšak na základě vypracovaného plánu a zjištěných podmínek natáčení byl navrhnout nový rozpočet, který činil o 500 000 Kčs nad stanovený schválený limit. K tomuto navýšení rozpočtu došlo 15. 10. 1968. Tedy šest dní poté, co byla propracována, odevzdána a schválena podoba plánu na natáčení v souvislosti s uvolněním všech protagonistů hlavních i vedlejších rolí.

Teoreticky by tedy nový rozpočet na natočení filmu měl činit 3 300 000 Kčs. To bylo ale nad rámec dohodnutého a již schváleného limitu a i po jednání s tvůrčí skupinou Švabík – Procházka, která nemohla navýšit finanční prostředky, byly nutné změny. Tyto změny vedly jednak ke zjednodušení scénáře, ale i k vyhotovení nového rozpočtu, který byl ve výši 2 864 000 Kčs. Veškeré změny ve scénáři probíhaly pod přísnou taktovkou režiséra Kachlíka. V této výši byl nový návrh na rozpočet schválen

³²⁰ ŠORMOVÁ, E. (ed.). *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 33.

poradou ředitele Filmového studia Barrandov dne 14. 1. 1970³²¹, ale záhy byl na konci ledna v důsledku celkového zvýšení cen Filmového studia Barrandov zvýšen na sumu 2 929 000 Kčs.

Samotné natáčení filmu bylo zahájeno v úterý 12. 11. 1968, tedy o den později než bylo v původním plánu³²² a probíhalo až do konce týdne, kdy onemocněl Miloš Kopecký. V následujícím týdnu herec Miloš Kopecký nahlásil pracovní neschopnost z důvodu trvání nemoci, ale bylo záhy zjištěno, že zkoušel v divadle na Vinohradech a na natáčení filmu odmítl na žádost členů štábu ihned nastoupit. Pracovníci štábu přemýšleli nad možností přeobsazení hlavní mužské role, ale poté co byla lékařsky potvrzena neschopnost Miloše Kopeckého účastnit se momentálně natáčení, bylo od této myšlenky opuštěno. Štáb se snažil rychle najít náhradní program, což bylo ale bez Kopeckého velice obtížné a znamenalo by to též narychlo zařizování dalších dekorací a nevyužití celé pracovní doby, která byla pro natáčecí dny vyhrazena. Od náhradního programu bylo tedy opuštěno a čekalo se na vyléčení Kopeckého.

Po několika ztrátových dnech se pokračovalo opět v natáčení, a to od 25. 11. 1968. Ovšem ihned v následujícím týdnu (tedy od 2. 12. do 6. 12. 1968) se muselo natáčení znovu pozastavit a to ze stejného důvodu. Po opětovném Kopeckého uzdravení bylo rychle dokončeno natáčení v ateliérech a do 22. 12. 1968 bylo dokončeno natáčení i v exteriéru v Praze a v reálech na Barrandově, což se také neobešlo bez ztrátových dnů, které zapříčinilo velké množství napadlého sněhu.

K prvnímu oficiálně naplánovanému přerušení výroby filmu došlo v období od 27. 12. 1968 do 15. 1. 1969, kdy se práce některých členů štábu přesunula do střižny. Zde pracoval převážně režisér Kachlík. Po skončení těchto „hereckých“³²³ prázdnin a po dokončení pražských reálů se natáčení přesunulo 20. 1. 1969 do Brna, kde natáčení bylo zahájeno již o dva dny později. Natáčení v Brně, na rozdíl od toho pražského, probíhalo i díky dobrému zajištění bez výkyvů a ztrátových dnů. Jedinou výjimkou bylo období od 10. 2. - 19. 2. 1969, kdy natáčení a výroba filmu bylo přerušeno pro prudkou změnu počasí a velké množství napadnutého sněhu. Z nemožnosti tak narychlo nasadit

³²¹ Výrobní zpráva uvádí, že k novému schválení rozpočtu došlo v roce 1970. Avšak k samotnému dokončení filmu a k vytvoření první kopie došlo již na konci května 1969 a také k 31. 12. 1969 byly vyplaceny poslední částky a výrobní prémie. Z tohoto důvodu, se domnívám, že ve výrobní zprávě došlo k překlepu pisatele/pisatelky. Je správně tedy předpokládat, že k novému schválení došlo v polovině ledna roku 1969 a nikoli v roce 1970.

³²² Zpoždění natáčení bylo způsobeno nedokončením stavby a nepřipraveností potřebných rekvizit a kulis.

³²³ Spojení „herecké“ prázdniny je užito z toho důvodu, že na výrobě filmu v přerušném období herci nespolečně pracovali. Opakem jsou někteří členové štábu, kteří připravovali další podmínky pro natáčení v exteriérech apod.

náhradní program byl štáb poslán zpět do Prahy, kde byl čas využit k dokončovací práci (například sestřihu filmu aj.). V Brně byly zachovány a ponechány pouze ty nejnужnější místnosti a rekvizity.

Natáčení filmu pokračovalo po této nucené přestávce od čtvrtka 20. 2. do pondělí 3. 3. 1969. Po skončení natáčení a po nutném zkontrolování natočeného materiálu se štáb vrátil do Prahy. V Brně zůstal pouze asistent kamery, aby zde natočil podklady pro titulky. Překvapivě se i po neplánovaných přestávkách natáčecí období zkrátilo a to celkem o 34 kalendářních dnů.

Po návratu z brněnských exteriérů přišly na řadu dokončovací práce v Praze. Ty probíhaly podle dohodnutého plánu s menšími obvyklými potížemi s herci při postsynchronech³²⁴. Po skončení všech dokončovacích prací byl film předán ke schválení. Než k tomu došlo, byla přijata žádost Milana Kundery, který trval na přetočení dvou scén. Jeho žádosti bylo vyhověno a požadované scény byly přetočeny. Tato vyžádaná přetáčka byla uskutečněna ve středu 16. 4. 1969.

První kopie filmu byla vyrobena ve středu 28. 5. 1969, což bylo kalendářně o šest dní později; výrobně však na druhou stranu o 16 dní dříve a to v důsledku posunutí o schválení přerušení filmu.

6.2 Technické a výrobní parametry filmu

Výrobní zpráva, jak již bylo zmíněno výše, obsahovala mimo jiné i základní jmenný přehled všech předních tvůrčích pracovníků, kteří se na tvorbě filmu *Já truchlivý bůh* podíleli.³²⁵ VZ uvedla následující jména a k nim příslušné tvůrčí profese: tvůrčí skupina Erich Švabík – Jan Procházka, režisér Antonín Kachlík, vedoucí produkce Petr Čapek, kameraman Jan Němeček, architekt Milan Nejedlý, zvukový mistr Emil Poledník, střihač Miroslav Janáček a umělecký maskér František Malec. Tento přehled dle VZ však není kompletním výčtem. Další cenné informace přinesl dokument³²⁶, obsahující v tabulkovém provedení rozšířený přehled o následující tvůrčí

³²⁴ Dodatečné ozvučení filmu. Jedná se o techniku ozvučování zvláště starších filmů, kdy starší typy filmových kamer byly velice hlučné a jejich zvuk by v původním zvukovém záznamu působil rušivě a značně nepřírozně. Proto bylo nutné většinu filmů znovu ozvučovat dodatečně po natáčení ve zvukovém studiu. V praxi to vypadalo vlastně tak, že herci dabovali sami sebe.

³²⁵ Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. 30042010404.

³²⁶ TAMTÉŽ, č. 30042010410.

pracovníky: námět Milan Kundera, autor literární povídky Milan Kundera, literární scénář Antonín Kachlík ve spolupráci s Milanem Kunderou, technický scénář Antonín Kachlík, hudební skladatel Vladimír Sommer, hudbu nahrál Fisyo, dirigent František Belfín a Štěpán Koníček, kostymér Jan Kropáček, vedoucí výpravy Eliška Hofová a odborná spolupráce Karel Kočí. Ani tento přehled není konečným výčtem všech tvůrčích pracovníků, kteří se na tvorbě filmu podíleli, ale jedná se o výpis těch nejdůležitějších a nejpřednějších jmen.

V pondělí 7. 10. 1968 předložil vedoucí výroby Petr Čapek oddělení Kontroly rozpočtu filmů prověrku návrhu výrobního filmu.³²⁷ Dle této prověrky měl být film *Já truchlivý bůh* na klasickém formátu černobílého zpracování. Předložená prověrka byla projednána ihned následujícího dne a byli stanoveni základní ukazatelé návrhu výrobního plánu. Přípravné práce dle projednání byly stanoveny do rozmezí termínu 2. 9. 1968 – 7. 11. 1968, na které mělo ihned navazovat období natáčecí, jež bylo naplánováno až do 14. 3. následujícího roku. Od 15. 3. 1969 do 22. 5. 1969 byl stanoven termín pro dokončovací práce, přičemž ve čtvrtek 22. 5. 1969 se měla odevzdávat 1. kopie filmu. Odhad metráže na první kopii filmu byl dle prověrky návrhu výrobního plánu odhadnut na 2.433 metru, přičemž se předpokládalo, že průměrná denní výrobnost bude činit 49,6 metru. Čapkovu předloženou prověrku dne 10. 10. 1968 podepsal a schválil Stanislav Brach za oddělení hlavní výroby a Jaroslav Jelínek za oddělení kontroly rozpočtu filmů. Předložený a naplánovaný výrobní plán plně korespondoval s údaji v pozdější VZ a to i přes nucená přerušení (viz výše).

Po téměř finální realizaci přípravných prací a průzkumů bylo nutné některé parametry, které stanovovala Čapkova prověrka, pozměnit a aktualizovat. Dle sepsaných dochovaných výrobních ukazatelů³²⁸ byla délka filmu nově k 29. 10. 1968 zkrácena o celých 9 metrů; nová metráž tudíž činila 2.332 metrů. Se zkrácením celkové metráže bylo nutné upravit i denní výrobnost. Ta při zahájení filmu činila 50 metrů. Díky této skutečnosti tvůrčí pracovníci po poradě s vedením barrandovského studia posunuli (resp. zkrátali) termín odevzdání první kopie a to o více než o jeden měsíc. Nově měla být první kopie filmu *Já truchlivý bůh* odevzdána ke dni 15. 4. 1969, což se dle pozdější VZ (viz výše) ukázalo jako nereálné. Rozbor výrobní doby se dle rozebíraného pramenu plně shodoval s Čapkovou plánovanou prověrkou návrhu

³²⁷ Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. 30042010422.

³²⁸ TAMTĚŽ, č. 30042010408.

výrobního filmu. Nově však pramen pod číselným označením 30042010408 informoval o rozboru natáčecího období dle počtu předpokládaných filmových dnů. Předpokládalo se, že ateliérových filmových dnů proběhne deset a exteriérových dnů o dvacet devět více. S tím, že si tvůrčí pracovníci naplánovali 13 dnů jako exteriérovou rezervu a pět dní ztrátových. Dále pak celkem ve dvaceti sedmi dnech mělo proběhnout zařizování, likvidace, kontroly apod. Vzhledem k tomu, že natáčecí období zahrnovalo i vánoční svátky, muselo se počítat se dny pracovního klidu. Těch bylo naplánováno celkem třicet tři. V natáčecím období, dle analyzovaného pramenu, bylo celkem naplánováno sto dvacet sedm dnů.

Přestože poslední, výše zmiňovaný, archivní dokument informoval k 29. 10. 1968, že termín odevzdání první kopie se stanovil na polovinu dubna roku 1969, další zmínka z počátku roku 1969 je odlišná. Nově se v prameni³²⁹ uvedlo, ve shodě s Čapkovou prověrkou návrhu výrobního filmu, že termín odevzdání první kopie byl stanoven na 22. 5. 1969.

Poslední dostupný pramen, který informoval o průběhu natáčecího období, se zachoval k 29. 5. 1969.³³⁰ Jednalo se o výrobní list; ten uvedl, že literární scénář byl schválen k 10. 4. 1968, technický scénář ke 2. 9. 1968, přípravné práce byly zahájeny rovněž ke 2. 9. 1968, prvním filmovacím dnem bylo 12. 11. 1968 a naopak posledním filmovacím dnem 16. 4. 1969. Jak je v porovnání nejen s VZ zřejmé, informace výrobního listu byly nepřesné a odlišné od ostatních archivních dokumentů, jejichž pravděpodobná pravdivost byla opodstatněna opakujícími se shodnými číselnými a datumovými údaji.

6.3 Rozpočet filmu

Výrobní zpráva „truchlivého boha“ obsahuje základní a stručný přehled vývoje rozpočtu filmu. Jednotlivé archivní prameny se však místy s výrobní zprávou (dále jen VZ) rozcházejí či ji doplňují.³³¹ Nejstarší zmínka o částce rozpočtu, shodně s výrobní

³²⁹ Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. 30042010392.

³³⁰ TAMTÉŽ, č. 30042010409.

³³¹ Při rozboru jednotlivých archivních pramenů by rovněž neměla být opomenuta skutečnost, že sbírka není kompletní.

zprávou, byla zaznamenána, dle dostupných archivních materiálů, ke dni 15. 8. 1968.³³² Ta schvalovala průzkum realizace československého hraného filmu Já truchlivý bůh, přičemž finanční limit na průzkum činil 35.000 Kčs a finanční limit na film 2.600.000 Kčs. Tentýž pramen se s VZ shoduje v datu 2. 9. 1968, kdy bylo schváleno zahájení přípravných prací a výroby pro budoucí celovečerní film na klasickém formátu. Dle návrhu technického scénáře, který byl první zářijový týden roku 1968 ještě nedokončený, se předpokládalo, že po jednání s režisérem a dalšími tvůrčími pracovníky bude muset být navýšen nejen rozpočet, ale i denní metráž. To vše však s ohledem na tehdejší zhoršující se finanční podmínky, které panovaly ve Filmovém studiu Barrandov³³³. 2. 9. 1968 bylo Kachlíkem přislíbeno, že hotovou podobu technického scénáře předloží nejpozději do čtrnácti dnů. Dle VZ se Kachlík v odevzdání technického scénáře zpozdil o tři dny. Jak uvedla VZ (viz výše), byl ke dni 4. 9. 1968 navýšen rozpočet na částku 2.800.000 Kčs, k čemuž byla 15. 10. 1968 navýšena částka 500.000 Kčs. Žádný z ostatních archivních pramenů tuto částku a výši jejího navýšení nezmiňuje; naopak po odevzdání finální verze technického scénáře se začala objevovat ke dni 29. 10. 1968 částka rozpočtu ve výši 2.864.000 Kčs³³⁴. Ani tento rozpočet však nebyl vyhovující a ke dni 12. 11. 1968 byl poradou vedení zamítnut³³⁵. Schválení rozpočtu přinesl až počátek následujícího roku, kdy k 14. 1. 1969 byl rozpočet stanoven na částku 2.926.000 Kčs³³⁶. K poslední zmíněné částce byla ručně dopsána a připočtena suma 3.000 Kčs; toto drobné navýšení nebylo blíže specifikováno³³⁷. Z pozdějších archivních pramenů, které se vážou nejprve k únorovému (k 10. 2. 1969)³³⁸ a později ke květnovému (k 29. 5. 1969)³³⁹ termínu roku 1969 vyplývá, že ručně připsaná suma byla započítána až po těchto termínech, jelikož se doposud disponovalo pouze s částkou 2.926.000 Kčs. Částka navýšená se poprvé oficiálně objevila až dne 24. 6. 1969

³³² Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. 30042010392.

³³³ Dnešní Barrandov Studio a.s.

³³⁴ TAMTÉŽ, č. 30042010408. (první zmínka o uvedené částce rozpočtu)

³³⁵ TAMTÉŽ, č. 30042010392.

³³⁶ TAMTÉŽ, č. 30042010392.

³³⁷ Blíže specifikaci navýšení částky o sumu 3.000 Kčs k původnímu rozpočtu lze dohledat v jiném archivním dokumentu (Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. 30042010414.) Toto sdělení pro vedoucí pracovníky obsahovalo informaci, že nově měly být náklady za reklamní snímek filmu zakalkulovány do celkového rozpočtu filmu a to u černobílého snímku ve výšce 3.000 Kčs.

³³⁸ Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. 30042010416.

³³⁹ TAMTÉŽ, č. 30042010409.

v dokumentu sloužící jako podklad pro vyplacení prémie.³⁴⁰ Poslední, avšak shrnující, informaci k celkovému rozpočtu filmu přineslo konečné vyúčtování nákladů k 31. 12. 1969³⁴¹. Tento dokument se s VZ shoduje v předpokládané částce vy výši 2.929.000Kčs. Po finálním přepočtení a vyfakturování všech nákladů se částka ponížila o úsporu 238.120,60 Kčs na celkové 2.690.879,40 Kčs³⁴². Úsporu ve zmiňované výši ovlivnilo příznivé plnění výrobních ukazatelů.³⁴³ Konkrétně pak například skutečnost, že celková výrobní doba byla zkrácena o 16 dnů (ve shodě s VZ) a zároveň nebyla vyčerpána celodenní exteriérová rezerva. V důsledku se tedy zvýšila průměrná denní výrobnost o 3,6m. Důležitým faktorem pro celkovou výši úspory bylo i hospodárnější použití počtu komparsistů, hospodárné používání výpravných prostředků a menší požadavky režiséra Kachlíka. Skutečné a konečné náklady za jednotlivé položky při realizaci filmu byly výčtem následující³⁴⁴: literární scénář 73.315,10 Kčs (+ 15,10 Kčs)³⁴⁵, mzdy a honoráře členů štábu 516.085,40 Kčs (+ 35.885,40 Kčs), externí honorář 299.717,50 Kčs (- 42.982,5 Kčs), filmová surovina 88.290,51 Kčs (+ 3.290,51 Kčs), ostatní materiál 8.345,99 Kčs (- 154,01 Kčs), stavby 78.395,85 Kčs (- 99.804,15 Kčs), osvětlovací a technické služby 355.082,79 Kčs (6.717,21 Kčs), elektrická energie 6.336,60 Kčs (- 463,4 Kčs), zvukový záznam 123.227,44 Kčs (+ 14.127,44 Kčs), triky 38.153,20 Kčs (- 1.946,8 Kčs), laboratorní práce 79.873,92 Kčs (+ 1.573,92 Kčs), hudba 37.355,64 Kčs (- 12.444,36 Kčs), doprava 368.246,20 Kčs (- 67.353,8 Kčs), výprava 75.234,78 Kčs (- 57.665,22 Kčs), nájmy, náhrady a služby 103.942,40 Kčs (- 36.057,6 Kčs), výrobní režie 439.276 Kčs (+ 35.876 Kčs). Jak shodně uvádí archivní prameny (viz výše), činila úspora po sečtení všech reálných nákladů 238.120,60 Kčs. Pokud se však pro kontrolu sečtou všechny rozdílky a úspory, které uvádí shodně archivní prameny, činila úspora ve skutečnosti sumu ve výšce 234.820,68 Kčs.

