

Moc totalitní, ale ne totální? Úvahy o románu „Žert“ Milana Kundery a jeho filmové adaptaci

AGNIESZKA JANIEC-NYITRAI

Pojetí totalitarismu jako politického systému je spojováno hlavně s 20. stoletím, i když jisté znaky charakteristické pro totalitní režim lze najít v dějinách i dříve, například v Římě Diocletianovy doby nebo v carském Rusku (Olszewska-Dyoniziak 1999, 10). Totalitarismus patří mezi pojmy, které je mnohem snadnější identifikovat než definovat (Minogue 2006, 24). Vznik totalitních společností byl možný díky rychlému rozvoji komunikací, dopravy a také moderních technologií, což umožnilo centralizované moci kontrolovat stále větší prostor, a tím také ovlivňovat politické dění a život samotných občanů. Dalšími faktory působícími ve prospěch vzniku totalitních společností bylo šíření se antikapitalistické utopie na Západě, krize společnosti zakládající se na třídním principu a vznik mas, které nebyly schopny existovat v rámci demokratického zřízení (Bäcker 1992, 27). Přirozeně tato nesnadná zkušenost totalitarismu, obzvláště těžká pro střední Evropu (Pospíšil 2015, 85–86), našla svou uměleckou ozvěnu a konkrétní realizaci také v široce chápané kultuře, v níž traumata komunismu a fašismu získala různou podobu.

Milan Kundera patří bezpochyby mezi nejvýznamnější autory 20. století, kteří ve svých literárních dílech tematizovali otázku vlivu totalitních systémů na lidský život. Jeho román *Žert* lze umístit vedle takových klasických děl, jakými jsou *Animal Farm* (*Farma zvířat*) (1945) Georgea Orwella, *Inny świat* (*Jiný svět*) (1951) Gustawa Herlinga Grudzińskiego, *Zniewolony umysł* (*Zotročený duch*) (1953) Czesława Miłosze, *Архипелаг ГУЛАГ* (*Souostroví GULAG*) (1973) Alexandra Solženicyna nebo *Колымские рассказы* (*Kolymské povídky*) (1978) Varlama Tichonoviče Šalamova.

Když vezmeme v úvahu vědecké reflexe teoretiků totalitarismu jako například průkopnickou třídičnou publikaci Hanny Arendt *The Origins of Totalitarianism* (*Původ totalitarismu*) (1951) rychle zjistíme, že badatelský horizont, který tyto teoretické práce nabízejí, není pro analýzu literárních děl dostačující. Tyto teoretické hlasy jsou určitě velmi důležité a nápomocné pro pochopení podstaty totalitních ideologií, nicméně je mapují hlavně z perspektivy politické a nezdůrazňují aspekt filozofický i obecně lidský, které jsou například v Kunderových románech výrazně přítomné. Do popředí se tato existenciální perspektiva dostává právě v Kunderově románové prvotině *Žert* (1967), která se, spolu s filmovou adaptací od Jaromila Jireše, bude nacházet v centru zájmu této studie. *Žert* lze tedy analyzovat, jak upozorňuje Laura Martínez Abarca, nejen prostřednictvím historického čtení, s přihlédnutím k poli-

tickým událostem této doby, ale i prostřednictvím chápání totalitarismu jako jisté životní situace, v níž se jedinec nachází (2018, 154), přesněji jako jisté existenciálně mezní zkušenosti.

Kundera se ve své tvorbě snaží přemístit důraz z linie politické na linii kulturní, jak je tomu například v asi jeho nejznámější esejí *Únos Západu* (Zelenka 2008, 33), kde rozdělení Evropy vnímá jako záležitost především kulturní, nikoli politickou. Sám Kundera v jednom z rozhovorů zdůrazňuje, že se ve své románové prvotině nepokoušel o spolehlivé a detailní zobrazení doby a historických faktů z 50. let, zajímal ho spíše hlubší filozofický kontext a portrét člověka během jeho zápasu s dějinami prostřednictvím tematizace univerzálních zkušeností (Liehm 1990, 63). V této perspektivě se dostávají do popředí také elementy antropologické, což je vidět například v tom, jak autoritativní moc přejímá staré rituály a symboly z oblasti folkloru a náboženství (Budil 2009, 12–13). Právě tyto elementy jsou mnohokrát signalizovány jak v Kunderově románu, tak i v jeho filmové adaptaci.