³⁴⁰ Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. 30042010411.

³⁴¹ TAMTÉŽ, č. 30042010394, 30042010395.

³⁴² Shodující informaci k výši celkové sumy rozpočtu i úspory přinesl dokument z 10. 3. 1970. (Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. 30042010390.)

³⁴³ Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. 30042010402.

³⁴⁴ TAMTÉŽ, č. 30042010394, 30042010395.

³⁴⁵ Poznámka autorky: prvním číselným údajem je vždy skutečný náklad za analyzovanou jednotku; druhým pak rozdíl mezi naplánovanou a skutečnou částkou.

Zajímavým dokumentem je rovněž záznam, jehož autorem byl Jaroslav Jelínek.³⁴⁶ Ten zaznamenal skutečnost, že při předání agendy a veškerého spisového materiálu Františku Saskovi chyběl ve fasciklu filmu Já truchlivý bůh originál rozpočtu nákladů, který byl zapůjčen panu Rudolfovi, který dokument potřeboval pro kontrolu výše všech honorářů. Pan Jelínek o navrácení originálu rozpočtu nákladů urgoval, ale nebylo mu vráceno pro založení, což bylo nezbytnou součástí konečného vyúčtování filmu. Jak dále Jelínek ve zprávě uvedl, musel zažádat produkci filmu, hospodářku paní Dudovou, o vystavení konceptu rozpočtu, který nahradil originál.

6.4 Vyúčtování nákladů filmu Já truchlivý bůh

Největší množství dochovaných archivních pramenů se váže k vyúčtování nákladů pro film Já truchlivý bůh. Vyúčtování nákladů v sobě nezahrnuje pouze mzdy a honoráře herců a všech tvůrčích pracovníků, ale i hudbu, dopravu, filmovou surovinu, stavby, osvětlovací a technické služby, elektrickou energii a mnoho dalšího. V předcházející podkapitole byly již zmíněny konečné částky, včetně rozdílu od předpokládané částky, za nehonorářové a nemzdové položky. Zajímavé je však pro porovnání sledovat, jaké konkrétní položky stály danou sekci největší finanční obnos; což bude formou výčtu ve stručnosti zmíněno. Sekce mzdy a honoráře členů štábu v sobě zahrnovala tři položky³⁴⁷, z nichž nejnákladnější byly mzdy vedoucích tvůrčích pracovníků; sekce honoráře externích pracovníků měla čtyři položky³⁴⁸; sekce filmový materiál rovněž čtyři položky³⁴⁹; sekce stavby dvě položky³⁵⁰; sekce osvětlovací a

³⁴⁶ Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401206. Poznámka autorky: Jaroslav Jelínek v tehdejší Filmovém studiu Barrandov pracoval v oddělení kontroly rozpočtu filmů.

³⁴⁷ Sekci mzdy a honoráře členů štábu tvořily: mzdy vedoucích tvůrčích pracovníků (233.813 Kčs), mzdy ostatních členů štábu (266.498 Kčs), mzdy výpomocí (15.774 Kčs). Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. 30042010394.

³⁴⁸ Sekci honoráře externích pracovníků tvořil: hudební skladatel a poradci (58.918,5 Kčs), externí herci (158.656 Kčs), vlastní herci (4.505 Kčs), kompars (77.638 Kčs). Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. 30042010394.

³⁴⁹ Sekci filmový materiál tvořil: negativ obrazu (50.396,5 Kčs), negativ zvuku (6.390 Kčs), mg. páska (30.278,21 Kčs), negat. fotomateriál (1.225,8 Kčs). Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. 30042010394.

³⁵⁰ Sekci stavby tvořily: stavby v ateliéru (52.699,10 Kčs) a stavby v exteriéru (25.696,75 Kčs). Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. 30042010394.

technické služby osm položek³⁵¹; sekce elektrická energie dvě položky³⁵²; sekce zvukový záznam shodně dvě položky³⁵³; sekce triky dvě položky³⁵⁴; sekce laboratorní práce 5 položek³⁵⁵; sekce doprava devět položek³⁵⁶; sekce výprava tři položky³⁵⁷. Ostatní nezmíněné sekce (literární scénář³⁵⁸, ostatní materiál, nájmy a služby, reklamní snímek a výrobní režie) tvořily vždy samostatnou položku.

Pravděpodobně nejzajímavějšími údaji jsou mzdy a honoráře jednotlivých členů štábu a herců. Očekávatelně největší honorář z tvůrčích pracovníků náležel režiséru Antonínu Kachlíkovi, jehož honorář byl ve výši 51.977 Kčs³⁵⁹. S více jak deseti tisícovým odstupem následoval kameraman Jan Němeček s částkou 39.900 Kčs³⁶⁰.

³⁵¹ Sekci osvětlovací a technické služby tvořily: služby osvětlovačů (149.459 Kčs), nájmy osvětlovacích lamp (51.762 Kčs), nájmy pohyblivého zařízení (21.423 Kčs), nájmy kamer (67.498 Kčs), pohonné hmoty (2.750,10 Kčs), uhlíky, žárovky a jiný podobný materiál (10.223,69 Kčs), nájmy ateliérových hal (51.967 Kčs). Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. 30042010394.

³⁵² Sekci elektrická energie tvořila: elektrická energie v ateliéru (4.983,70 Kčs) a elektrická energie v exteriéru (1.352,90 Kčs). Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. 30042010394.

³⁵³ Sekci zvukový záznam tvořila: obsluha zvukového zařízení (56.814,75 Kčs) a nájmy zvukového zařízení (66.412,69 Kčs). Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. 30042010394.

³⁵⁴ Sekci triky tvořily: služby trik. a tel. (38.153,20 Kčs) a služby ostatní (0 Kčs). Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. 30042010395.

³⁵⁵ Sekci laboratorní práce tvořilo: volání neg. obr. a zv. (21.425,60 Kčs), kopírování obr. a zv. (30.672,28 Kčs), kombinovaná kopie (11.492,30 Kčs), střížna negativu (14.987,79 Kčs) a fotopráce (1.295,75 Kčs). Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. 30042010395.

³⁵⁶ Sekci doprava tvořila: vlastní osobní doprava (35.951,70 Kčs), vlastní nákladová doprava (39.851,80 Kčs), vlastní autokary (33.011,40 Kčs), najatá osobní doprava (25.011,20 Kčs), najatá nákladová doprava (1.976 Kčs), najaté autokary (1.356 Kčs), cestovné (31.039,50 Kčs), str. necl. tuz. prac. (200.048,60 Kčs). Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. 30042010395.

³⁵⁷ Sekci výprava tvořily: kostýmy (35.047,26 Kčs), rekvizity (36.141,42 Kčs), masky a vlastní úprava (4.046,10 Kčs). Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. 30042010395.

³⁵⁸ Přestože dochované archivní dokumenty vždy hovoří o literárním scénáři, je nutné toto označení blíže specifikovat. Pojmem literární scénář se myslí literární práce, jejichž jednou součástí je literární scénář. Literární práce v sobě zahrnují celkem čtyři položky, které jsou rovněž samostatně vyúčtovány. První položku tvořila filmová povídka, za kterou byla vyúčtována částka ve výši 16.000 Kčs. Druhou položku byl již zmiňovaný literární scénář, za nějž autor dostal 26.000 Kčs. Největší účetní položku tvořila autorská práva, za která byla Kunderovi vyplacena obnos 30.000 Kčs. Ostatní částku činily ostatní náklady. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401212.

³⁵⁹ Oficiálně se Kachlík natáčecího období účastnil v termínu od 1. 9. 1968 do 22. 5. 1969 (8 měsíců, 22 dnů); i když se již v průběhu letních prázdnin aktivně podílel s ostatními předními tvůrčími pracovníky na obhlídce exteriéru a přípravných prací. Základní plat byl ve výši 13.977 Kčs a prémie 38.000 Kčs. Hodinová sazba činila 53,50 Kčs. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401214, 30042010410.

³⁶⁰ Kameraman Němeček se účastnil natáčecího období v termínu od 1. 9. 1968 do 8. 3. 1969 (6 měsíců, 28 dnů). Základní plat byl ve výši 8.900 Kčs a prémie 30.000 Kčs. Hodinová mzda činila rovných 50 Kčs. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401214.

Dvaceti tisícovou hranici honoráře pokořil architekt Nejedlý (25.526 Kčs)³⁶¹ a vedoucí výroby Čapek (23.645 Kčs)³⁶². Zvukový mistr Poledník obdržel honorář 18.617 Kčs³⁶³ a obdobnou sumu střihač Janáček (15.106 Kčs)³⁶⁴. Nejmenší honorář, přestože Malecova hodinová mzda byla nadprůměrná, z vedoucích tvůrčích pracovníků měl maskér Malec, jehož mzda byla 9.996 Kčs³⁶⁵. Důvodem byla délka natáčecího období, jelikož se průměrně účastnil natáčení o měsíc a půl méně než většina jeho kolegů. Někteří z ostatních členů štábu se sice nemohlo pochlubit tak vysokými částkami jako jejich spolupracovníci, ale i přesto jejich honoráře byly na tehdejší dobu velice ucházející. Stručným výčtem obdrželi ostatní členové štábu následující mzdy: pomocný režisér Kubišta 20.137 Kčs (základní plat 11.300 Kčs, prémie 8.837 Kčs)³⁶⁶, zástupce vedoucí výroby Kolbasová 15.388 Kčs (základní plat 10.153 Kčs, prémie 5.652 Kčs)³⁶⁷, asistent architekta Sedláček 14.720 Kčs (základní plat 6.133 Kčs, prémie 8.587 Kčs)³⁶⁸, skript Havlíčková 13.592 Kčs (základní plat 9.374 Kčs, prémie 4.660 Kčs)³⁶⁹, asistent výroby Baroch 13.153 Kčs (základní plat 8.695 Kčs, prémie 5.042 Kčs)³⁷⁰, I. rekvizitář Vilímková 12.165 Kčs (základní plat 7.113 Kčs, prémie 5.052 Kčs)³⁷¹, I. kostymérka Hofová 11.858 Kčs (základní plat 6.698 Kčs, prémie 5.160 Kčs)³⁷², hospodářská zástupkyně vedoucí Dudová 11.800 Kčs (základní plat 6.864 Kčs, prémie 5.520 Kčs)³⁷³,

³⁶¹ Architekt Nejedlý se účastnil natáčecího období v termínu od 1. 9. 1968 - 12. 3. 1969 (6 měsíců, 14 dnů). Základní plat byl ve výši 4.526 Kčs a prémie 21.000 Kčs. Hodinová mzda činila 46,66 Kčs. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401214.

³⁶² Vedoucí výroby Čapek se účastnil natáčecího období v termínu od 1. 9. 1968 - 19. 6. 1969 (9 měsíců, 19 dnů). Základní plat byl ve výši 13.188 Kčs a prémie 10.000 Kčs. Hodinová mzda činila 56,66 Kčs. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401214, 30042010410.

³⁶³ Zvukový mistr Poledník se účastnil natáčecího období v termínu od 14. 10. 1968 - 22. 5. 1969 (7 měsíců, 10 dnů). Základní plat byl ve výši 11.617 Kčs a prémie 7.000 Kčs. Hodinová mzda činila 56,66 Kčs. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401215, 30042010410.

³⁶⁴ Střihač Janáček se účastnil natáčecího období v termínu od 1. 9. 1968 - 22. 5. 1969 (7 měsíců, 22 dnů). Základní plat byl ve výši 5.606 Kčs a prémie 9.500 Kčs. Hodinová mzda činila 48,33 Kčs. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401215.

³⁶⁵ Maskér Malec se účastnil natáčecího období v termínu od 1. 10. 1968 - 14. 3. 1969 (5 měsíců, 14 dnů). Základní plat byl ve výši 4.696 Kčs a prémie 5.300 Kčs. Hodinová mzda činila 56,66 Kčs. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401215.

³⁶⁶ Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401216.

³⁶⁷ TAMTÉŽ, č. SA401216.

³⁶⁸ TAMTÉŽ, č. SA401217.

³⁶⁹ TAMTÉŽ, č. SA401216.

³⁷⁰ TAMTÉŽ, č. SA401217.

³⁷¹ TAMTÉŽ, č. SA401218.

³⁷² TAMTÉŽ, č. SA401219.

³⁷³ TAMTÉŽ, č. SA401217.

asistent režie Kovář 11.165 Kčs (základní plat 6.767 Kčs, prémie 4.398 Kčs)³⁷⁴, I. asistentka maskéra 10.387 Kčs (základní plat 7.107 Kčs, prémie 3.280 Kčs)³⁷⁵, klapka Kostelná 10.116 Kčs (základní plat 6.743 Kčs, prémie 3.373 Kčs)³⁷⁶, II. kostymérka Ledecká 9.997 Kčs (základní plat 5.827 Kčs, prémie 4.170 Kčs)³⁷⁷, II. asistent kameramana Kudrna 9.805 Kčs (základní plat 6.095 Kčs, prémie 3.710 Kčs)³⁷⁸, II. rekvizitář Varhaník 9.007 Kčs (základní plat 4.880 Kčs, prémie 4.127 Kčs)³⁷⁹, vedoucí výpravy Kočí 8.998 Kčs (základní plat 3.225 Kčs, prémie 5.773 Kčs)³⁸⁰, fotografka Červená 8.366 Kčs (základní plat 5.573 Kčs, prémie 2.793 Kčs)³⁸¹, pomocný rekvizitář Podhorský 8.091 Kčs (základní plat 4.473 Kčs, prémie 3.618 Kčs)³⁸², II. asistent maskéra 7.980 Kčs (základní plat 5.130 Kčs, prémie 2.850 Kčs)³⁸³, I. asistent střihu 7.568 Kčs (základní plat 4.381 Kčs, prémie 3.187)³⁸⁴, II. asistent střihu 1.100 Kčs (základní plat 500 Kčs, prémie 600 Kčs)³⁸⁵. V přílohách předkládané diplomové práce (viz seznam příloh) je podrobný přehled a rozpis jednotlivých honorářů a mezd u ostatních tvůrčích pracovníků včetně délky natáčecího období, denní mzdy či základního měsíčního platu. Ve zmiňované příloze je možné si povšimnout, že v pramenu uváděné součtové částky jsou chybné (zeleně označené). Červené sumy jsou částky, které při správném sečtení všech uvedených částek skutečně mají vyjít.

Mzdy členů štábů, i přestože se řádově často lišily o tisíce koruny, nebyly tak radikálně rozdílné jako mzdy a honoráře herců. Miloš Kopecký, jeden z hlavních protagonistů filmu, zinkasoval za natočení truchlivého boha částku 63.600 Kčs; což je částka, která nezahrnuje dialogové a pohybové zkoušky, herecké a kostýmní zkoušky, za které Kopecký obdržel částku 800 Kčs³⁸⁶. Druhým nejlépe zaplaceným hercem (respektive herečkou) byla překvapivě Hana Lelitová. Její honorář za natočení filmu *Já truchlivý bůh* byl výrazně menší než Kopeckého. Za hlavní ženskou hrdinku obdržela

³⁷⁴ Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401216

³⁷⁵ TAMTÉŽ, č. SA401218. Pramen neuvádí jméno.

³⁷⁶ TAMTÉŽ, č. SA401216.

³⁷⁷ TAMTÉŽ, č. SA401219.

³⁷⁸ TAMTÉŽ, č. SA401217.

³⁷⁹ TAMTÉŽ, č. SA401218.

³⁸⁰ TAMTÉŽ.

³⁸¹ TAMTÉŽ, č. SA401219.

³⁸² TAMTÉŽ, č. SA401218.

³⁸³ TAMTÉŽ. Pramen neuvádí jméno.

³⁸⁴ TAMTÉŽ, č. SA401217. Pramen neuvádí jméno.

³⁸⁵ TAMTÉŽ. Pramen neuvádí jméno.

³⁸⁶ Kopeckého denní honorář při natáčení v ateliéru činil 800Kčs; honorář za exteriérové natáčení archivní pramen neobsahuje, ale snadno lze dopočítat. Kopecký natáčel šestnáct dnů v ateliéru a třicet dnů v exteriéru. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401225.