Cílem této studie je charakterizovat vztah totalitní moci a jedince reprezentovaný jak v románu *Žert*, tak v jeho filmové adaptaci v kontextu filozofickém a společenském. Chtěla bych poukázat na klíčové momenty, v nichž je demaskován totalitní charakter světa socialistické společnosti poválečného Československa a popsat, jakými způsoby politika a totalitní moc prostřednictvím všeobecné invigilace přítomné na všech úrovních života ovlivňují mezilidské vztahy a mění samotného člověka. K analýze využiji dva pojmy – z filozofického myšlení Józefa Tischnera přejatý pojem *homo sovieticus* a pojem *totální instituce* vytvořený sociologem Ervingem Goffmanem. Těžištěm mého badatelského zájmu nebude tedy komparace literární předlohy a její filmové adaptace, ale analýza samotného zobrazení a uchopení totality v Kunderově románu a v Jirešově filmu.

Totalitarismus lze chápat, jak navrhuje polský filozof Józef Tischner, nejen jako jev přítomný ve sféře politické, ale můžeme na něj nahlížet i z hlediska filozofického jako na nekonečné zlo, které proniká do lidského nitra a vnitřně člověka deformuje. Tischner symbolicky ukazuje tento proces pustošení lidské duše na příkladu zkušeností ze sovětského lágru, který pak každý zajatec trvale nosí v sobě (1998, 47). Pro tohoto filozofa je zkušenost totality zkušeností krajně existenciální a sám totalitní systém je ztělesněním zla existujícího ve světě. Definice totalitarismu v tomto pojetí překračuje úzké chápání pojmu jako nedemokratické formy vlády, ale je zde spíše zdůrazněn silný metafyzický tlak na každého člověka, tlak, který pomalu ničí lidskou podstatu každého jedince. Člověk dostávající se do styku s totalitním režimem je jím rychle nakažen. Totalitarismus tedy připomíná epidemii, která utočí zákeřně a ničí člověka nejen vnitřně, ale negativně ovlivňuje také mezilidské vztahy, a tím se podílí na zkáze celé společnosti. Pozoruhodné je, že polský filozof změny ve společnosti vnímá jako druhotné, jako jistý důsledek změn, k nimž dochází v lidském nitru.

Právě takové nakažení zlem a „umírání za živa“ je zobrazeno v románu i filmu *Žert*. Obklíčení jedince a degenerace mezilidských vztahů v totalitním režimu je prezentováno na příkladu rozmanitých institucí, v sociologii nazývaných *institucemi totálními*. Podle Ervinga Goffmana, tvůrce tohoto pojmu, je totální institucí chápáno takové místo pobytu a práce, kde se nachází značné množství lidí na jistou dobu izo-

lovaných od okolního světa. Tito lidé podléhají zformalizovanému životnímu režimu ([1961] 2011, 11) a žijí pod neustálým dohledem. Podle Goffmana si totální instituce přivlastňují každou sféru života jedince, všechno je v jeho životě dopředu, do podrobností naplánováno, nařízeno a všichni podléhají neustálému dozoru. Klasickým příkladem totální instituce je samozřejmě vězení, ale může jím být také nemocnice nebo sanatorium.

Ve filmu *Žert* lze najít různé modely totálních institucí. Především se samozřejmě jedná o převýchovný tábor, v němž byl nucen pracovat hlavní hrdina Ludvík Jahn. Vidíme zde však také další instituce, do nichž pronikají modely chování charakteristické pro tento typ zařízení. Příkladem tak může být i hotel, v němž se Ludvík ubytoval. Symbolickým strážcem je zde vrátný, který drží moc a demonstruje svou převahu nad ostatními. Cizí moc ale nekončí ani v uzavřeném pokoji, protože ani tam není člověk „o samotě“. Nesnesitelně vrzající postel prozrazuje každý pohyb, chybí zde jakékoli soukromí. Hotelový pokoj, jak jej Kundera v románu popisuje, připomíná vězeňskou celu, kde postel vypadá jako „uzoučkový hrob“ (2007, 11–12) a samotný hrdina je proti své vůli svědkem rozhovorů vedených ve vedlejších pokojích. Jakákoli intimita je vyloučena. Je zde velmi dobře vidět všudypřítomnou kontrolu, která je jednou ze základních vlastností všech totálních institucí (Wallace 1971, 1).

Podobně je vztah „nadřízený – podřízený“ vidět ve scéně, kdy jdou Ludvík a Helena do restaurace na oběd. Nejsou tam přijímáni jako zákazníci nebo jako hosté, ale jsou hned postaveni do pozice „podřízených prosebníků“. Číšník o ně nejeví zájem a nařizuje jim čekat na oběd do dvanácté hodiny. On je ten důležitý, on má moc, na něm vše záleží. Všechny vztahy „nadřízený – podřízený“ jsou velmi důrazně akcentovány. Lidé nejsou partneři, hned je jasné, komu patří moc. Je zde mj. ukázáno, jak silně zdegenerované jsou mezilidské vztahy, jak hluboce je v lidech zakořeněna potřeba dominance nad druhým. Každý je frustrován, protože má nad sebou nadřízeného, a když má možnost ukázat svou vlastní převahu, hned toho využívá. Lidé se tak stále vzájemně ponižují a pomocí gest a slov manifestují svoji sílu a důležitost. To se týká všech sfér lidského života, všech aspektů každodennosti. Příkladem může být vyčítavá věta zmíněného číšníka: „Chtěli jste obědovat už před čtvrt hodinou, a přitom ještě nemáte vybráno, napomenul mne a odešel.“ (211).

Každá sféra lidského života se dostává pod dohled komunistické strany, ale také jednotlivých, totalitářským nakažených lidí. Totálními institucemi nejsou už jen škola, univerzita, nemocnice nebo vězení, je to prostě každý prostor, v němž člověk pobývá. V jedné z filmových scén zaznívá hořké konstatování: „Žili jsme ve věznici, kde na balkónech hrály kapely.“ *Žert* se tímto řadí mezi díla, která kritizují systém a ukazují utlačování jedince společností (podobně jako například film *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (*Přelet nad kukačím hnízdem*, 1975) Miloše Formana, natočený podle stejnojmenného románu Kena Keseyho, který se odehrává v prostoru psychiatrické léčebny). Totální instituce se tedy stává metaforou celého lidského bytí ve světě a státy uzavřené za železnou oponou jsou samy o sobě modelovým příkladem totální instituce. Neměli bychom uvažovat, které instituce jsou a které nejsou totální, ale spíše přemýšlet o tom, do jaké míry se v totálních institucích projevuje kontrola nad jedincem, jak zdůrazňuje Samuel E. Wallace (1971, 1). Každá existenční situace,

v níž se jedinec nacházel, připomíná uzavření do sítě vzájemně propojených totálních institucí. Každý člověk je postaven do role dítěte, jímž je možno prostřednictvím odměn a trestů manipulovat. Tak je tomu logicky také v případě chování se k lidem ve výchovném táboře, do něhož byl Ludvík poslán: „Avšak samolibost moci se neprojevuje pouze krutostí, nýbrž i (byť řidčeji) milosrdenstvím. Chlapečkovi-veliteli dělalo dobře, že mi mohl po několika týdnech projevit i milost, a já jsem dostal na poslední chvíli volno dva dny“ (Kundera 2007, 105).

Podle Tischnera spočívá jádro totality právě ve změně vztahu k moci. Podíl na moci se přímo stává smyslem lidského života: „Poroučím, tedy jsem. Existuji jen natolik, kolik moci mám. Mimo strukturu moci jsem nikdo“ (1998, 55). Člověk je schopen rezignovat na svou osobní svobodu a na hodnoty, které by pro něho měly být relevantní, jen aby si udržel moc. Smyslem lidského života je touha po moci, touha, která je silnější než všechny jiné instinkty. Tischner definuje člověka posedlého mocí – a musíme pamatovat i na to, že se často jedná o moc opravdu „malichernou“, „trpasličí“. Je to moc číšníka, který přinese oběd teprve po dvanácté hodině, protože se mu dříve nechce, je to moc vrátného, který dá hostovi lepší nebo horší pokoj. Jako *homo sovieticus*. Tento pojem přejal polský filozof od ruského spisovatele Alexandra Zinovjeva, propracoval ho a doplnil. Člověk přestává být člověkem, stává se *homo sovieticus* čili individuem zotročeným komunistickým systémem (Tischner 1992, 129). Každý totalitní režim má ambice stvořit nového člověka, osvobozeného od chyb minulosti, který bude moci realizovat nová, pokroková hesla (Balík – Kubát 2004, 43) a v případě států východního bloku vzniká právě *homo sovieticus*. Je to člověk existující na křižovatce dvou perspektiv – jako někdo, kdo vydává rozkazy, ale také jako někdo, kdo podléhá rozkazům jiných. Je to vražedná kombinace, jelikož člověk se na jedné straně sám sobě jeví jako silný, nepřemožitelný, ale na druhé straně jako slabý, zotročený. Z tohoto paradoxu, z této existenciální pasti se rodí agrese a frustrace. Člověk vidí, že musí rezignovat na svou svobodu, nemá jinou možnost, je přinucen dělat to, co nechce, ale tím ochotněji si chce sám podrobit druhého člověka, zbavit ho jeho svobody, zničit někoho, kdo se nachází ve slabší pozici.