Lelitová 12.412 Kčs³⁸⁷. Pavel Landovský za roli Apostolka dostal mzdu ve výši 12.412 Kčs³⁸⁸. Vzhledem k tomu, že postava Apostolka byla rovněž hlavní mužskou postavou, ve srovnání s honorářem Kopeckého šlo o značný nepoměr. Přestože je tento mzdový nepoměr způsoben menším počtem Landovského natáčecích dnů, byl Kopeckého denní honorář téměř dvojnásobným. Stručným výčtem obdrželi ostatní herci, kteří se podíleli na natáčení, následující mzdové ohodnocení: Mixová za roli zpěvačky 5.640 Kčs³⁸⁹, Jirásková za roli paní Štenclové 2.242 Kčs³⁹⁰, Maršíček za roli Lamprechta 1.820 Kčs³⁹¹, Jirotková za roli třetí kamarádky 1.728 Kčs³⁹², Pokorná za roli první kamarádky 1.296 Kčs³⁹³, Karpašová za roli druhé kamarádky 1.296 Kčs³⁹⁴, Houdlová za roli lékařky 1.212 Kčs³⁹⁵, Kryzánek za roli Janina otce 1.110 Kčs³⁹⁶, herečka hrající Janinu matku 1.080 Kčs³⁹⁷, Svobodová za roli Růženky 1.080Kčs³⁹⁸. Ostatní herci se účastnili většinou po jednom až dvou natáčecích dnů a za své herecké výkony dostali do tisíce korun. Jejich přehled je součástí přílohy (viz seznam příloh). I zde je možné opět si povšimnout chybně uvedených částek stejně jako v případě členů štábu.

Zbýlý podrobný rozpis vyúčtování nákladů filmu Já truchlivý bůh je detailně rozpracován v přílohách (viz seznam příloh). Odkazované přílohy a výše popsané honoráře a vyúčtování nejsou čerpány z konečného vyúčtování, z konečných částek, jelikož se tyto archivní prameny nedochovaly. A jak již bylo zmíněno výše, na konci

³⁸⁷ Lelitové denní honorář při natáčení v ateliéru činil 240 Kčs. Lelitová natáčela jedenáct dnů v ateliéru a dvacet dnů v exteriéru. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401225.

³⁸⁸ Landovského denní honorář při natáčení v ateliéru činil 450Kčs. Landovský natáčel šest dnů v ateliéru a šestnáct dnů v exteriéru. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401225.

³⁸⁹ Mixová natáčela čtyři dny v ateliéru a čtyři dny v exteriéru. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401225.

³⁹⁰ Jirásková natáčela dva dny v ateliéru a šest dnů v exteriéru. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401225.

³⁹¹ Maršíček natáčel jeden den v ateliéru a šest dnů v exteriéru. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401225.

³⁹² Jirotková natáčela osm dnů v exteriéru a ateliérového natáčení se neúčastnila. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401225.

³⁹³ Pokorná natáčela osm dnů v exteriéru a ateliérového natáčení se neúčastnila. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401225.

³⁹⁴ Karpašová natáčela osm dnů v exteriéru a ateliérového natáčení se neúčastnila. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401225.

³⁹⁵ Houdlová natáčela jeden den v ateliéru a tři dny v exteriéru. natáčela osm dnů v exteriéru a ateliérového natáčení se neúčastnila. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401225.

³⁹⁶ Kryzánek natáčel jeden den v exteriéru a ateliérového natáčení se neúčastnil. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401225.

³⁹⁷ Herečka natáčela čtyři dny v exteriéru a ateliérového natáčení se neúčastnila. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401225.

³⁹⁸ Svobodová čtyři dny v exteriéru a ateliérového natáčení se neúčastnila. Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, č. SA401225.

natáčecího období došlo ke změně v cílové částce rozpočtu. Předkládaný přehled a rozpis kalkulace byl aktuální ke konci roku 1968. Přestože v některých položkách došlo k mírným změnám, je přehled cenným svědectvím o výši nákladů za jednotlivé služby, herce a tvůrčí pracovníky.

Součástí příloh jsou rovněž grafy (příloha č. 31, č. 32, č. 33, č. 34, č. 35, č. 36, č. 37, č. 38), které vizuálně zachycují tabulkový přehled vyúčtování filmu. Jedná se o grafy zachycující původní rozpočet, navýšený rozpočet, konečný rozpočet, mzdy tvůrčích pracovníků, mzdy herců, honoráře výpomoci, mzdy členů štábu a tvůrčích pracovníků.

VII. Oral history pro film Já truchlivý bůh

Orální historie je kvalitativní výzkumnou metodou, jejíž hlavním cílem není získání faktů, ale samotný subjekt interview; jeho vzpomínky, individuální sdělení a osobní prožitky. To vše jsou nenahraditelné informace, které v písemné podobě na stránkách pramenů a odborné literatury nemohou být zachovány. Následující část práce zachycuje dostupné herecké vzpomínky tří tvůrčích osobností, které se na natáčení truchlivého boha podíleli. V první části se bude jednat o herecké vzpomínky Pavla Landovského a Jiřiny Jiráskové, jejichž vyprávění je zdokumentováno jako speciální bonus na vydaném DVD filmu Já, truchlivý bůh, které od roku 2007 může být distribuováno na základě licence poskytnuté prostřednictvím společnosti Ateliéry Bonton Zlín a.s. Druhá část textu bude patřit pouze režisérovi Antonínu Kachlíkovi, jehož vyprávění o průběhu natáčení je rovněž zachyceno na výše zmiňovaném DVD. Částečným obohacením bude i výpověď Miloše Kopeckého, která nám zůstala zachovaná v Kopeckého korespondenci. Níže analyzované dopisy jsou přílohou diplomové práce. Zároveň bude text obohacen o autorčino osobní setkání s panem režisérem Kachlíkem, které proběhlo nejprve na jaře roku 2011 a podruhé v létě následujícího roku.

7.1 Herecké vzpomínky

Vzpomínky Pavla Landovského na natáčení filmu Já, truchlivý bůh jsou již spíše jakýmsi neucelenými střípky úsměvných situací, ale i přesto Landovského výpověď vnesla rebelskou a bohémskou atmosféru. Landovský ještě před samotným natáčením filmu a obdržením scénáře znal Kunderovy Směšné lásky včetně truchlivého boha. Přiznal se, že měl vždy slabost pro příběhy, které byly inspirovány skutečnými životními osudy a událostmi. To byl jeden z důvodů, proč souhlasil s přijetím role řeckého Apostolka.³⁹⁹ Dalším důvodem byla skutečnost, že ve filmu byly obsazeny čtyři mladé krásné herečky a Landovský měl pro krásné ženy slabost. Touto vlastností byl obdařen ale i Miloš Kopecký, který měl před natáčením jakéhokoliv filmu podmínku,

³⁹⁹ Landovský ve své výpovědi připomenul, že příběh truchlivého boha byl inspirován první Kunderovou manželkou Milenou, která byla zpěvačkou a studentkou na brněnské konzervatoři. Landovský první Kunderovu manželku osobně znal z klatovského angažmá a prohlásil o ní, že byla opravdu velice krásnou ženou, ale přesto nemohlo být divu, že jejich manželství nevydrželo, protože paní Milena byla poněkud jednodušší a naivní, což pro Kunderovu složitou a intelektuální povahu namohlo naplňovat.

aby jeho herecké kolegyně byly hezkými a přitažlivými ženami. Jak Landovský úsměvně podotkl, prvního neoficiálního natáčecího dne se neměl na přání Kopeckého vůbec účastnit a do Brna měl přijet až den následující, na který měl koupenou letenku. Landovský však svého hereckého kolegu Kopeckého velmi dobře znal a nechtěl se vzdát prvního večera. Proto letenku do Brna prodal a za obdržené peníze si koupil jízdenku. Když dorazil do Brna, ubytoval se v hotelu, šel hledat své herecké i neherecké kolegy. Kopeckého, Čapka, Němečka se všemi čtyřmi mladými herečkami našel v jednom pokoji ve veselém bujary. Velmi brzy si svým humorem získal něžné osazenstvo na svou stranu. Společně pak vymysleli, že brzy ráno k němu mladé herečky přijdou na pokoj pouze v županu, jedna si bude čistit zuby, druhá bude Landovskému masírovat nohy apod. do chvíle, než někdo z tvůrčích pracovníků vejde do pokoje. Chtěli tím naštvat především Miloše Kopeckého a pobavit celý štáb. I tato veselá událost pomohla k celkové příjemné atmosféře, která v průběhu filmu panovala, a rovněž přispívalo ke Kopeckého dobré náladě, jelikož již v té době trpěl velice silnými depresiemi. Landovský v rozhovoru záhy připomenul ještě jednu další příhodu s Milošem Kopeckým. Ten byl v době natáčení filmu již známou hereckou osobností. Během natáčení ho stále někdo z kolemjdoucích obtěžoval, aby mu půjčil (dal) nějaké peníze. To Kopeckému vždy dokázalo zkazit celý den. Landovský, aby svému příteli pomohl, vždy ráno po příchodu do šatny dal Kopeckému deseti korunu pro zlepšení nálady i celého dne, což se odehrávalo po celý průběh natáčení. Landovský velice rád vzpomíná, že se díky roli Apostolka stal miláčkem brněnských Řeků, kteří ho naučili asi tři řecká slova. Úsměvné bylo také to, že Landovského líčení nebylo náročné, jelikož jedinou změnou byla nutnost dolepení pár chlupů mezi obočí, aby bylo srostlé. Ostatní celková Landovského vizáž byla pro řeckého Apostolka přímo stvořená. Pro Landovského bylo typické, že se texty ke svým rolím nikdy neučil nazpaměť, ale vždy se snažil pochopit obsah toho, co měl ztvárnit a během natáčení improvizoval. Kopecký byl jeho pravým opakem a své texty vždy perfektně ovládal.

Herecké vzpomínání Jiřiny Jiráskové, která si ve filmu zahrála paní Štenclovou, nebylo příliš obsáhlé, ale i přesto rozhovor přinesl několik zajímavých informací. Paní Jirásková se přiznala, že nikdy⁴⁰⁰ film Já, truchlivý bůh neviděla, protože byl po dlouhá léta uložen v trezoru a premiéry filmu se neúčastnila. Celé natáčení pro ni bylo velice příjemnou záležitostí a zkušeností, jelikož mohla z blízka obdivovat herecký um Pavla

⁴⁰⁰ Do roku 2007, kdy začal být film distribuován na DVD.

Landovského, který, dle Jiráskové slov, podal vynikající výkon. Jirásková připomněla své překvapení, že jí režisérem Kachlíkem byla nabídnuta role nehezke a zoufalé postarší paní Štenclové. Nabídnutou roli přijala a bylo pro ni příjemným zjištěním, že Kachlík kunderovské tematicke během natáčení zcela propadl. Přestože Milan Kundera nechodil pravidelně dohlížet na průběh natáčení, filmování se několikrát osobně zúčastnil a to i jako herec (blíže viz kapitola VI.). Jiřina Jirásková ho však bohužel při natáčení nikdy nezastihla. Osobně se s ním i s Kunderovo druhou ženou Věrou později setkala při příležitosti oslav pádu Bastilu na francouzském velvyslanectví, kde manželé oficiálně oznámili, že opouštějí Československo a stěhují se do Francie. Jirásková pokládala toto oznámení za krátkodobou záležitost a nevěřila tomu, že by ve Francii již zůstali. Paní Jirásková se ovšem zmýlila.

Přínosné by byly vzpomínky a vyprávění Miloše Kopeckého, který ale bohužel zemřel již v roce 1996. Kopecký se v roce 1969 objevil jako herecký host v Divadle Na zábradlí v divadelní hře Milana Kundery Ptákovina, kde si zahrál postavu ředitele školy. Vzhledem k tomu, že v téže době vznikl film Já, truchlivý bůh, který měl taktéž v roce 1969 premiéru, mluvilo se o Kopeckém jako o „kunderovském herci“. *„Tehdy se mě lidi hodně ptali, jsem-li kunderovský herec. Nevím, ale určitě mohu říci, že jsem kunderovský čtenář... Ve hře Ptákovina se objevil typický kunderovský motiv – zneužití předsedovy milenky ředitelem školy jako způsob pomsty. Nikdy jsem nezapíral, že tahle role mi byla blízka.“*⁴⁰¹ Kopecký se s Kunderou více spřátelil zejména při dokončovacích pracích na filmu Já, truchlivý bůh, kdy si oba muži vyměnili několik dopisů (blíže rovněž viz níže). Koncem března roku 1969 napsal Kundera Kopeckému dopis, ve kterém ho upozorňuje na tři scény, které by bylo zapotřebí přetočit. Kundera se Kopeckému omlouvá za kritiku, ale při zhlédnutí scén byl ve špatné náladě, což mohlo být způsobeno skutečností, že měl tehdy nemocného tatínka. První scéna, která se Kunderovi nelíbila, byla scéna mezi Kopeckým a Jiráskovou, kdy se Jirásková odchýlila od role hloupé lyrické dámy a sama si dělala srandu z této postavy. Druhou nesrovnalost Kundera spatřoval v Kopeckém tanci na jevišti před orchestrem a nakonec Kundera zmínil nespokojenost s jednou Landovského scénou, kdy Landovský ve scéně s Jiráskovou leze po zemi po čtyřech. Kundera se ke konci březnového dopisu Kopeckému omlouvá za svou přísnost, ale svůj postoj zdůvodnil touhou po dobrém filmu. Další přístupný dopis mezi hercem a spisovatelem je z října roku 1987, ve kterém

⁴⁰¹ KOPECKÝ, M. a KOVÁŘ, P. *Skutečný Miloš Kopecký*. Praha: Československý spisovatel, 2009, s. 129.

Kundera s potěšením děkuje svému příteli Kopeckému za dopis, který mu poslal do Paříže. Kundera se v dopise rovněž zmiňuje o tom, proč se nechce vrátit do své rodné vlasti, ale zároveň se zmiňuje, že existuje šance, že se alespoň na chvíli vrátí. „Už dávno jsem se rozhodl se do Čech nikdy nevrátit z důvodů, které pochopíte: když Vás lidé 15 let neviděli, jsou fascinováni tím, co s Vámi mezi tím čas udělal a jejich pohled je morbidní. Ale když jsem dostal Vás dopis, říkal jsem si, že se tam jednou přeci jenom na skok vrátím.“⁴⁰² Blízké přátelství mezi Kunderou a Kopeckým lze rozpoznat i z Kunderova rozloučení v závěru psaní „Váš věrný přítel Milan“⁴⁰³. Příběh jejich vzájemného přátelství končí dle dochované korespondence v Kopeckého archivu Kunderovým dopisem, který 14. listopadu 1990 napsal v Paříži. Omlouvá se v něm Kopeckému, že se mu neohlásil při jeho utajené návštěvě Čech, ale Kundera se chtěl vyvarovat přílišné pozornosti. Zmiňuje se o svém tehdy posledním románě, jehož francouzský překlad ho velice vyčerpal. Kopeckému přislíbil zaslání kopie románu po té, co bude mít v pořádku strojopis.

Je velká škoda, že nejsou dostupné dopisy, které zasílal Kopecký spisovateli, ale lze předpokládat, že je Kundera má uschované. Takto lze alespoň částečně sledovat pouze jednostrannou komunikaci.

Přepis tří zmiňovaných dopisů, které adresoval Milan Kundera svému příteli Miloši Kopeckému, jsou přílohou této diplomové práce (příloha č. 39, č. 40, č. 41). Dopisy jsou součástí vzpomínkové knihy Skutečný Miloš Kopecký, na které se Kopecký částečně i autorsky sám podílel.

7.2 Paměť Antonína Kachlíka

Vyprávění Antonína Kachlíka je, jak bylo již zmíněno výše, rovněž součástí speciálního bonusu na vydaném DVD filmu Já, truchlivý bůh.⁴⁰⁴ Převážná část Kachlíkova vyprávění již byla sepsána a zachycena výše (blíže viz kapitola I.), jelikož podobné svědectví bylo vypověděno a sepsáno Kunderou v článku Jak jsem v roce 1968 připravoval s Milanem Kunderou film „Já, truchlivý bůh“. Následující text bude obsahovat již jen informace nové.

⁴⁰² KOPECKÝ, M. a KOVÁŘ, P. *Skutečný Miloš Kopecký*. Praha: Československý spisovatel, 2009, s. 131 - 132.

⁴⁰³ TAMTÉŽ, s. 132.

⁴⁰⁴ Rozhovor s Antonínem Kachlíkem. DVD filmu Já, truchlivý bůh, Bontonfilm a.s., 2007.

Jednou z prvních vzpomínek, kterou Kachlík uvedl své vzpomínání, bylo setkání a sprátelení se s Milanem Kunderou. Byli kamarády od chvíle, kdy byl Kundera v roce 1948 přijat na FAMU, na které Kachlík již třetím rokem studoval. Před příchodem na FAMU Kundera studoval Filozofickou fakultu společně s Trefulkou, ale poté odešel zkusit FAMU. Jejich profesionální spolupráce začala v roce 1968, kdy Kundera Kachlíkovi nabídl pro natočení povídku o truchlivém bohu. Povídka byla natočena a v lednu 1969 byl celovečerní film spontánně přijat na brněnské předpremiéře; později se uskutečnila i pražská premiéra. Na průběh natáčení Kachlík vzpomíná velice rád. Jednou z mála těžkých úkolů z pohledu režiséra bylo sladit oba hlavní herecké představitele. Miloš Kopecký byl totiž klasickým hercem s vynikající pamětí, kterému stačilo, když si text jednou přečetl a mohlo se rovnou natáčet. Pavel Landovský byl oproti Kopeckému bezprostředním hercem, který si k přirozenému hereckému výkonu potřeboval přetvářet text vlastními slovy. Což Kachlíkovi ani Kunderovi nevadilo, ale musel být zachován obsah výpovědi. Pokud došlo na scénu, ve které byli oba herci zároveň, musela se scéna natáčet několikrát, protože Kopecký chtěl, aby scéna byla co nejvěrnější autorově zadání.