Nejen stát jako takový omezuje svobodu, o čemž píše například Hannah Arendt „totalitní ovládnutí usiluje o odstranění svobody, dokonce o eliminaci lidské spontánnosti vůbec, a rozhodně ne o pouhou restriktci svobody, byť sebe tyranštější“ (Arendtová [1951] 1996, 551). Jednotliví lidé přejali od státu funkci omezování svobody druhých, podřizování si slabších. Nicméně, jak bylo řečeno výše, i ti silnější se dostávají do styku s ještě silnějšími, a z katů se stávají obětmi, jak je ukázáno ve filmu. Oběti však nejsou o nic lepší, neboť samy se stávají katy. *Homo sovieticus* je pasivní, podřízený silnějšímu, ale mezitím se v něm kumuluje frustrace, která vede k touze po pomstě na slabším. Vůči slabším je krutý a bezohledný, vůči silnějším servilní a podlézavý. Jednou z hlavních „zbraní“ tohoto „člověka nového zítřka“ je pomsta, což je ve filmu *Žert* dokonale zobrazeno. Sám Ludvík je opojen tím, že získáním Heleny – manželky svého soka Pavla Zemánka – může získat moc nad svým nepřítelem. Hlavním hnacím motorem Ludvíkova jednání je pomsta, což je pro *homo sovieticus* typické. Nakonec se přece jen ukazuje, jak dobře vycvičeným dítětem socialistické společnosti se Ludvík stal. Na Pavlovi se nechce pomstít „politicky“, ale chce záu-

točit na nejintimnější sféru jeho života – na jeho vztah s manželkou. Pavel je však už „někde jinde“, má mladou, atraktivní milenku a Helenina nevěra mu paradoxně přichází vhod.

Ludvík je opojen svou mocí nad Helenou, což je vidět ve scéně, když ji pozoruje za jejími zády v hotelu, kam se přišla ubytovat. Má škodolibou radost z její nejistoty, z emočního rozechvění, prožívá doslova rozkoš z toho, že má nad ženou kontrolu. Podobné vyznění má scéna brutálního sexuálního styku Ludvíka a Heleny, v níž hlavní hrdina ukazuje svou moc. Kundera zobrazuje lidskou sexualitu jako nástroj sloužící k získání kontroly nad druhým člověkem. Sexuální život je prostorem, v němž lidé nejsou partnery, ale vždy mezi nimi existuje výrazný vztah mezi submisivitou a dominancí. Ludvík je sexuálním agresorem, dobyvatelem, a tento model, v němž je muž výrazně dominantní, se v Kunderově tvorbě opakuje velmi často, což vyvolává, spolu s celkovým zobrazením žen u Kundery, kritické reakce ze strany feministické kritiky (O'Brien 1995). Ludvík se mstí na Helenině těle za svou tělesnou nesvobodu, za léta vězení, za ponižování v táboře nucených prací a jeho metody se v ničem neliší od zotročování těl komunistickou mocí (Janiec-Nyitrai 2018, 38–42). Helena se tímto stává pouhým objektem, je zbavena své lidskosti.

Homo sovieticus je jako otrok, který potřebuje jisté rituály, aby se mohl cítit bezpečně ve svém světě. K takovým rituálům patří i ve filmu zachycené prvomájové průvody, společné tance během oslav komunistických svátků, jízda králů atd. Tyto rituály, částečně přejaté z lidového folkloru nebo z křesťanských obřadů, jsou ale zcela vyprázdněné. Slouží pouze k legitimizaci nového totalitního komunistického zřízení (Balík – Kubát 2004, 67). Byly uměle implementovány do každodenního života lidí a v důsledku toho spojovaly lidi pouze povrchně, byly pouze vzdáleným hlasem skutečných lidových ceremonií. Jeví se jako těžkopádná napodobenina skutečných obřadů, něco naučeného, neautentického. Ludvík pocituje tuto přetvářku během svatby stylizované ve svatbu lidovou: „Smutek [...] umožnil mi, že jsem ucítil v pramenitosti těchto lidových obřadů pach chloroformu, a na dně té zdánlivě spontánnosti jsem uviděl smítko faleš“ (Kundera 2007, 58). Dalším příkladem je moravská jízda králů, která je zobrazena ve filmu hlavně jako příležitost k opilství. Ewa Ciszewska označuje folklorní prvky ve filmu *Žert* jako „zotročený folklor“, podtrhuje to, že komunistický systém využíval pouze ty folklorní prvky, které se mu hodily (2014, 72–73). Kundera líčí společnost budoucnosti:

Lidé budou žít v nové kolektivitě. Budou spojeni jedním kolektivním zájmem. [...] Budou opět spjati desítkami společných obřadů, vytvoří si své nové kolektivní zvyky. Některé převzou z minulosti. Dožínky, masopusty, taneční zábavy, pracovní zvyky. Některé vytvoří nové. První máje, mítinky, slavnost osvobození, schůze. Zde všude najde své místo lidové umění. Zde se bude vyvíjet, měnit a obnovovat (2007, 162).

Demaskuje vynucenost těchto obřadů, jejich faleš a neautentičnost, píše o snaživé spontánnosti krojovaných jezdců na jízdě králů, která je doprovázena usilovnou starostlivostí pořadatelů (288). Lidovost byla pouze cynicky využívána totalitním systémem, aby byla podtržena zdánlivá kontinuita komunismu a došlo k jeho legitimizaci. Jízda králů je zobrazena ve filmu jako mrtvý obřad, zbavený tajemství (Ciszewska 2014, 75–76), čímž přichází o svůj smysl. Dokonce i Heleniny vzpomínky na mani-

festace a pochody mládeže jasně prozrazují rozdělení na „herce“ a publikum – státnici pozorují a tleskají a mladí lidé jsou jako loutky v režirovaném spektaklu (Kundera 2007, 24). Zemánek je rodilý Pražan, který na Slovácku nikdy nebyl, ale „hrál si zálibně na lidového šuhaje“ (50). Jak v knize, tak ve filmu je zdůrazněn performativní charakter všech komunistických oslav.

Ironické vyznění získává scéna, kdy slyšíme písničku stylizovanou v píseň lidovou se slovy „Dobré je, dobré je, že už není pána“ a vidíme, jak Ludvík a další političtí vězňové pozorování sadistickými nadřizenými těžší za nelidských podmínek uhlí. Tato scéna je symbolická ve dvojí rovině. Pomyslný „pán“ (šlechtic), „vykořisťovatel“ je nyní nahrazen komunistickou mocí symbolizovanou nevzdělanými vojáky. Píseň je zároveň svědectvím toho, jak bylo zacházeno s lidovou tradicí. Tato píseň není původně písní lidovou, ale byla složena až v 50. letech Anežkou Gorlovou, sběratelkou a upravovatelkou lidových písní. Právě tato píseň ukazuje, jak se folklor stával nositelem nových pokrokových komunistických hesel. Kundera tedy ne náhodou právě tuto píseň ve svém románu zmiňuje (164). Ve filmové adaptaci navíc vyniká i její ironický charakter. Vůbec ironie se ve zobrazení reality socialistické společnosti vyskytuje jak v literární předloze, tak ve filmu v mnoha rovinách, o čemž píše například Peter Steiner (2000).

Další klíčovou scénou, která zachycuje napodobování starých obřadů, je moment vítání novorozenců nazývaných mazlivě „novými občánky“, v němž je zřejmé navázání na křesťanský rituál křtu. Komunistický „křest“ se však odehrává na radnici, před níž stojí řady dětských kočárků a jak na běžícím pásu jsou nemluvnata „vítána“ jako příslušníci a občané socialistického státu.

Lidé v totalitním režimu žijí v iluzi, že patří k většímu celku, že vztahy, které vytvořili, jsou pevné a jasně dané. Toto společenství, iluzivní shoda s ostatními lidmi je však falešná, což mj. odhaluje i scéna společného hlasování o vyloučení Ludvíka ze strany a z univerzity. Všichni vedení stádním instinktem zvedají ruku, a Ludvík se stává obětním beránkem. Je hned vyloučen ze strany i z univerzity. Bývalí přátelé a kamarádi mu sice ještě týkají, ale, jak píše Kundera, „nebylo to najednou přátelské týkání, nýbrž týkání úřední a hrozivé“ (45). Mezilidské vztahy jsou povrchní a plné paradoxů, každému náleží dříve přisouzená úloha. Lidé se pohybují ve světě stranou určených trajektorií, což např. symbolizují i figurky na olomouckém orloji zachycené na začátku filmu (Janiec-Nyitrai 2018, 37–38).

V totalitním režimu dochází k devalvací nejzákladnějších lidských hodnot. Mezilidské soužití je zpotvořeno vlivem nelitostné mašinerie moci. Obětí systému, ale také člověkem vyloučeným ze společnosti vězňů, se stává Alexej, který je nakonec donucen k sebevraždě. Ludvík pozoruje chování spoluvězňů a uvědomuje si, že solidarita, která spojuje lidi v těžké situaci, je pouze zdánlivá. Kundera ve svém románu píše:

Ale neztratil jsem jen Alexeje a nenávratnou příležitost zachránit člověka, jak to dnes z odstupu vidím, ztratil jsem právě tehdy i teplý družný cit solidarity ke svým černým druhům a s ním i poslední možnost vzkřísit k plnému životu svou zakřiknutou důvěru v lidi. Začal jsem pochybovat o ceně naší solidarity, jež byla vynucena jen tlakem okolností a pudem sebezáchovy, ženoucím nás do svorného houfu. A začal jsem si uvědomovat, že náš černý kolektiv je stejně s to uštvat jiného člověka (poslat ho do vyvržení a na smrt) jako kolektiv lidí v někdejší sále a jako snad každý kolektiv lidí (2007, 133).

Komunismus ničí mezilidské vztahy. Mezi lidmi proniká nedůvěra a vzájemná skrytá nenávisť. Lidská frustrace je natolik silná, že lidé jsou schopni jednat podlým způsobem, jsou přesvědčeni o nečestných intencích ostatních, jsou podezřívaví a nedůvěřiví. Komunismus se jeví jako totalitní režim, který narušuje a pohlcuje všechny sféry lidského života, včetně intimní sféry přátelství, lásky a erotiky. Ludvík je vyloučen ze strany, protože se najednou stal podezřelým kvůli vtípnému sdělení na pohlednici určené jeho milé, protože se divně usmívá, protože si sám pro sebe něco myslí. Totalitarismus, jak píše Józef Tischner, neznamená pouze to, že moc pohlcuje celek společenského života, ale především to, že vstupuje do sféry lidské intimity, jejíž přirozeným fundamentem jsou vztahy s nejbližšími lidmi (1998, 53).

Kundera v románu *Žert* zobrazuje propast vzájemné nedůvěry mezi lidmi. Právě tato nedůvěra nedovoluje dvěma přátelům, Ludvíkovi a Jaroslavovi, se znovu sblížit.

Ludvík se mnou přestal mluvit proto, že se bál! Bál se, že naše rozmluva nezůstane utajená! Bál se, že ho udám! Bál se mne! To bylo strašné. A znovu zcela neočekávané. Propast, která byla mezi námi, byla mnohem hlubší, než jsem tušil. Byla tak hluboká, že nám nedovolovala ani dokončovat rozhovory (Kundera 2007, 181).

Zrnko nedůvěry, které je zaseto do lidských duší, ničí vše a znemožňuje normální komunikaci. Ludvík přiznává: „Jsem už tak zkažen nedůvěrou, že když se mi někdo vyznává z toho, co má nebo nemá rád, vůbec to neberu vážně, nebo přesněji řečeno, chápu to pouze jako svědectví o jeho autostylizaci.“ (208).

Další z hrdinů románu *Kostka* odhaluje podstatu Ludvíkova tragického postavení: „Vy jste to nikdy neodpustil lidstvu. Vy mu od té doby nedůvěřujete a cítíte k němu zášť. Dovedu vás pochopit, ale to nic nemění na tom, že taková obecná zášť k lidem je strašná a hříšná. [...] Vy žijete v pekle, Ludvíku, a já vás lituji.“ (265). Kundera dokonce píše o zpusťoveném světě, v němž jsou lidé přinuceni žít (345). Ludvíkovými obrannými mechanismy jsou cynismus, odstup od světa, distance, kterou v sobě pěstuje, aby netrpěl (Cravens 2000, 93–94).