Jak Kachlík ze své vlastní zkušenosti uvedl, mají autoři literárních předloh tendenci účastnit se často natáčení a kontrolovat, zda je plně zachycena jejich autorská předloha. Přestože se u Kundery dala očekávat namátková kontrola průběhu brněnského natáčení, jelikož v Brně trávil svůj volný čas, neměl ve zvyku se natáčení zúčastňovat. A pokud se výjimečně na natáčení objevil, vše nechával v plné režii Kachlíka. Důvěru, jakou měl Kachlík u Kundery, neměl u Miloše Kopeckého, který byl do té doby zvyklý na spolupráci s režisérem Podskalským. Kopecký byl často na pochybách, zda se natáčení filmu ubírá správným směrem a své pochybnosti sepsal i do dvou dopisů, které adresoval přímo Milanu Kunderovi. Kundera mu na oba dopisy ihned odpověděl. Věděl, že Kopecký byl člověkem a hercem, který musel mít jistotu, že natáčený film bude dobrý. Ve svých odpovědích Kundera Kopeckého uklidnil a ujistil ho o správnosti Kachlíkových režisérských kroků. Kachlík vycítil, že si i přes Kunderovy odpovědi musel získat Kopeckého na svou stranu, aby film mohl být skutečně kvalitní. Ze začátku natáčení filmu se každý záběr, ve kterém hrál Kopecký, natáčel ve dvou variantách; poprvé dle režisérovy představy a podruhé dle představ Miloše Kopeckého. Poté si Kachlík s hercem sedl a prohlíželi si společně záběry, které natočili. Kopecký si vždy vybral záběry, které byly natočeny dle Kachlíka. Celé toto období natáčení dvou verzí trvalo tři neděle a až poté si režisér získal plnou Kopeckého důvěru.

Kopecnému věnoval Kachlík ve svém vzpomínání nejvíce prostoru a pozornosti. Jak režisér upozornil, měl Kopeccký již v šedesátých letech pověst don chuana. Brzy po začátku natáčení měl Kachlík ale možnost na vlastní kůži se přesvědčit, že Kopeccký nebyl oním dobyvatelem v pravém slova smyslu, ale žena sama o něj musela projevit zájem anebo mu seznámení velmi často dohodil nějaký kamarád, kterého v průběhu natáčení suploval sám Antonín Kachlík. V praxi to pak vypadalo tak, že Kopeccký si vždy během exteriérového natáčení vyhlídl nějakou hezkou mladou dámu, kterou nespustil po celou dobu natáčení z očí. Jakmile se řeklo „stop“ a bylo konec natáčení, doběhl Kopeccký za Kachlíkem a ukázal mu na slečnu, která mu padla do oka. Kachlík poté poslal nějakou ze svých asistentek za hezkou slečnou se slovy, že se panu režisérovi líbila a aby večer přišla někam do kavárny či vinárny, kde se dívka bude moci domluvit s panem režisérem na nějaké drobné filmové roli. Zařadit slečnu do komparzu nebyl žádný problém. Jak Kachlík zdůraznil, dívky skoro vždy na smluvené místo dorazily. V Brně bylo oním smluveným místem Grand hotel. Slečnu si Kachlík vyzvedl u výtahu, kde bylo smluveno, že „náhodou“ půjde okolo Miloš Kopeccký a Kachlík jen tak mimo řeči dívce nabídne, jestli by neměla zájem seznámit se se známým hercem. Každá dívka samozřejmě chtěla a ve třech si šli sednout na skleničku vína či dle chuti pozvané dívky. Ve většině případů se ovšem stávalo, že dívka se Kopecckému líbila pouze na dálku. Jakmile ji ale viděl zblízka a slyšel dívku promluvit, ztratila pro něho své kouzlo. V těchto případech měl připravený lístek, který Kachlíkovi nenápadně ukázal, rozloučil se a tiše odešel do svého pokoje. Na lístku bylo vždy napsáno, že se mu již pozvaná dáma nelíbí a odchází. Kachlíkovi pak nikdy nezbývalo nic jiného než s dívkou nějakou dobu ještě konverzovat a zaplatit veškerou útratu. Jen výjimečně s nimi Kopeccký zůstával dlouho do noci a povídal si.

Kachlík s úsměvem na rtech připomněl výběr hlavní ženské hrdinky. Původně chtěl roli nabídnout tehdy vycházející mladé herečce a zpěvačce Haně Zagorové, která ale nabídku odmítla, jelikož již měla domluvené závazky v Praze. Proto si Kachlík vyhlídl jinou začínající herečku Hanu Lelitovou. Na pohovoru se líbila všem, včetně herců a Milana Kundery. Lelitová dle Kachlíkových slov zvládla ztvárnění naivní Janičky velice dobře a měla před sebou slibnou hereckou kariéru. Ovšem udělala tu chybu, že přijala angažmá v opavském divadle, vdala se zde a brzy otěhotněla. Během krátké doby se na ni jako na herečku zapomnělo.

Jak bylo zmíněno v úvodu této kapitoly, byly s panem Antonínem Kachlíkem provedeny dvě interview. První setkání se uskutečnilo v kavárně na Národní třídě

v Praze dne 31. 3. 2011 (symbolicky den před Kunderovými narozeninami) a podruhé se autorka diplomové práce setkala s Kachlíkem o rok později první dubnový týden v hospůdce na Žižkově, poblíž bydliště Antonína Kachlíka. Obě setkání byla obohacujícím zážitkem, i když je pravdou, že pan režisér odbíhal od tématu a vzpomínal na věci, které se mnohdy ani natáčení netýkaly. Mnohé z Kachlíkova rozhovoru již bylo zmíněno a popsáno výše. Proto budou následovat pouze informace, které jsou nové a doplňující.

Za velmi cennou vzpomínku lze považovat informaci, týkající se první Kunderovy manželky, která byla inspirací a motivem pro sepsání povídky Já, truchlivý bůh. Kunderův tatínek se v dětství Milana Kundery domluvil se svým přítelem panem Hásem, který měl stejně starou dceru, na tom, že až obě jejich děti dospějí, provdají se za sebe. Tomu se skutečně tak stalo. Jak Kachlík nezapomněl připomenout, byla první Kunderova manželka velká krasavice, která studovala zpěv na brněnské konzervatoři. Přesto jejich manželství nemělo dlouhého trvání. Kachlík parafrázoval Kunderova slova následovně: *„ono by se s ní dalo žít, ale ona musí denně několik hodin zpívat a to ti, když slyšíš... a já musím psát a ona tam celý den dělá lalálalalalááá...“* Kundera v době společného žití přišel do kontaktu i s ostatními kamarádkami své ženy, rovněž studentkami brněnské konzervatoře. Jakmile byl natočen film Já, truchlivý bůh a chystala se jeho brněnská předpremiéra, bylo celé Brno na nohou a těšilo se do kina, protože natočený film považovali za satiru na Kunderovo první ženu. Toho samého se obávala i první paní Kunderová, která se předpremiéry účastnila. Kachlík vzpomenu na chvíli, kdy skončil film, rozsvítilo se a viděl do tváře Kunderovy první ženy, které se velmi ulevilo, že film není satirou na ni samotnou, dala Kachlíkovi pusu na tvář a z kina odešla.

Jak již bylo připomenuto výše, Kachlík se s Kunderou znal ještě dlouho před tím, než začali psát literární scénář truchlivého boha. Kachlík studoval již ve třetím ročníku na FAMU a byl v komisi u přijímacích zkoušek, když se na FAMU hlásil Milan Kundera. O tomto jejich prvním setkání Kachlík řekl: *„On před tím studoval skladbu, on jí dost rozumí... Tak jenom to chtěl zkusit, jestli to dokáže, tak přijel do Prahy... Za celou dobu byli jediní dva uchazeči, Kundera a Troška, ...když vystoupil Milan Kundera... Troška... řekli pár vět a bylo všem hned jasné, že budou přijati. Vyzařovali oduševnělost, inteligenci...“*

Kachlík četl povídku Já, truchlivý bůh ještě před tím než mu ji ke zfilmování nabídl Kundera. Povídka tak, jak byla napsána, by nestačila na celovečerní film. Proto

bylo nutné při psaní literárního scénáře rozšířit děj, který obohatilo rozšíření role Apostolka. Po natočení filmu o truchlivém bohu spolu sepsali další nový literární scénář dle Kunderovo povídky Zlaté jablko věčné touhy taktéž ze Směšných lásek. Tento scénář byl rovněž psán na tělo Miloši Kopeckému. Krom tohoto literárního scénáře byla Kunderou sepsána ještě jedna povídka, která byla inspirována skutečnou životní událostí Antonína Kachlíka. Povídka měla být rovněž zfilmována a hlavní postavy měl ztvárnit Kopecký s Kačírkovou. Ovšem ani k jedné realizaci filmu nedošlo. K povídce Zlaté jablko věčné touhy se váže jedna vtipná historka, která se, dle Kachlíkových slov, skutečně stala. Těsně před tím, než Kundera nechal uveřejnit zmiňovanou povídku, přišel za svým dobrým ženatým brněnským kamarádem, zda tuto povídku může uveřejnit v novinách. Důvodem byla skutečnost, že povídka byla inspirována oním Kunderovým kamarádem, který byl jako lékař a tvůrce teorie o dobývání a svádění žen známý po celém Brně. Uveřejnění povídky považoval za dobrý nápad a spoléhal na to, že v povídce nebude odhalen a poznán svým okolím. To se spletl, a jakmile povídka vyšla, byl přáteli upozorněn, že by ho jeho manželka mohla rovněž poznat. Proto si vzal v nemocnici dovolenou a během dne objel všechny prodejny s novinami. K večeru přijel domů, otevřel dveře a narazil nejen na ženu, ale i na tchýni. Manželka seděla v obýváku nad otevřenou povídkou, plakala a za nějakou dobu se nechala rozvést. Celý tento příběh ale neskončil špatně. Rozvedení manželé si po nějakém čase našli jiného partnera a všemu se zasmáli.

Další velice zajímavou informací bylo, že filmová postava psa, tedy fenky, která byla nejvěrnější přítelkyní Adolfa, byla skutečným psem Miloše Kopeckého, který si svého psa přivezl s sebou na natáčení. Na místě se zrodila myšlenka, že by pes mohl ve filmu hrát a byla mu dopsána role, kterou se celý příběh filmu uvedl. Ženy měly na průběh natáčení velký vliv, i když to nebylo na první pohled patrné. Kachlík prozradil, že hlavní ženskou hrdinku měla hrát Hana Zagorová, ale Kundera za ním přišel a požádal ho, aby Zagorovou do role Janičky neobsazoval, že by to jeho manželce Věře mohlo přijít líto a nemuselo by se jí to líbit. Nakonec Kachlík roli nabídl Haně Lelitové. Která z verzí ohledně obsazení Hany Zagorové je pravdivou, je už pro každého otázkou.

Závěr

Milanem Kunderou jsme do této diplomové práce vstoupili, slovy Milana Kundery čtení skončíme: „*když se člověk ohlédne zpátky, má pocit, že je to jen seznam promeškaných věcí, které se nedají dohonit. Setkali jsme se spolu dost, řekli jsme si toho dost?...*“⁴⁰⁵ Ohlédnu-li se po dopsání předkládaného textu zpět, nemám stejný pocit, jako měl prozaik před několika desítkami let; ba právě naopak. Některé věci mi snad při psaní a studiu podkladů unikly, ale ještě více jsem získala. A jaká je odpověď na Kunderovu otázku, zda jsme si toho řekli dost? Ano, řekli jsme si toho dost. A pokud jsme si toho dost neřekli, všechny odpovědi nalezneme v samotné poetice brněnského rodáka.

Text se ve všech sedmi kapitolách vždy snažil z různého pohledu nahlédnout na povídku Já, truchlivý bůh, a to ať už se jednalo o ni samotnou či její následné přepracování. Pokud se ovšem nejednalo přímo v kapitole o text analytického či komparativního charakteru, bylo cílem a smyslem přiblížit okolnosti či události, které měly bezprostřední vliv na pozdější osud prozaického textu. To je případ úvodní a čtvrté části této práce, zachycující společensko-historický kontext šedesátých let minulého století včetně nástinu vzniku československé Nové vlny a historického vývoje československého dobového tisku v letech 1948 - 1969. Byly připomenuty nejdůležitější momenty, kterých se Kundera sám aktivně účastnil či které i bez autorova vlastního přičinění ovlivnily jeho samotného. Přičemž nejvíce pozornosti bylo věnováno IV. SSČS z výše uvedených důvodů. Cílem drobného exkurzu do „tištěných“ padesátých let minulého století bylo poukázání na obrovskou proměnu, kterou Kundera prošel; a to jak po stránce myšlenkové, tak autorské. Kundera sám sebe na stránkách dobových periodik prezentoval nejen jako autora ale rovněž jako teoretika a kritika, který byl znalý svého řemesla. Čímž se potvrdilo tvrzení, které zaznělo v úvodu diplomové práce. Totiž, že se mu podařilo popřít předsudek, že schopnost analýzy a systematickosti nejsou slučitelné s uměním, literáti bývají podprůměrnými kritiky a teoretiky a naopak. U všech článků, jejichž autorem byl sám Milan Kundera, je cítit vysoký intelekt, filozofické smýšlení a nekompromisní náhled na řešené téma. Ať už tématem či obsahem článků bylo cokoliv, ať už byl příspěvek uveřejněn v padesátých či šedesátých letech, Kundera si vždy dokázal obhájit své vnitřní přesvědčení pádnými

⁴⁰⁵ KOPECKÝ, M. a KOVÁŘ, P. *Skutečný Miloš Kopecký*. Praha: Československý spisovatel, 2009, s. 131.

argumenty, které ho nakonec přivedly na hranici ostré líbivosti či nelíbivosti. Stejnou drzost, kterou projevoval ve svých dílech Milan Kundera, projevoval dobový tisk i vůči jemu samotnému. Dobový tisk si proti prozaikovi nebral žádné servítky; důvodem byla skutečnost, že Kundera vytvořil už ve svých prvotních povídkách nového tzv. kunderovského hrdinu (takového truchlivého boha), který pro tehdejší oficiální literární kritiky stál jaksi mimo požadované koncepty. Obrovským přínosem prozkoumaných periodik, bylo uchování rozmanitého svědectví o dobovém přijetí povídky a filmu Já, truchlivý bůh; ať už povídka či film byl/ nebyl přijat pozitivně. Kundera byl od šedesátých let vnímán jako vynikající prozaik a novelist, který v literárním světě dokázal ztvárnit novým způsobem zcela obyčejné věci. To byl pravděpodobně i důvod, proč byly na zfilmování povídky Já, truchlivý bůh kladeny tak vysoké nároky.

Jednou z nejzajímavějších, i když zároveň nejnáročnějších, částí byla práce na šesté kapitole. Při shromažďování a následné analýze pramenů jsem se důkladně seznámila s dokumentací k filmu Já, truchlivý bůh. Byl sledován průběh vývoje rozpočtu pro natáčení filmu Já, truchlivý bůh, vyúčtování mezd a honorářů pro herce, tvůrčí pracovníky, členy štábu, kompars až po podrobný rozpis účtů pro technické zázemí natáčení. Při důkladném rozboru jednotlivých vyúčtování a rozpisu mezd, které vedly ke konečné výši rozpočtu, byly nalezeny drobné nesrovnalosti a chyby. Tyto finanční odchylky účetní vyřešila velmi elegantním způsobem. Částky byly jednoduše zaokrouhleny směrem k té částce, která měla být finální. Pro získání celkového přehledu finančního pozadí bylo zapotřebí archivní prameny sumarizovat, jelikož, jak již bylo zmíněno, archivní barrandovská sbírka je neuspořádaná. Výsledkem celkové analýzy archivních pramenů jsou tabulky a grafy, jež jsou součástí příloh předkládané práce, a které pomáhají utvořit si jednoduchý přehled o zázemí natáčení filmu na konci šedesátých let. V citovaných odkazech či v příložených tabulkách je zaznamenán odkaz na číselné označení pramenu, které vzniklo automatickým vygenerováním při tvorbě kopií dokumentů. Digitalizované prameny včetně číselného označení s jakým pracuje tato práce, byly po domluvě předány barrandovskému archivu, který přislíbil následné zaznamenání prozkoumaných dokumentů pod dodaným číselným označením. Celkový nástin a hodnotnou výpověď archivních pramenů podtrhává poslední kapitola, která čtenáři předkládá osobní vzpomínky předních tvůrčích a hereckých tvůrců filmu. Nejpřínosnějším je pak část interview s režisérem panem Antonínem Kachlíkem, který o natáčení filmu, šedesátých letech, o svých hereckých přátelích i o všem ostatním, k filmu se nevztahující, velice rád hovořil. Na setkáních působil pan Kachlík vždy

velice svěžím, lehce bohémským a motivujícím dojmem. Jediné negativum během interview byla skutečnost, že pan Kachlík velice rád odbíhal od témat a nerad se k nim vracel, protože si prostě chtěl povídat o něčem jiném.

Těžištěm diplomové práce byla komparace a komparativní analýza literární povídky Já, truchlivý bůh, coby předlohy pro pozdější scénaristické přepracování a filmové zpracování; sledování variant jednotlivých vrstev, jejich posunů, pozměňování nebo dokonce jejich ztracení. Hlavní otázkou bylo, zda se během přepisů ztrácí poetika Milana Kundery či nikoliv. Po provedené analýze lze konstatovat, že přepracování původní povídkové předlohy do podoby literárního scénáře lze považovat za velice zdařilé. Obměny, posuny či z gruntu nové scény byly pro příběh přínosné a obohacující. Subjektivně lze říci, že po provedené analýze a komparaci povídky s literárním scénářem pro mě, nedošlo ke ztrátě smyslu a „kouzlu“ původní povídky; ba naopak. Jediné, co by mohlo vypovídat v neprospěch literárního scénáře je nabídnutý konec, který oproti původní povídce ztratil možnost zcela otevřeného konce, při kterém si čtenář mohl domyslet nespočetné množství variant konce osudů jednotlivých postav. O filmové adaptaci literární Kunderovy předlohy po zhlédnutí filmu, podrobné analýze a komparaci nemůžeme mluvit jako o ztraceném v překladu, k čemuž došlo u některých jiných pokusů o zfilmování literárního díla. Oním ztracením v překladu je myšlen přenos podstaty literární předlohy na filmové plátno, během čehož se velmi často vytrácí původní autorské záměry, pointa a z předlohy zbude nakonec holá kostra nepodobná konečnému filmovému ztvárnění. Filmová adaptace Já, truchlivý bůh na motivy Kunderovy povídky je zdařeným pokusem, pro který by bylo dehonestující tvrdit, že došlo ke ztracení v překladu.

Velice zajímavé by bylo provedení analýzy a komparace i u dalších zfilmovaných povídek, k nimž existuje velice bohatá archivní dokumentace; barrandovský archiv je zásobárnou pramenů pro filmy Nikdo se nebude smát a Žert.

Prameny a literatura

Prameny

Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery.

Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery, výrobní zpráva č. 18050.

DVD filmu Já, truchlivý bůh, Bontonfilm a.s., 2007.

Film a doba (1968 - 1970).

Głos Wybrzeza (1970).

Host do domu (1954 - 1969).

Kino (1969).

KUNDERA, M. Projev na prvním dni sjezdového zasedání. In IV. sjezd Svazu československých spisovatelů. Praha 27. – 29. června 1967. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 22 – 28.

KUNDERA, M. *Směšné lásky. Tři melancholické anekdoty*. Praha: Československý spisovatel, 1963.

KUNDERA, M. *Směšné lásky. Tři melancholické anekdoty*. Praha: Československý spisovatel, 1966.

KUNDERA, M. *Směšné lásky. Tři melancholické anekdoty*. Praha: Československý spisovatel, 1968.

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

KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981.

KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Brno: Atlantis, 1991.

KUNDERA, M. *Směšné lásky*. Brno: Atlantis, 2007.

Literární noviny (1963 - 1967).

Národní filmový archiv, *Literární scénář Já, truchlivý bůh*.

Národní Nowiny, 5. 4. 1848.

Plamen (1963 - 1967).

Rozhovor s Antonínem Kachlíkem. DVD filmu *Já, truchlivý bůh*, Bontonfilm a.s., 2007.

Rozhovor s Jiřinou Jiráskovou. DVD filmu *Já, truchlivý bůh*, Bontonfilm a.s., 2007.

Rozhovor s Pavlem Landovským. DVD filmu *Já, truchlivý bůh*, Bontonfilm a.s., 2007.

Slowo Powszechne (1970).

Trybuna Ludu (1970).

Tvář (1964 – 1965, 1968 - 1969).

ZÁVADA, V. Úvodní projev. In IV. sjezd Svazu československých spisovatelů. Praha 27. – 29. června 1967. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 18 – 20.

Literatura

BENČÍK, A. *Operace „Dunaj“, vojáci a Pražské jaro 1968*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1994.

BENČÍK, A. a KURAL, V. Intervence. In KURAL, V. *Československo roku 1968. 1. díl: obrodný proces*. Praha: Parta, 1993, s. 123 – 146.

BERNARD, J. *Evald Schorm a jeho filmy: Odvahu pro všední den*. Praha: Primus, 1994.

CIESLAR, J., PŘÁDNÁ, S. a ŠKAPOVÁ, Z. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna, 2002.

DUBČEK, A. *Naděje umírá poslední. Vlastní životopis Alexandra Dubčeka*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Svoboda – Libertas, 1993.

- DUTA, M. D. *Vypravěč, autor a bůh. Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. let*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2009, s. 163 – 201.
- HAMES, P. *Československá Nová vlna*. Pohořelice: KMa, s.r.o., 2008.
- HOŘENÍ, Z. KSČ o tisku, rozhlasu a televizi: 1945-1975. In *O nezávadnosti a kolísání některých časopisů*. Praha: Novinář, 1976, s. 146 - 155.
- KAPLAN, K. *Komunistický režim a politické procesy v Československu*. Brno: Barrister & Principál, 2008.
- KONČELÍK, J., VEČEŘA, P. a ORSÁG, P. *Dějiny českých médií 20. Století*. Praha: Portál, 2010.
- KOPECKÝ, M. a KOVÁŘ, P. *Skutečný Miloš Kopecký*. Praha: Československý spisovatel, 2009.
- KŘIVÁNKOVÁ, A. a VATRÁL, J. *Dějiny československé žurnalistiky. IV. Díl. Český a slovenský tisk v letech 1944-1987*. Praha: Novinář, 1989.
- KUKLÍK, J. a KUKLÍK, J. *Dějepis 4. Nenovější dějiny*. Praha: SPN, 2005.
- MERVART, J. *Čeští a slovenští spisovatelé v reformním hnutí šedesátých let*. Brno: Host, 2010.
- NAVRÁTIL, J. Vyvrcholení vnitřní i vnější krize. In KURAL, V. *Československo roku 1968. 1. díl: obrodný proces*. Praha: Parta, 1993, s. 111 – 141.
- PECKA, J. a PŘEČAN, V. *Proměny pražského jara 1968 – 1969*. 1.vyd. Praha: Doplněk, 1993.
- Rozhovor s Milanem Kunderou In Liehm, J. A. *Generace*. Praha: Československý spisovatel, 1990.
- ŠIK, O. *Jarní probuzení – iluze a skutečnost*. Praha: Mladá fronta, 1990.
- ŠORMOVÁ, E. (ed.). *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000.
- ŽALMAN, J. *Umlčený film*. Vimperk: KMa, s.r.o., 2008.

Slovníky, příručky, lexikony

CHURANĚ, M. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století I. díl*. Praha: Libri, 1998.

CHURANĚ, M. *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století II. díl*. Praha: Libri, 1998.

TOMEŠ, J. a LÉBLOVÁ, A. *Československý biografický slovník*. Praha: Academia, 1992.

Internetové zdroje

Internetová encyklopedie Wikipedie, heslo Varšavská pětka [cit. 2012-12-25]. Dostupné na WWW: http://cs.wikipedia.org/wiki/Var%C5%A1avsk%C3%A1_p%C4%9Btka.

KUNDERA, M. *Já truchlivý bůh*. Antonín Kachlík: *Jak jsem v roce 1968 připravoval s Milanem Kunderou film „Já truchlivý bůh.“*. 25. března 2008, [cit. 2012-12-18].

Dostupné na WWW: http://www.pwf.cz/archivy/texty/clanky/ja-truchlivy-buh_717.html.

Seznam příloh

1. Dobová fotografie Milana Kundery, Literární noviny, 19. 1. 1963
2. Dobová fotografie Milana Kundery, Literární noviny, 25. 4. 1964
3. Dobová fotografie Milana Kundery, Literární noviny, 19. 12. 1964
4. Dobová fotografie, Milan Kundera na moskevské premiéře Majitelů klíčů, Literární noviny, 20. 4. 1963
5. Fotografie z filmu Nikdo se nebude smát, Literární noviny, 22. 1. 1966
6. Fotografie z filmu Já, truchlivý bůh, zachycující Miloše Kopeckého, Pavla Landovského a Hanu Lelitovou, Kino, 1969
7. Fotografie z filmu Já, truchlivý bůh, zachycující Antonína Kachlíka a Milana Kunderu během natáčení, Kino, 1969
8. Fotografie z filmu Já, truchlivý bůh, zachycující Miloše Kopeckého se svým psem před divadlem, jedna z úvodních scén filmu, Film a doba, 1969
9. Fotografie z filmu Já, truchlivý bůh, zachycující 6 filmových scén, Film a doba, 1969
10. Tabulka, přehled tvůrčích pracovníků, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
11. Tabulka, Přepočtení rozpočtu filmu Já, truchlivý bůh, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
12. Tabulka, podrobný rozpis vyúčtování – tvůrčí pracovníci, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
13. Tabulka, podrobný rozpis vyúčtování - ostatní členové štábu, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
14. Tabulka, podrobný rozpis vyúčtování – výpomoc a honoráře externích pracovníků, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
15. Tabulka, podrobný rozpis vyúčtování – hudební skladatel a ostatní honoráře, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
16. Tabulka, podrobný rozpis vyúčtování – herci, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery

17. Tabulka, podrobný rozpis vyúčtování – kompars, filmová surovina, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
18. Tabulka, podrobný rozpis vyúčtování – ostatní materiál a stavby, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
19. Tabulka, podrobný rozpis vyúčtování – osvětlovací a technické služby, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
20. Tabulka, podrobný rozpis vyúčtování – nájmy lamp, nájmy technického zařízení a nájmy kamer, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
21. Tabulka, podrobný rozpis vyúčtování – spotřeba pohonných hmot, osvětlovací materiál, nájmy ateliérů, elektrická energie, zvukový záznam, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
22. Tabulka, podrobný rozpis vyúčtování – herecké zkoušky, exteriér Brno, výpomoc na playback, dokončovací práce, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
23. Tabulka, podrobný rozpis vyúčtování – nájmy zvukového zařízení, triky, laboratorní zpracování a hudba, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
24. Tabulka, podrobný rozpis vyúčtování – doprava a osobní vlastní doprava, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
25. Tabulka, podrobný rozpis vyúčtování – doprava nákladní vlastní, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
26. Tabulka, podrobný rozpis vyúčtování – autokary vlastní, taxi a doprava nákladní najatá, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
27. Tabulka, podrobný rozpis vyúčtování – autokary najaté, cestovné a diety, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
28. Tabulka, podrobný rozpis vyúčtování – nájmy, náklady a ostatní služby, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
29. Tabulka, podrobný rozpis vyúčtování – výprava, výrobní režie, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery

30. Tabulka, podrobný rozpis vyúčtování – literární práce, mzdy a honoráře členů štábů, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
31. Graf, původní rozpočet, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
32. Graf, navýšený rozpočet, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
33. Graf, konečný rozpočet, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
34. Graf honorářů, výpomoc, mzdy a honoráře členů štábu, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
35. Graf honorářů, tvůrčí pracovníci, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
36. Graf honorářů, ostatní členové štábu, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
37. Graf honorářů, literární práce, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
38. Graf honorářů, herci, Barrandov Studio a.s., archiv, neuspořádaná sbírka filmů dle literárních předloh Milana Kundery
39. Dopis Milana Kundery z konce března roku 1969 adresovaný Miloši Kopeckému. Níže uvedený dopis byl uveřejněn ve vzpomínkové knize Skutečný Miloš Kopecký, strana 130 – 131.
40. Dopis Milana Kundery z října roku 1987 adresovaný Miloši Kopeckému. Níže uvedený dopis byl uveřejněn ve vzpomínkové knize Skutečný Miloš Kopecký, strana 131 - 132.
41. Dopis Milana Kundery ze 14. listopadu roku 1990 adresovaný Miloši Kopeckému. Níže uvedený dopis byl uveřejněn ve vzpomínkové knize Skutečný Miloš Kopecký, strana 132.





Příloha č. 4

kými problémy se zabývá dr. Wan-
da Póitawská. Venuse odhaleno! Používala toa-
letní mýdlo Redstone". obrázet v pedagogické i badatel-
ské činnosti. desky dobře prodávaly. Taneč-
jmenuje — bambula.

Milan Kundera s N. P. Ochlopkovem a B. N. Tolmazovem
při moskevské premiéře Majitelů klíčů



nídaně | v trávě

a a graficích z roku
ne poprvé zmluje

letí, se stal pro svoji uměleckou pravdu přes
noc vzbouřencem. Na slavnostní Pařížské

se mu zdály příliš radikální, stává se konečně
sám divákem svých mladších druhů. Zůstává





ON, TRUCHLIVÝ ZERTĚŘ

Truchlivý zertěř, jak se říká, je člověk, který se v životě setkal s nějakou velkou ztrátou. Může to být smrt blízkého člověka, rozvod, ztráta zaměstnání, ztráta lásky, ztráta důvěry v lidi, ztráta víry v Boha, ztráta důvěry v sebe sama. Truchlivý zertěř je člověk, který se v životě setkal s nějakou velkou ztrátou a který se v důsledku této ztráty cítí opuštěný a smutný. Truchlivý zertěř je člověk, který se v životě setkal s nějakou velkou ztrátou a který se v důsledku této ztráty cítí opuštěný a smutný.

Truchlivý zertěř je člověk, který se v životě setkal s nějakou velkou ztrátou a který se v důsledku této ztráty cítí opuštěný a smutný. Truchlivý zertěř je člověk, který se v životě setkal s nějakou velkou ztrátou a který se v důsledku této ztráty cítí opuštěný a smutný.

Truchlivý zertěř je člověk, který se v životě setkal s nějakou velkou ztrátou a který se v důsledku této ztráty cítí opuštěný a smutný. Truchlivý zertěř je člověk, který se v životě setkal s nějakou velkou ztrátou a který se v důsledku této ztráty cítí opuštěný a smutný.

Truchlivý zertěř je člověk, který se v životě setkal s nějakou velkou ztrátou a který se v důsledku této ztráty cítí opuštěný a smutný. Truchlivý zertěř je člověk, který se v životě setkal s nějakou velkou ztrátou a který se v důsledku této ztráty cítí opuštěný a smutný.



NAD FOTOGRAFIEMI MARATÓNSKÉHO BĚŽCE

„Ty fotografuješ mě, ale já se neobčlovčím, protože jsem profesionál.“
 Tohle je slovo, které jsem slyšel poprvé. Bylo to slovo, které jsem slyšel poprvé. Bylo to slovo, které jsem slyšel poprvé. Bylo to slovo, které jsem slyšel poprvé.

„Ty bysť měščí člověk, ale já se neobčlovčím.“
 Tohle je slovo, které jsem slyšel poprvé. Bylo to slovo, které jsem slyšel poprvé. Bylo to slovo, které jsem slyšel poprvé. Bylo to slovo, které jsem slyšel poprvé.

„Ty bysť měščí člověk, ale já se neobčlovčím.“
 Tohle je slovo, které jsem slyšel poprvé. Bylo to slovo, které jsem slyšel poprvé. Bylo to slovo, které jsem slyšel poprvé. Bylo to slovo, které jsem slyšel poprvé.

„Ty bysť měščí člověk, ale já se neobčlovčím.“
 Tohle je slovo, které jsem slyšel poprvé. Bylo to slovo, které jsem slyšel poprvé. Bylo to slovo, které jsem slyšel poprvé. Bylo to slovo, které jsem slyšel poprvé.