Mezilidské vztahy podléhají erozi, čehož nejvýraznější důkaz najdeme právě ve faktu, že Markéta sama denuncuje svého přítele Ludvíka jako zrádce ideálů socialistické společnosti. Silná struktura společenství propojená mezilidskou solidaritou je postupně narušována, dochází k izolaci atomizovaných jedinců, což je dokonalým prostředkem k tomu, aby se pak těmto jedincům dalo snadněji vládnout, jak píše Hannah Arendt (Arendtová 1996, 554). Přestávají platit dosavadní pravidla, dochází k přehodnocení zdánlivě neměnných hodnot jako láska, přátelství nebo solidarita. V atmosféře všudypřítomného strachu mizí všechny vyšší city, platí pouze absolutní poslušnost nadřízeným. Spontánnost a vlastní iniciativa jsou považovány za nebezpečné (Bäcker 1992, 82). Konečným cílem totalitních režimů je zničení lidského já, zničení teritoria vnitřní svobody (Walter 1998, 5) a nakonec vytváření snadno manipulovatelných *homo sovieticus*, bytostí jednorozměrných, kterým chybí spirituální perspektiva. Všichni jsou stejní, bezejmenní, rozdělení do totálních institucí, v nichž musí žít. „Na holičově židli začínal běžící pás, která nás měl přetvořit ve vojáky“ (Kundera 2007, 59). Takový běžící pás předělávající lidi v *homo sovieticus* se nacházel také ve školách, školách, na univerzitách, v továrnách. Tyto mechanismy zbavování individuality a vnitřní svobody popisuje Kundera na příkladu převýchovy v táboře:

„Tak hbitě byl každý z nás zbaven své osobní vůle a stal se něčím, co se navenek podobalo věci (věci disponované, posílané, zařazované, odvelované) a uvnitř člověku (trpícímu, nazlobenému, obávajícímu se).“ (60).

Moc totalitní se nakonec ukazuje být mocí totální, mocí, která dokáže člověka změnit do morku kosti, učinit z něho pouhou loutku. Román *Žert* a jeho filmová adaptace se tedy stávají obviněním totalitního režimu jako něčeho, co ničí člověka, uzavírá ho do těsné sítě totálních (a také totalitních) institucí a dělá z něho otroka, *homo sovieticus*. Totalitarismus se realizuje jak v románu, tak ve filmu ve dvojím plánu: metafyzickém, prostřednictvím existenciální ubohosti lidského bytí ve světě zbaveném hodnot, zbaveném lidské svobody, ve stavu neodvratitelného ztročení lidského ducha, a na druhé straně v plánu sociologickém, skrze poukázání na totální instituce, které převychovávají člověka v duchu *homo sovieticus*. Protagonista Kunderova *Žertu* je totálně zaslepen touhou po pomstě a nepřímou také po vládě nad druhým člověkem. V románu, který je mnohostrannější a složitější, je položen důraz právě na postupné odcizování se lidí v rámci společnosti, na prohlubování vzájemné nedůvěry. Jedná se o panorama společnosti. Výše zmíněné je zřejmé například i v zobrazení postavy Lucie a její životní cesty. Tento motiv byl ve filmové adaptaci opominut a scenáristé se soustředili na osudy několika postav, hlavně na Ludvíka. Podobně i síť Goffmanových totálních institucí byla v románu hlouběji rozebrána a ukázána – vztahy na univerzitě, převýchova v táboře nucených prací atd. Filmová adaptace podrobněji a obrazněji mapuje přerod člověka v *homo sovieticus*, na příkladu nejen Ludvíka, ale také Heleny nebo Jaroslava. V podstatě je však zobrazení nerovného zápasu člověka s totalitní mocí jak v románu, tak ve filmu podobné.

Kunderův román a jeho filmová adaptace se stávají hořkou zprávou o tom, jak totalita v podobě nekonečného zla ničí lidem životy, proniká do všech sfér lidského bytí, negativně ovlivňuje mezilidské vztahy a podkopává přirozenou mezilidskou důvěru. Lidé, coby *homo sovieticus*, jsou uzavřeni do sítě totálních institucí, z nichž není útěku, a násilí (nejen ze strany politické moci, ale také ostatních lidí). To vše činí jejich životy nesnesitelnými a mění je v existenciální past.