Miloš Kopecký

Příloha č. 9



Příloha č. 10

funkce	jméno/název	pramen
tvůrčí skupina, jež vyrobila film	E. Švábík - J. Procházka	30042010410
námět	M. Kundera	30042010410
povídka	M. Kundera	30042010410
literární scénář	A. Kachlík - M. Kundera	30042010410
technický scénář	A. Kachlík	30042010410
režisér	A. Kachlík	30042010410
vedoucí výroby	P. Čapek	30042010410
kameraman	J. Němeček	30042010410
výtvarník		30042010410
architekt	arch. M. Nejedlý	30042010410
střihač	M. Janáček	30042010410
zvukový mistr	ing. E. Poledník	30042010410
hudební skladatel	V. Sommer	30042010410
hudbu nahrál	Fisyo	30042010410
dirigent	F. Belfín + Š. Koniček	30042010410
triky	?	30042010410
maskér	F. Malec	30042010410, SA401214
návrhář kostýmů	F. Malec	30042010410
kostymér	J. Kropáček	30042010410
vedoucí výpravy	E. Hořová	30042010410
odborná spolupráce	K. Kočí	30042010410

Přepočet rozpočtu filmu Já, truchlivý bůh						
	původní rozpočet	rozdí	navýšený rozpočet	žerpáno do 31.12.1995	skutečné náklady	skutečný rozíl
literární práce	73300	0	73300	43315,1	73315,1	15,1
mzdy a honoráře členů štábu	424300	55400	480200	201144,4	516085,4	35895,4
externí honorář	342700	0	342700	31386	299717,5	-42982,5
filmová surovina	85000	0	85000	45213,33	88230,51	3290,51
ostatní materiál	8500	0	8500	5567,75	8345,99	-154,01
stavby	162200	16000	178200	55339,1	78395,85	-99804,15
osvětlení a technické služby	331100	30700	361800	157543,39	355082,79	-6717,21
elektrická energie	6800	0	6800	4835,7	6336,6	-463,4
zvukový záznam	105700	3400	109100	35017,9	123227,44	4127,44
tržky	40100	0	40100	12790	38153,2	-1945,3
lab.zpracování	78300	0	78300	2361,68	79873,92	1573,32
hudba	48000	1300	49800	6392	37355,64	-12444,36
doprava	421100	8500	435600	61633,8	368245,2	-67353,8
výprava	127000	5900	132900	56812,78	75234,73	-57665,22
my, náhrady a ostatní služby	140000	0	140000	6521,85	103942,4	-36057,6
výrobní režie	463100	-59700	403400	124335	435275	35876
	2863700/2854000	62000	2925700/2926000	817734,78	2690879,32/2690879,4	minus 234620,68/238120,6
reklamní návrh			3000			
			2929000			

osoba	funkce/uvolnění	metabáze (odbití) (oc-db)	počet měsíců/den	základní plnění	klíčové dny	průměr	základní plat	celkem	průměr
buřtí pracovníci									
A. Čech	učitel	13.988-22,5.988	6 třídů 22 dnů	1800	63,90	38,00	1287	51,97	8440214
P. Čapek	učitel/výuka	13.988-15,5.988	5 třídů 15 dnů	1700	36,66	1000	1278 + 427	2365	8440214
J. Němec	kamenník	13.988-20,3.988	6 třídů 25 dnů	1900	90	30,00	900	38,90	8440214
M. Jeřábek	asistent	13.988-12,3.988	6 třídů 14 dnů	1400	46,66	2000	425	25,66	8440214
F. Malc	učitel	13.988-13,3.988	6 třídů 14 dnů	1700	36,66	500	495	9,99	8440214
J. Janáček	učitel	13.988-22,5.988	7 třídů 22 dnů	1800	48,33	500	505	15,06	8440215
E. Pevník	zakrmyš	14.0.988-22,5.988	7 třídů 10 dnů	1700	36,66	700	1167	98,67	8440215
příplatky							1,55		
						12800	5257	18057	
							příplatky + 1058		součet (18057 + 12800) = 30857

Příloha č. 13

osoba	funkce/povolání	načací období (od-do)	počet měsíců/den	základní plat/měs	Kčs na den	prémie	základní plat	celkem	pramen
ostatní členové štábu									
M.Kubista	pomocný režisér	1.9.1968-1.5.1969	6 měsíců, 1 den	1500	50	8637	11300	2037	SA401215
K.Kovář	asistent režie	9.9.1968-1.4.1969	5 měsíců, 23 dnů	1000	33,33	4388	6767	1166	SA401215
L.Havličková	script	30.9.1968-22.5.1969	7 měsíců, 23 dnů	1150	36,33	4660	9374	1352	SA401215
J.Kostelná	klapka	10.9.1968-2.5.1969	8 měsíců, 13 dnů	850	28,33	3373	6743	1016	SA401215
Kolbasová	zástupce ved. výroby	16.9.1968-22.5.1969	8 měsíců, 7 dnů	1200	40	5652	10153	1388	SA401215
Dudová	hosp.zásupce vec.	1.9.1968-19.6.1969	9 měsíců, 19 dnů	1350	46	6520	6864	1800	SA401217
M. Beroch	asistent výroby	1.9.1968-1.5.1969	6 měsíců, 1 den	1000	36,33	5042	8655	1353	SA401217
Kučma	2.asist.kamer.	14.10.1969-21.3.1969	5 měsíců, 9 dnů	1150	36,33	3710	6095	9005	SA401217
Sedláček	asist.architekta	11.9.1968-14.3.1969	6 měsíců, 4 dni	1000	33,33	8567	6133	14720	SA401217
I.asist.střihu	I.asist.střihu	1.10.1968-29.5.1969	7 měsíců, 29 dnů	1100	36,66	3187	4361	7563	SA401217
II.asist.střihu	II.asist.střihu	2 měsíce	2 měsíce	200	30	600	600	1100	SA401217
I.asist.maskéra	I.asist.maskéra	1.10.1968-14.3.1969	5 měsíců, 14 dnů	1300	43,33	3280	7107	10387	SA401213
II.asist.maskéra	II.asist.maskéra	1.10.1968-21.4.1969	5 měsíců, 21 dnů	900	30	2850	5130	7980	SA401213
K.Kočič	vedoucí výroby	1.9.1968-14.3.1969	5 měsíců, 14 dnů	1500	48,33	5773	3225	8993	SA401213
J.Vřimlková	I.rekvizitář	1.9.1968-14.3.1969	5 měsíců, 14 dnů	1100	36,66	5052	7113	12166	SA401213
Varhaník	II.rekvizitář	1.10.1968-14.3.1969	5 měsíců, 14 dnů	1100	36	4127	4860	9007	SA401213
Podhorský	potn.rekvizitář	14.10.1968-14.3.1969	5 měsíců, 2 dny	1100	36,66	3618	4473	8091	SA401213
R.Hofová	I.kostymérka	11.9.1968-14.3.1969	6 měsíců, 4 dny	950	36,4	5160	6693	11858	SA401219
J.Leccecká	I.kostymérka	11.9.1968-14.3.1969	6 měsíců, 4 dny	950	31,66	4170	5827	9997	SA401219
Červená	fotograf	14.10.1968-14.3.1969	5 měsíců, 2 dny	1100	36,66	2763	5673	8365	SA401219
malíř pozadí	malíř pozadí	?	?	300	?	800	300	1100	SA401219
fond vedoucího výroby						20000		20000	SA401219
odcmány za paruky						800		800	SA401219
externírové příplatky							4463	4463	SA401219
						111989	131819	111989 + 131819 = 243808	
						112255	132229	112255 + 132229 = 244484	
						paušální snížení -14 000 : 243808 -14000 = 229808			
						244484 -14000 = 230484			

	funkce/honorování	počet měsíců	prémie	základní plat	celkem	přamen
výpomoc	ředitel-kasovatel-kasír		ředitel:180/kasovatel:280/kasír:40			
	akustičnost		450	480	960	SA-401220
	zvk.mistr FSVD		500	500	1000	SA-401220
	zvk.mistr měřičky		500	300	700	SA-401220
	pokladník	3 měsíce		3600	3600	SA-401220
	výpomoc kasovník		400	400	800	SA-401220
	výpomoc masleři		800	300	1100	SA-401220
	výpomoc fotograf		400	400	800	SA-401220
			3000	6480	9580	skutečné náklady 13774
Honoráře externích pracovníků					celkem	přamen
hudební skladatel a osobní honoráře					79767	SA-401221
herci		650 + 15420 = 16070 (herci-zkoušky + honoráře)			140260	SA-401221
vlastní herci						SA-401221
kompars					122651	SA-401221

Příloha č. 15

hudební skladatel a ostatní honoráře			počet hodin - dní	zaplacené či honorář	pramen
Vladimír Sommer	hudební skladatel			18000	SA401222, 30042010410
Jan Kropáček	kostýmní návrhář			7420	SA401222, 30042010410
	Brunclík - ručková skupina			2000	SA401222
	orchestr na scéně			4800	SA401222
	služba VB	VB - veřejná bezpečnost		3990	SA401222
	služba DP	DP - dopravní podnik		400	SA401222
služba v režiech:	divadlo Brno		5 dnů	1000	SA401222
	schodiště		1 den	10	SA401222
	kino		1 den	20	SA401222
	rezerva			77	SA401222
služby exteriéry:	hospoda		2 dny	80	SA401222
	zahradka nemocnice		2 dny	20	SA401222
	před domem		1 den	10	SA401222
	vlak		2 dny	80	SA401222
	park		3 dny	30	SA401222
	konzervatoř		1 den	10	SA401222
	byt Apoštola		1 den	10	SA401222
	obchod na svetry		10 hod.	20	SA401222
	obchod boty		10 hod.	20	SA401223
	obchod květiny		2 dny	40	SA401223
	kavárna		8 dnů	240	SA401223
	chalupa		1 den	10	SA401223
	hřbitov		1 den	10	SA401223
	rezerva			189	SA401223
	připravky likvidace			150	SA401223
	? 2.008 a 10,-			20080	SA401223
	smlouva - spolup. v div.			800	SA401223
	choreograf			1500	SA401223
	učitel zpěvu			800	SA401223
	zajištění vlak soupravy			500	SA401223
	odborná porada - obní lékař			400	SA401223
	odborná porada - lékař			500	SA401223
	jazykový poradce			800	SA401223
	zahradník - úprava parku			500	SA401223
	playback - 3 zpěváci			3000	SA401223
	aranžér			2400	SA401223
	zapojení náčiní, úprava			500	SA401223
	služba energ.závodů			1100	SA401223
	úklidy			3900	SA401223
	požárníci - ulice			1120	SA401223
	výběr komparsu,...			1500	SA401223
	obsluha vozů			3477	SA401223
	doprovod			500	SA401223
	hlídači - ateliér			2000	SA401223
				81773 / 79767	

Příloha č. 17

		zaplacenno či honorář		pramen
kompars				
	herecké zkoušky		900	SA401226
ateliér:	schodiště, před hospodou, noc		1980	SA401226
	kino		2204	SA401226
	divadlo		27652	SA401226
exteriér:	hospoda		12000	SA401226
	před nemocnicí		2336	SA401226
	před domem		5058	SA401226
	před hospodou		2158	SA401227
	perón, jídelní vůz		4360	SA401227
	v parku		4810	SA401227
	konzervatoř		680	SA401227
	Špilberk, svetry		1336	SA401227
	květinářství		10472	SA401227
	kavárna		19088	SA401227
	tramvaj, noční ulice		2745	SA401227
	obuv		3402	SA401227
	před konzervatoří		2640	SA401228
	hřbitov		410	SA401228
	pořádková služab		5022	SA401228
	reservy:	ateliér	1360	SA401228
		exteriér	12038	SA401228
			122651	
	druh suroviny		cena	pramen
filmová surovina				
	negativ obrazu		40238	SA401229
	negativ zvuku		2849	SA401229
	mg.páska		41055	SA401229
	fotomateriál		815	SA401229
			84957/85000	

	druh suroviny	cena	pramen
ostatní materiál			
	rozmnožení a vazby scénáře	3000	SA401230
	rozmnožení plánů a půdorysů	500	SA401230
	alba	400	SA401230
	mater.pro architektky, kostyméry, rekviziáře,	600	SA401230
	kancel.potřeby	3000	SA401230
	fotopapíry	1000	SA401230
		8500	
stavby		zaplaceno	pramen
stavby v ateliéru:	herecké zkoušky	2000	SA401231
	stavební služby	7476	SA401231
	atelier Hostivař	90000	SA401231
		99476	
		paušální snížení o - 10 000: 99476 - 10000 = 89476	
stavby v exteriéru:	stavební služby	27720	SA401231
	stav.úpravy v exteriéru	75000	SA401231
		102720	
		paušální snížení o -30 000: 102720 - 30000 = 72720	
		celkem: 89476 + 72720 = 162196/162200	

Příloha č. 19

	služby	původní cena	zaplaceno			pramen
osvětlovací a tech.služby						
	služby osvětlovačů	135574	154219			SA401232
	nájmy lamp		50093			SA401232
	nájmy techn.zařízení		33570			SA401232
	nájmy kamer	57160/61571	69189			SA401232
	spotřeba pohonných hmot		5388			SA401232
	osvětlovací materiál		10000			SA401232
	nájmy ateliérů		39337			SA401232
			361796/361800			
		počet dnů	počet osvětl.	hod. denně	hod. celkem	pramen
osvětlovači a technické služby						
služby osvětlovačů	herecké zkoušky	3	5	9	135	SA401233
	příprava ateliéru	2	9	9	162	SA401233
	přípr. před natáčením					SA401233
	vrchní osvětl., exp.zk.	10	1	9	90	SA401233
		2	4	9	72	SA401233
	natáčení ateliér	10	13	10	1300	SA401233
	ztrátový den	2	13	9	234	SA401233
	exteriér Praha	15	10	10	1500	SA401233
		2	9	10	180	SA401233
	reál Praha	2	10	10	200	SA401233
	rezervy	8	10	8	640	SA401233
	ostatní dny	10	9	8	720	SA401233
	exteriér Brno	14	10	10	1400	SA401233
		2	12	10	240	SA401233
	reál Brno	4	12	10	480	SA401233
	rezervy	8	10	9	720	SA401233
	ostatní dny	13	10	9	1170	SA401233
	konečný likvidace	3	9	9	243	SA401233
		110	156	158	9486	
			celkem 9486 hod je 148640 Kč			
			paušální snížení o -13066 148640 - 13066 = 135574			

Příloha č. 21

			zaplaceno	pramen
spotřeba pohonných hmot				
	agregát naftový		5304	SA401236
	agregát benzinový		84	SA401236
			5388	
			zaplaceno	pramen
osvětlovací materiál				
			10000	SA401236
			10000	
		počet dnů	zaplaceno	pramen
nájmy ateliérů				
	herecké zkoušky	6	5850	SA401236
	ateliér č.1 Hostivař stavba	10	33487	SA401237
	zařizování	2		SA401237
	natáčení	10		SA401237
	kontrola	1		SA401237
	ztrát.dny	2		SA401237
	bourání	2		SA401237
			39337	
			zaplaceno	pramen
elektrická energie				
	spotřeba v exteriéru		5050	SA401238
			1800	SA401238
			6850/6800	
		původní cena	zaplaceno	pramen
zvukový záznam				
	obsluha zvuk.zařízení	49496	52653	SA401239
	nájmy zvuk.zařízení	56208	56424	SA401239
			109077/109100	

Příloha č. 22

		počet dnů	zvukaři	hod.denně	hod.celkem		pramen
obsluha zvuk.zařízení							
herecké zkoušky	herecké zkoušky	3	3	9	81		SA401240
	ateliér Hostivař	10	3	10	300		SA401240
	ztrát.dny	2	3	2	12		SA401240
	ext. Praha	19	3	10	570		SA401240
	rezervy	8	3	2	48		SA401240
		42	15	33	1011		
exteriér Brno	filmovací dny	20	3	10	600		SA401240
	ostatní dny	13	3	8	312		SA401240
	rezervy	8	3	8	192		SA401240
	playback	1	3	6	18		SA401240
	namotné ruchy	1	3	9	27		SA401240
	přepisy her.zk.play	53	1	1	106		SA401240
		96	16	42	1255		
výpomoc na playback	ateliér	4	1	10	40		SA401240
	exteriér						SA401240
	film.dny	3	1	10	30		SA401240
	ost.dny	6	1	8	46		SA401240
	rezerva	1	1	8	8		SA401240
		14	4	36	124		
dokončovací práce	ruchy	3	3	9	81		SA401240
	hud.synchro	4	4	6	96		SA401240
	postsynchro	7	4	9	252		SA401240
	příprava michaček	1	3	9	27		SA401240
	michačky	5	3	9	135		SA401240
	kontrola mích.p.	1	3	9	27		SA401240
	přepisy	19	2	2	76		SA401240
		40	22	53	694		
		192	57	164	3084		
				celkem v Kč: 58596			
				hlídání aparatury + 400 = 58956 + 400 = 58996			
				paušálně sníženo o - 9500 - 58996 - 9500 = 49496/ 52653			

Příloha č. 23

			zaplacen	pramen
nájmy zvuk.zařízení				
	zvuková aparatura		30800	SA401241
	playbacky		598 + 216	SA401241
	megařom		450	SA401241
	km zvukového vozu		4680	SA401241
	přepisová aparatura		4080	SA401242
	playbacky		15600	SA401242
			56424	
			zaplacen	pramen
triky				
	úvodní titulky		7000	SA401243
	práce TA dle scénáře		4000	SA401243
	pronájem TA		2227	SA401243
	triková kamera			SA401243
	zadní projekce			SA401243
	vytápění			SA401243
P.Nečesal	as. Kamery		26875	SA401243
			40102/40100	
			zaplacen	pramen
laboratorní zpracování				
	volání mag.obrazu, zvuku		20031	SA401244
	kopírování obrazu		27406	SA401244
	kombinovaná kopie		11435	SA401244
	střižna negativu		17378	SA401244
	fotopráce		2000	SA401244
			78250/78300	
		<i>původní cena</i>	zaplacen	pramen
hudba				
služby FISYO		45050	46825	SA401245
externí služby	přepis nahrávky koncertu		1000	SA401245
	použitá hudba		1000	SA401245
	zapůjčení spec. nástr.		1000	SA401245
			49825/49800	

Příloha č. 24

		původní cena	zapláceno					pramen
doprava								
	osobní vlastní	44071	47479					SA401246
	nákladní vlastní	48490	50224					SA401246
	autokary vlastní	37333	40688					SA401246
	taxi		12500					SA401246
	nákladní vlastní		5000					SA401246
	autokary vlastní		5000					SA401246
	cestovné		37400					SA401246
	diety		237288					SA401246
			435579/435600					
		počet dnů	km denně	km celkem	hodiny denně	hodiny celkem		pramen
os.doprava vlastní								
	srpen			25		2		SA401247
	přípravné práce	30	25	750	4	120		SA401247
		20	50	1000	5	100		SA401247
		5	150	750	9	45		SA401247
ateliér Hostivař	filmovací dny	10	180	1800	11	110		SA401247
exteriér Praha	film. dny exter.	14	150	2100	12	168		SA401247
		3	200	600	12	36		SA401247
	reál	2	150	300	12	24		SA401247
	ostatní dny	12	150	1800	10	120		SA401247
exteriér Brno	cestovní dny	2	350	700	12	24		SA401247
	film. dny.exter.	15	150	2250	12	180		SA401247
	film. dny.reál	4	150	600	12	48		SA401247
	film. dny.exter.	1	300	300	12	12		SA401247
	ost.dny	8	150	1200	10	80		SA401247
		5	200	1000	10	50		SA401247
dálkové jízdy	Brno/Praha-Praha	5	500	2500	14	70		SA401247
	ext.rezerva			1526		136		SA401247
	ztrátové dny			203		18		SA401247
	dokončovací práce	7	150	1050	11	77		SA401247
		14	100	1400	9	126		SA401247
		28	40	1120	4	112		SA401247
		185	3145	22974	181	1658		
				celkem: 25271	celkem: 23212	25271 + 23212 = 48483		
				sníženo z 48483 na: 47479				

Příloha č. 26

		počet dnů	km denně	km celkem	hodiny denně	hodiny celkem	pramen
autokary vlastní							
	přípravné práce	6	100	600	11	66	SA401251
	ateliér Hostivař	10	120	1200	12	120	SA401251
exteriér Praha	ext.	14	120	1680	12	168	SA401251
		3	150	450	12	36	SA401251
	reál	2	120	240	12	24	SA401251
	ost.dny	12	100	1200	11	132	SA401251
exteriér Brno	ext	15	100	1500	12	180	SA401251
		1	200	200	12	12	SA401251
	reál	4	100	400	12	48	SA401251
	ost.dny	2	300	600	13	26	SA401251
		5	200	1000	12	60	SA401251
		8	100	800	10	80	SA401251
	dokončovací práce	7	100	700	11	77	SA401251
		8	80	640	10	80	SA401251
rezervy	ateliér. reál			138		18	SA401251
	exteriér			1114		136	SA401251
		97	1890	12462	162	1263	
				sníženo- 19485 + 15400 = 34885			
				přičtena rezerva = 38912			
	autobus			480		48	SA401252
				celkem 1776 + 672 = 2448			
				celkem 34885 + 2448 = 37333/40688			
			zapláceno				pramen
taxi							
	obhličky Brno		2500				SA401252
	přípravné práce		1000				SA401252
	natačení		8000				SA401252
	dokončovací práce		1000				SA401252
			12500				
			zapláceno				pramen
nákladní najatá			5000				SA401252
			5000				

Příloha č. 27

			zaplacenó		pramen
autokary najaté			5000		SA401252
			5000		
			zaplacenó		pramen
cestovné					
Čapek	km vlastním vozem		2300		SA401252
	obhlídky Brno		3000		SA401252
	herecké zkoušky		2000		SA401252
	natáčení-mimopraž. herci		2000		SA401252
	štáb exter.Brno		6600		SA401253
	Praha-Brno-Praha			SA401253	
	jízdy během natáčení		14000		SA401253
	taxi		5000		SA401253
	jízdy tramvají		500		SA401253
dokončovací práce	mimopražští herci		2000		SA401253
			37400		
			zaplacenó		pramen
diety					
	přípravné práce		2000		SA401253
H. Lelítová	pobyt Praha	role Jany	6360		SA401253
	natáčení	mimopražští herci	2000		SA401253
	natáčení Radošín		1440		SA401253
	natáčení Brno		204428		SA401253
	štáb		19060		SA401253
	výpomoc osvětlovači		2000		SA401253
			237288		

Příloha č. 28

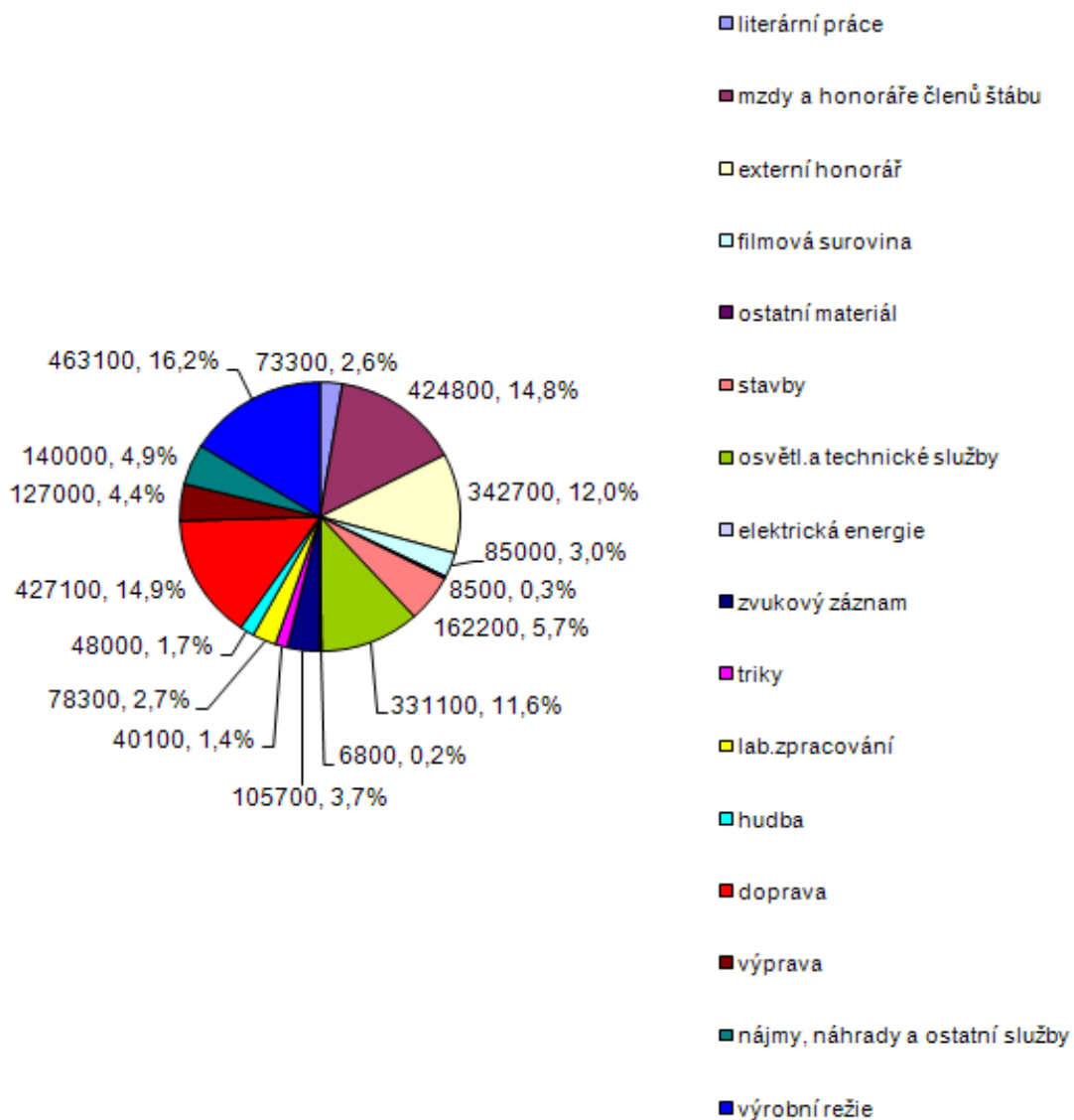
			zaplacen		pramen
nájmy, náklady a ostatní služby					
	půjčovně studij. filmů		3000	19300	SA401255
	telefon, poštovné		10000		SA401255
	nábor komparsu Brno		1000		SA401255
	premiéara filmu		5300		SA401255
pronájem reálu	Staré divadlo Brno		20000		SA401255
	Nové divadlo Brno		35000		SA401255
	kavárna Opera		15000		SA401255
	byt Apostola		1000		SA401255
	byt Štenclové		1500		SA401255
	schodiště		500		SA401255
	kino		0		SA401255
	chalupa		800		SA401255
	hospoda		4000		SA401255
	třída, chodba		1000		SA401255
	Světlik		200		SA401255
	kupé ve vlaku		0		SA401255
	jídelní vůz		0		SA401255
	vlakové nádraží		20000		SA401255
	obchod obuv		1000		SA401255
ušlé zisky	obchod svetry		1000		SA401255
	obchod květiny		1000		SA401255
			102000	celkem 121300	
	zařízení tel. linek Brno		200		SA401255
	parkování Brno		1000		SA401255
	pronájmy místností		16160		SA401255
přípravné práce	ext. Praha	štáb		SA401255	
		sklady		SA401255	
	náhrada škod při natáčení		10000		SA401255
	úklidová služba		4000		SA401255
	Montážní vůz-noční ulice		800		SA401255
	nájem bytů	osvětlení v oknech	1500		SA401255
			154960/154800		
			paušálně sníženo na 140000		

Příloha č. 29

		<i>původní cena</i>	zaplaceno		pramen
výprava					
	kostýmy vlastní	20000	23000		SA401254
	kostýmy nákup		15000		SA401254
	půjčovné		1800		SA401254
			39800		
			paušálně sníženo na 34000		
	rekvizity vlastní		21750		SA401254
	rekvizity nákup		54400		SA401254
	rekvizity půjčovné		35750		SA401254
	rekvizity spotřeba		25300		SA401254
			137200		
			paušálně sníženo na 100000		
	masky		3000		SA401254
			celkem po paušálním snížení 127000		
			zaplaceno		pramen
výrobní režie					
	literární práce		73300		SA401256
	mzdy a honoráře členů štábu		424800		SA401256
	externí honoráře		342700		SA401256
	filmová surovina		41053		SA401256
	ostatní materiál		5500		SA401256
	stavby				SA401256
	osvětlovací a technické služby				SA401256
	elektrická energie		1800		SA401256
	zvukový záznam				SA401256
	triky				SA401256
	laboratorní zpracování		78300		SA401256
	hudba		3000		SA401256
	doprava		292188		SA401256
	výprava		91250		SA401256
	nájmy,náhrady,služby		140000		SA401256
			1493891		