LITERATURA

- Arendtová, Hannah. (1951) 1996. *Původ totalitarismu*. Přel. Jana Fraňková – Jan Rypka – Mario Stretti – Zdenka Strettiová – Helena Vebrová. Praha: Oykoimenh.
- Balík, Stanislav – Michal Kubát. 2004. *Teorie a praxe totalitních a autoritárních režimů*. Praha: Dokořán.
- Bäcker, Roman. 1992. *Totalitarismus: geneza, istota, upadek*. Toruń: Index-Books.
- Budil, Ivo. 2009. „Imaginace totalitarismu z antropologického hlediska.“ In *Literatura socialistického realismu: východiska, struktury a kontexty totalitního umění: sborník příspěvků ze symposia pořádaného Ústavem pro českou literaturu AV ČR ve spolupráci s Ústavem slovenskej literatúry SAV a Slovenským inštitútom v Praze 11. a 12. října 2006*, ed. Petr Šámal, 9–17. Praha: ÚČL AV ČR.
- Ciszewska, Ewa. 2014. „Folklor w służbie komunizmu. Żart Milana Kundery w adaptacji Jaromila Jireša.“ In *Hrabal i inni. Adaptacje czeskiej literatury*, ed. Ewa Ciszewska – Ewelina Nurczyńska-Fidelska, 63–86. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i PWSFTviT.
- Cravens, Craig. 2000. „Faulty Consciousnesses: Milan Kundera's The Joke.“ *The Slavic and East European Journal* 1 (44): 92–108.
- Goffman, Erving. (1961) 2011. *Instytucje totalne. O pacjentach szpitali psychiatrycznych i mieszkańcach*

- innych instytucji totalnych*. Přel. Olena Waškiewicz – Jacek Łaszcz. Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Janiec-Nyitrai, Agnieszka. 2018. „Mechanika těla. Úvahy na okraji filmu ‚Žert‘ (1968).“ In *Česká literatura a film V*, ed. Štefan Timko, 34–44. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Liehm, Antonín. 1990. *Generace*. Praha: Československý spisovatel.
- Martínez Abarca, Laura. 2018. „Žert‘: pohled na totalitní režim.“ *Svět literatury – Časopis pro novodobé literatury* 58: 149–154.
- Minogue, Kenneth. 2006. „Co stanowi przeciwieństwo totalitaryzmu?“ In *Totalitaryzm a zachodnia tradycja*, ed. Miłowit Kuniński, 24–38. Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej.
- O’Brien, John. 1995. *Milan Kundera and Feminism: Dangerous Intersections*. New York: St. Martin’s Press.
- Olszewska-Dyoniziak, Barbara. 1999. *Antropologia totalitaryzmu europejskiego XX wieku*. Wrocław: Atla 2.
- Pospišil, Ivo. 2015. „Europa Środkowa: kryzys koncepcji i terminu, resztki nadziei.“ *Postscriptum Polonistyczne*, 1/15: 81–95.
- Steiner, Peter. 2000. „Ironies of History: *The Joke* by Milan Kundera.“ In *The Desert of Bohemia: Czech fiction and its social context*, Peter Steiner, 196–217. New York: Cornell University Press.
- Tischner, Józef. 1992. *Etyka solidarności oraz Homo sovieticus*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Tischner, Józef. 1998. *Spór o istnienie człowieka*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Wallace, Samuel E. 1971. „On the Totality of Institutions.“ In *Total Institutions*, ed. Samuel E. Wallace, 1–7. New York: Transaction Publishers.
- Walter, Jean Jacques. (1982) 1998. *Machiny totalitarne*. Kraków: Beseder.
- Zelenka, Miloš. 2008. „Mit srednje Evrope v literarnem diskurzu 20. stoletja.“ *Ars et humanitas*. 2/1: 29–42.

CITOVANÉ AUDIOVIZUÁLNI DÍLO

Žert (r. Jaromil Jireš, Československo, 1968)

Totalitarian, but not total power? Reflections on Milan Kundera’s novel “The Joke” and its film adaptation

Totalitarianism. Total institution. Homo sovieticus. Milan Kundera. Jaromil Jireš.

The aim of the piece is to characterize the ways in which the novel *The Joke* (1967) by Milan Kundera and its film adaptation (directed by Jaromil Jireš, 1968) show the relationship between man and totalitarian power. The study depicts the means by which the communist society used mechanisms of re-education of the individual. The key concepts applied for this analysis are *homo sovieticus* (Józef Tischner) and total institution (Erving Goffman). The goal of the study is to broaden the understanding of totalitarianism from a narrow political concept to philosophical and sociological meaning.

Dr. hab. PhDr. Agnieszka Janiec-Nyitrai, Ph.D.,
 Ústav slavistiky a baltistiky
 Filozofická fakulta
 Univerzita Loránda Eötvöse
 Múzeum krt. 4/D
 1088 Budapešť
 Maďarsko
 janiec.nyitrai@gmail.com