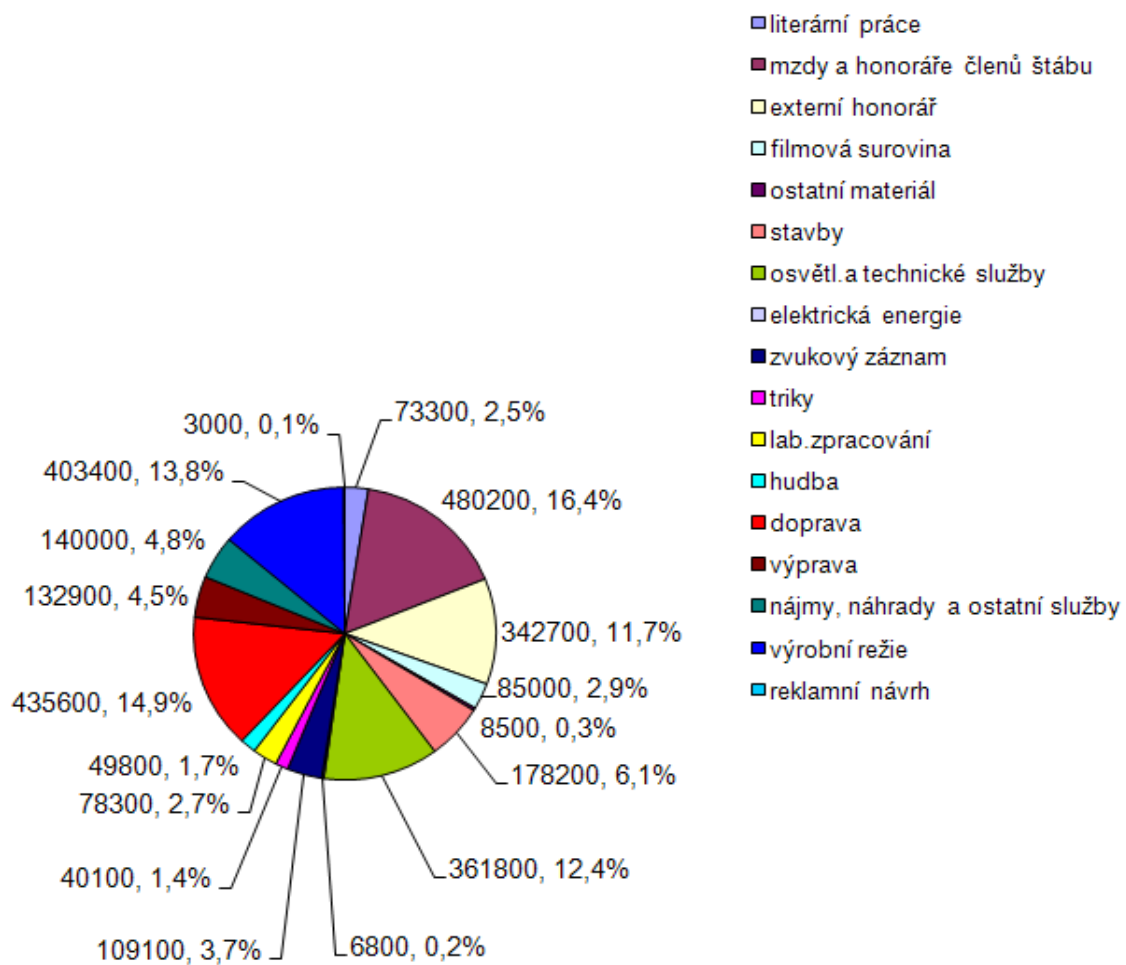
Původní rozpočet

celkem - 2.863.700,-Kčs/2.864.000,-Kčs



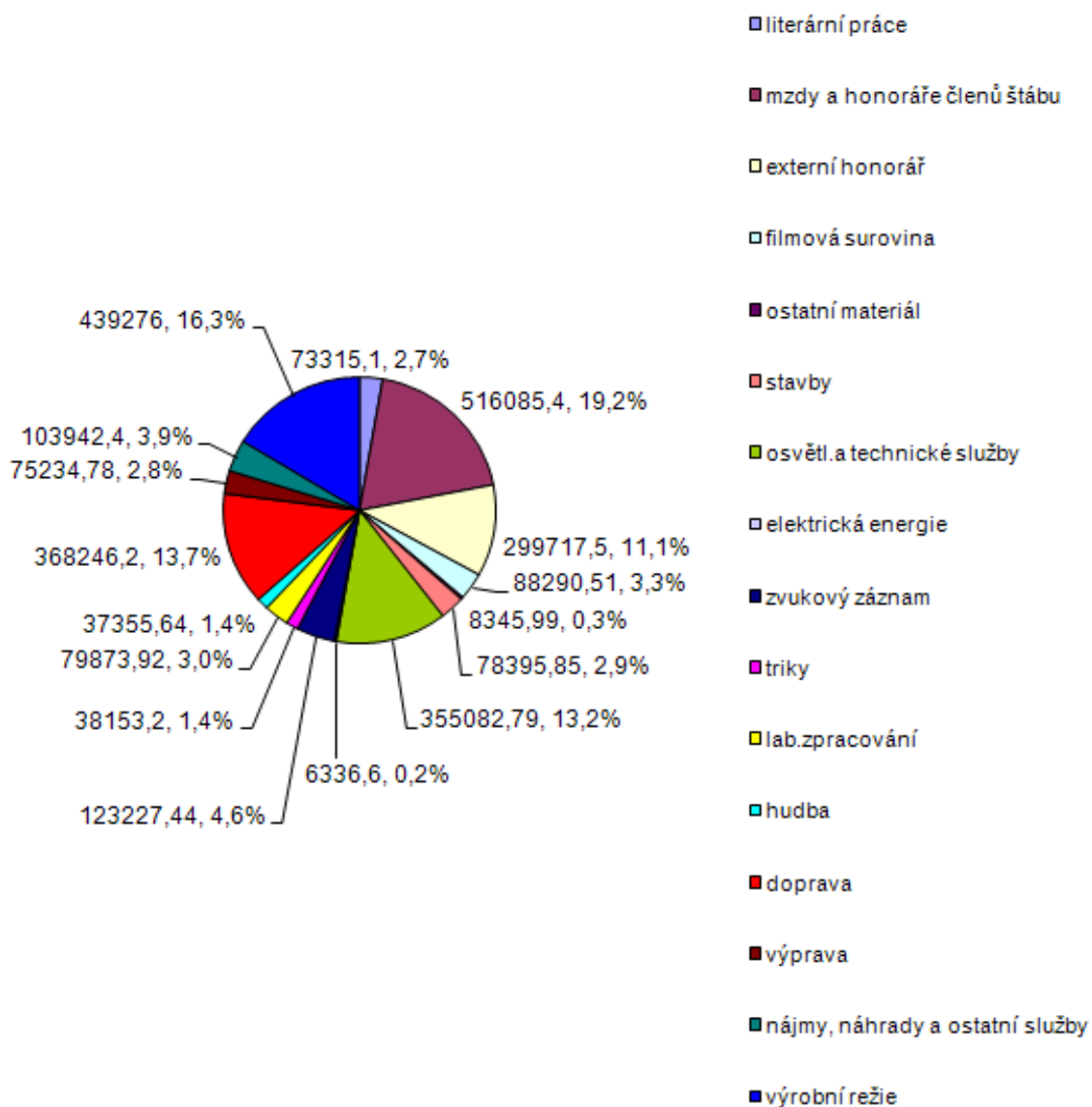
Navýšený rozpočet

celkem - 2.928.700,-Kčs/2.929000,-Kčs



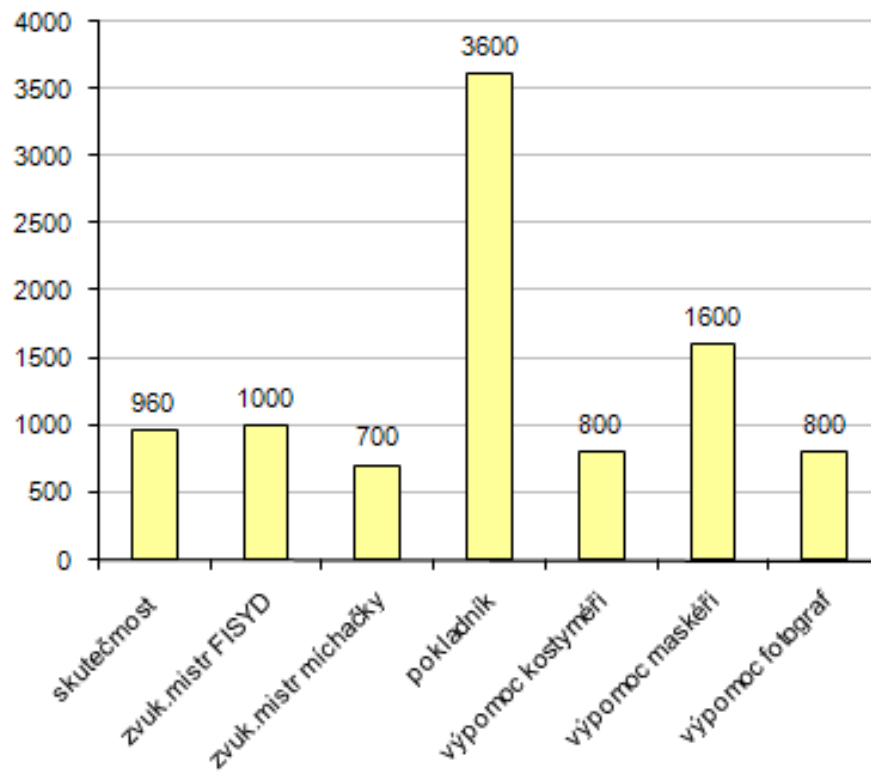
Konečný rozpočet

celkem - 2.690.879,40,-KčS



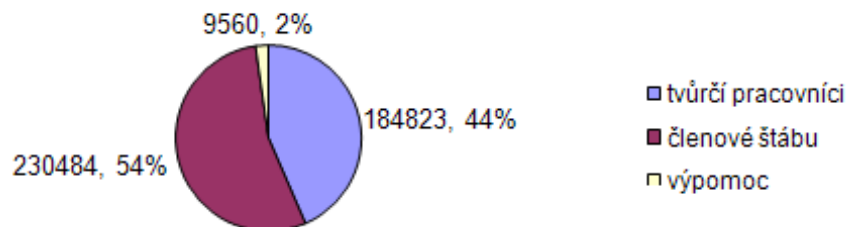
Výpomoc

celkem - 9.560,-Kčs



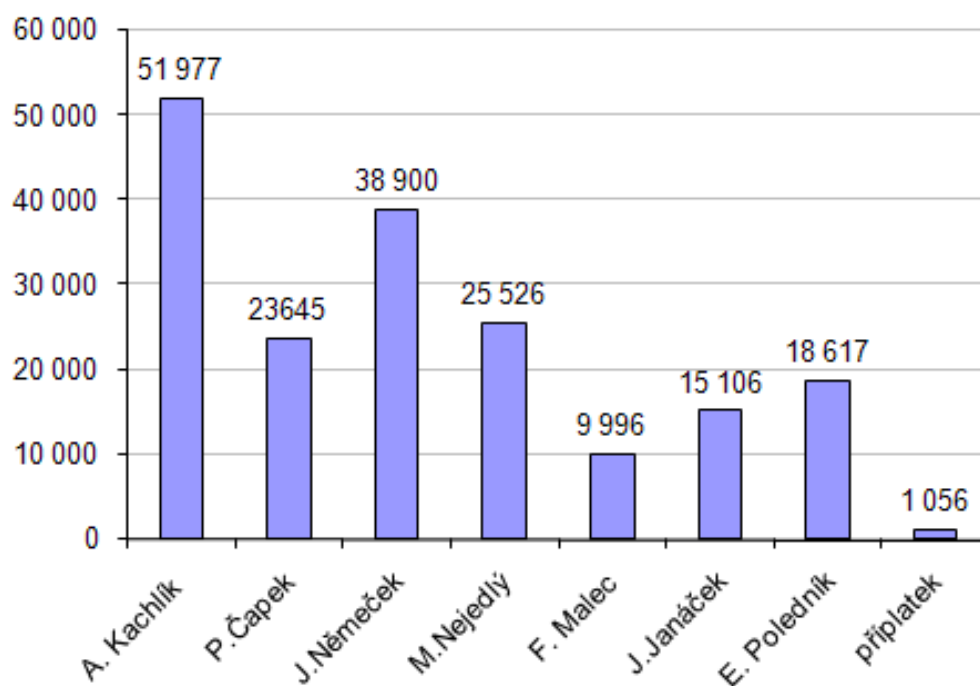
Mzdy a honoráře členů štábu

celkem - 424.867,-Kčs/424.800,-Kčs



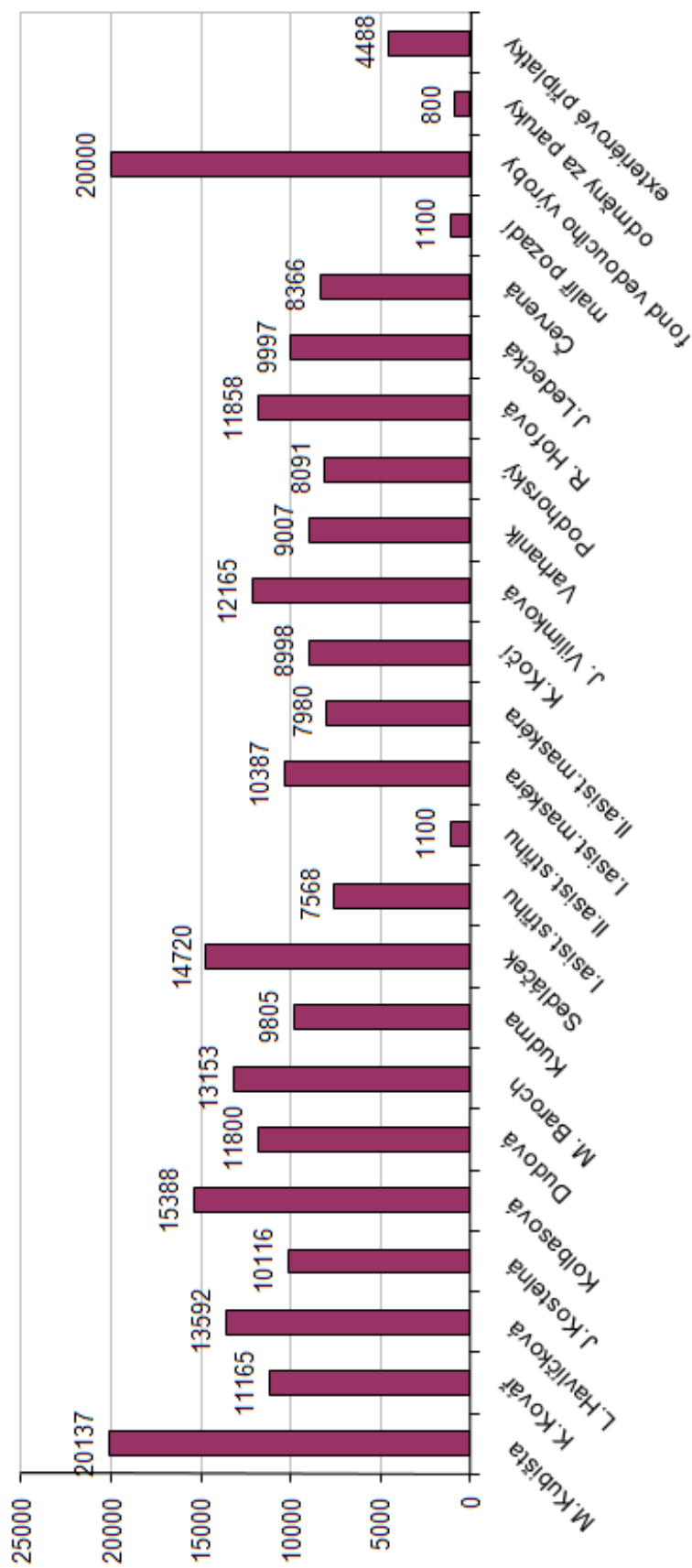
Tvůrčí pracovníci

celkem - 184.823,-Kčs



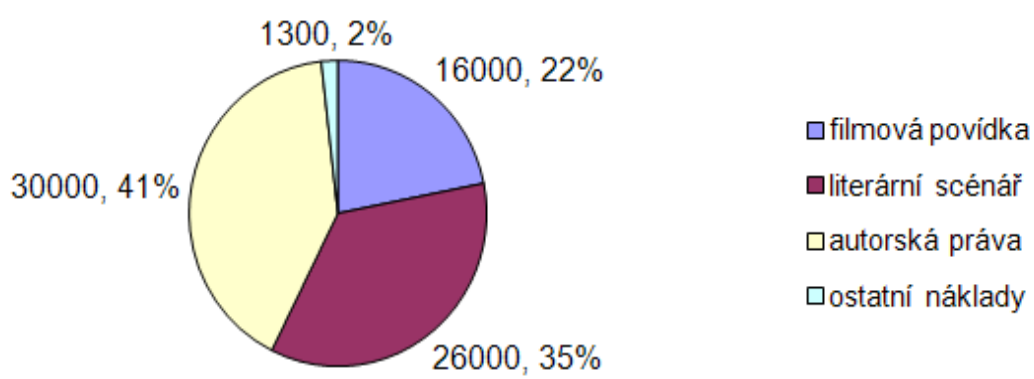
Ostatní členové štábu

celkem - 229.808,-Kčs/ 230.484,-Kčs



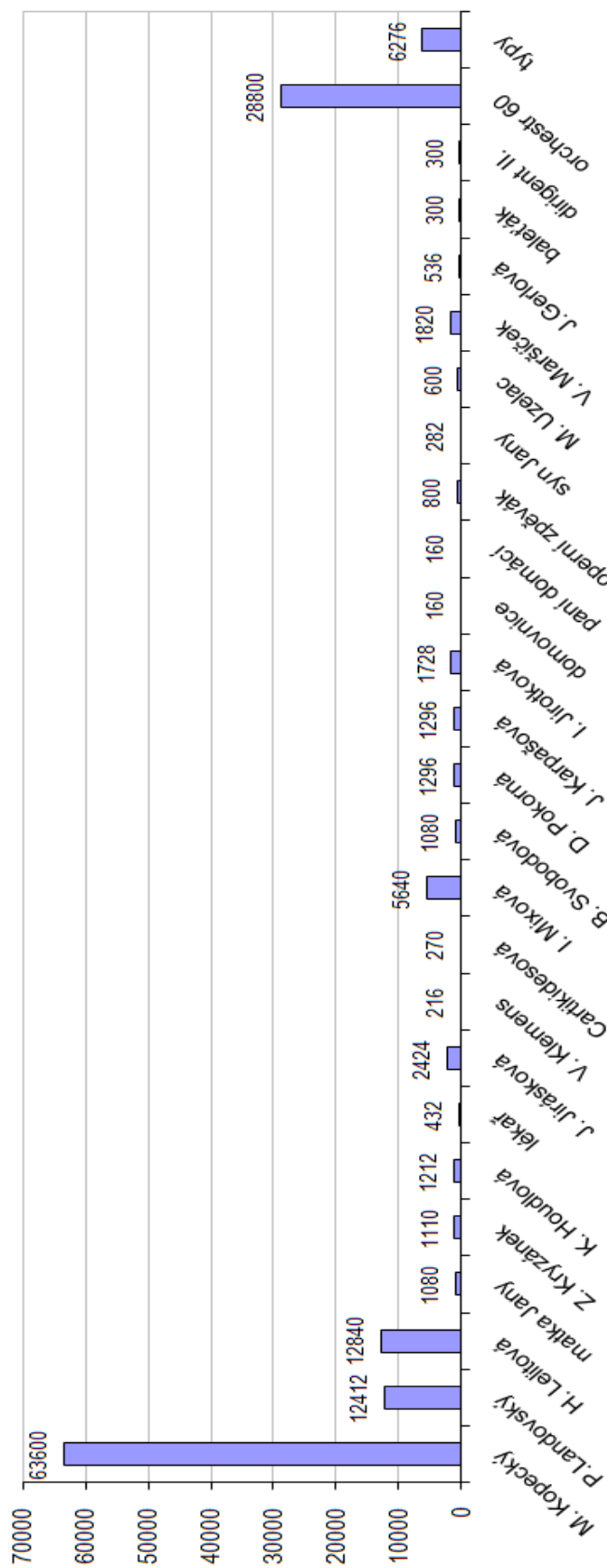
Literární práce

celkem - 73.300,-Kčs/ 73.315,10,-Kčs



Herci

celkem - 135.414,- Kčs / 135.420,- Kčs



Vážený a milý,

viděl jsem film a bojím se toho, aby několik kazů neznehodnotilo věc, která by mohla být docela pěkná. Viděl jsem to tenkrát sice v poněkud špatné náladě (mám nějak nemocného tatínka atd.), takže jsem byl náchylný k nespokojenosti a možná nemám pravdu, ale zdá se mi, že na několika místech se úplně vypařil náš drahý režisér a věci trochu ztratily řád a sloh. Mám na mysli přinejmenším tato tři místa:

1) scéna mezi Vámi a Jiráskovou je podána příliš karikaturně. Paní Jirásková tam není blbou lyrickou dámou, nýbrž si tam už dělá srandu z blbé lyrické dámy, což je určitý posun ve stylu, který mi připadá velmi rušivý. Napsal jsem o tom Tondovi a navrhl mu, abyste tu scénu přetočili.

2) druhá věc, s kterou si ovšem nevím rady, jak ji vylepšit, je tanec před orchestrem... Zdá se mi, že je to bez režijního pojetí a nápadu, takže některé situace působí křečovitě. Považuji taky za nesprávné, že poslední sekvence se odehrává zase zpátky v hledišti a vypadá to pak, že ten výstup na podiu měla být Adolfova „představa“. Ve skutečnosti jde o jiný princip: Adolf (tedy Vy) chvílemi hraje a chvílemi přechází z průvodce a komentátora toho, co se děje, vstupuje do děje jakoby zvencí. Tady náhle odcházíte ze sedadla, abyste komentoval, co se kolem děje. Tento dramatický komentář měl logicky končit na podiu a odtud se mělo skočit do další scény.

3) to už se netýká Vás, mi připadá nepříjemně melodramatická scéna, kde pan Landovský leze po zemi po čtyřech. Ve scéně s Jiráskovou to uteklo do vnějšího představování, tady naopak do expresivního superprožívání.

Píšu Vám o tom proto, protože si myslím, že je tu výborný film na dosah ruky a že jsem nadšen Vámi i Landovským a že se bojím, že několik nedokonalostí by mohlo zkazit věc. Říkal jsem o tom taky Vašemu znamenitému příteli Františku Červinkovi. Bylo by výborné, kdybyste se s ním na to co nejdříve podíval. S ním proto, protože ani já ani Vy nemáme od toho pořádný odstup a máme možná oba sklon být hyperkritičtí (hypersebekritičtí), neboť jde příliš o nás. Potřebovalo by to rychle velmi objektivní a přísné oči někoho, ke komu máme absolutní důvěru – a potom to potřebuje tvrdý atak na našeho milovaného režiséra.

Jak si vede Ptákovina? Mám strach, abyste mně po tomhle filmu a po té hře nezačal nenávidět. To je taky důvod, proč jsem teď najednou tak starostlivý a přísný!

Srdečně a moc Vás pozdravuje

Váš Milan Kundera

Vážený pane Kopecký,

Vrátil jsem se z Islandu, kde trávím většinu času v roce, a našel jsem v Paříži Váš dopis, který mi udělal ohromnou radost. V jedné věci se mýlíte (nevím jestli vědomě či nevědomě): To jste nebyl Vy, který jste mlčel a poslouchal mne, ten, který mlčel a poslouchal (s velkým potěšením), to jsem byl já. A říkám si dnes, že jsem Vás přesto poslouchal málo. Ten pocit jistě znáte, není tak originální: když se člověk ohlédne zpátky, má pocit, že je to jen seznam promeškaných věcí, které se nedají dohonit. Setkali jsme se spolu dost, řekli jsme si toho dost? Tím jsem šťastnější, že si na mne rád vzpomínáte. Já na Vás ještě víc. Možná že se ještě uvidíme. Věci se tak nečekaně proměňují. Ale svět není moc lákavý nikde a já jsem čím dál častěji (téměř trvale) na svém ostrově, asi proto, že ze tam nejmenší hustota obyvatelstva na kilometr v Evropě. Už dávno jsem se rozhodl do Čech nikdy nevrátit z důvodů, které pochopíte: když Vás lidé 15 let neviděli, jsou fascinováni tím, co s Vámi mezi tím čas udělal a jejich pohled je morbidní. Ale když jsem dostal Váš dopis, říkal jsem si, že se tam jednou přeci jenom na skok vrátím.

Váš věrný přítel Milan

Drahý Miloši Kopecký,

díky za dopis a nezlobte se, že jsem se neohlásil, když jsme byli v Brně. Tolik nám záleželo na tom, abychom prošli nepozorováni, že jsme jen těsně před odjezdem poslali do Prahy dva, tři lístky, aby si přátelé nemysleli, že je nechceme vidět. Myslím, že Vás brzo uvidíme, protože ta nejhorší doba, kdy na každého, kdo přijížděl, byla obrácena přílišná pozornost, je už za námi.

To, co říkáte o štěňatech, která Vám čurají na kamaši, si umím strašně dobře představit. Je to ve vzduchu už mnoho let: komunistická strana zanechala dělnictví kádrování, to je veliké slovo, které před tím neexistovalo a které nám už zůstane. Ale svět je smutný všude a vůbec.

Ten poslední román mne moc unavil. Hlavně francouzský překlad, který jsem sledoval slovo od slova. Česky to vyjde, ale ne tak hned. Až dám do pořádku strojopis (je v této chvíli nečitelný), tak Vám pošlu kopii.

Poklona, Váš Milan.