KAREL MOHYLA / 27. 5. 2020

Postava k podpírání – Kafka, Welles, nebo Juráček?

Snímek *Postava k podpírání* (1963) a analogicky i jeho autor, Pavel Juráček[1], ze sebe již od samotné produkční fáze filmu nemohli setřást určité kafkovské stigma vypálené jednak dobovou kritikou[2], jež filmu přímo i nepřímo přičítala kafkovskou atmosféru, jednak představiteli umělecké rady tvůrčí skupiny Fikar–Šmída[3], kde film vznikal, či samotným Aloisem Poledňákem, ředitelem Československého státního filmu, který Juráčkovi údajně vytkl i ovlivnění filmovou adaptací Kafkova *Procesu* režírovanou Orsonem Wellesem: „Osud *Postavy* je dosud nejistý. Ústřední výbor (zřejmě varován Váňou) si ji vyžádal k promítání. Poledňák s Kuncem se od ní distancují a Fikar má strach.[4] Kdosi řekl, že proti kultu nelze bojovat Kafkou… (…) už dnes vím, že se budou snažit *Postavu* vyřídit nařčením z epigonství. Zvolí ten nejzáludnější způsob: shovívavou ironii. Poledňák mi s protektorským úsměvem řekl, že jsem se hodně naučil od Orsona Wellese. Když jsem namítl, že ve dnech, v nichž jsem viděl jeho *Proces*, jsme už začínali točit, a měli jsme tudíž hotový technický scénář, uklidnil mě takto: ‚Ale to nebyla výtka, soudruhu Juráčku, to byl kompliment, protože ne každý se umí tak dobře poučit.‘ A já si vzpomínám, jak jsem šel na *Proces* s rozechvěním a se strachem, protože jsem se bál, že v něm naleznu mnoho věcí, které jsem měl přichystané do *Postavy*. (…) Wellesův film byl něco jiného a *Postava* s ním neměla nic společného. (…) Když mi tedy Poledňák řekl, tím svým hlubokým státnickým hlasem, že jsem okopíroval Wellese, uvědomil jsem si, že je to začátek mnoha podobných řečí, které budu ještě dlouho slýchat a číst a proti nimž nenaleznu obranu. Komu mám říkat, že jsem si během natáčení na Wellesův film nikdy ani nevzpomněl? Komu se mám přiznat, že vlastně Kafku téměř neznám?“[5] Následující text tak skrze komparaci narativů všech tří dotčených děl – *Postavy k podpírání*, Kafkova románu *Proces* a Wellesovy filmové adaptace *Procesu* – prozkoumá souvislosti, které tato díla pojí dohromady a jež by případně mohly poukázat na míru (ne)oprávněnosti dobových, ale i

v současnosti přetrvávajících příměrů *Postavy k podpírání* ke Kafkovu dílu.

Podobnost určitých aspektů *Postavy k podpírání* a Kafkova *Procesu* je asi všem recipientům těchto děl známá. Protagonista obou příběhů se dostává do situací, v nichž se střetává jeho vlastní logika chodu věcí (shodná s logikou reálného světa) s opoziční logikou, kterou zastává většina postav, s nimiž má možnost se setkat, a jež narušuje integritu jeho běžného života. Zatímco však u Josefa K., protagonisty *Procesu*,to vede k jeho rozpoznání absurdity těchto situací a následnému vymezení se vůči okolnímu světu, protagonista *Postavy* se opoziční logice přizpůsobuje a jeho vyvrhelství je nechtěné – způsobené pouhou náhodou, která se mohla stát komukoli jinému, kdo by si v daný den půjčil kočku. V podstatě se chová jako řadový občan, když úředníky upozorňuje na chybu v systému, na což poukazuje i přítomnost množství jiných lidí čekajících na řešení svého problému. Jakmile zjistí, že je jeho situace neřešitelná, nedělá mu zřejmě[6] zvláštní obtíže se s tímto údělem smířit. V protagonistovi *Postavy* je tak možné hledat spíše než analogii k Josefu K. analogii k obžalovaným, na něž při svém procesu Josef K. naráží a kteří přijímají veškeré příkazy úřednictva bez výhrad.[7] Protagonista *Postavy* je především člověkem, který není schopný pochopit, co se kolem něj děje, a přijímá nastalé příkoří, i když by své záležitosti rád co nejdříve uvedl znovu do pořádku. To zdůrazňuje i replika, jež napříč filmem zaznívá v rozdílných variantách z různých úst: „Já vám nerozumím.“ Josef K. si naopak absurditu byrokratického aparátu a křivdu, která se mu děje, uvědomuje, což u něj spouští existenciální krizi, jelikož veškerá jeho dosavadní životní očekávání byla vyvrácena.

Prezentace Josefova uvědomění absurdity situace sice má v rámci literárního textu oproti filmovému médiu širší možnosti přesného popisu stavu mysli,[8] nicméně nelze tím odůvodnit absenci průniku do nitra postavy v *Postavě*,jelikož k určité psychologizaci Josefa K. dochází nejen v předloze, ale i ve Wellesově filmové adaptaci *Procesu*. Zatímco Josef K. pociťuje ve filmovém (i literárním) *Procesu* závrať, když odchází z budovy úřadu (obr. 1), protagonista *Postavy* na sobě dopad veškerých příkoří při návštěvě úřadu nijak znát nedává (obr. 2).[9] K. se v průběhu dialogů s ostatními postavami rozhořčuje, a dokonce o své psychice nahlas informuje své okolí, čímž apeluje zejména na kolemstojící obžalované či úředníky: „Upadl jsem v zoufalství a už nechci nic vidět. Chci se odsud dostat a být sám.“[10] K. pociťuje, že se mu děje velká křivda[11], což je projevem jeho přesvědčení o vlastní nadřazenosti

[12], která se váže k jeho povolání bankovního prokuristy[13]. Protagonista *Postavy* se nad ostatní postavy nikterak nepovyšuje, což nicméně vyplývá z faktu, že oproti K. ani není schopný s někým navázat kontakt, aby jeho potenciální nadřazenost, pocit křivdy nebo vůbec přístup k ostatním lidem vyšly najevo. V *Procesu* je prezentován vztah K. k několika osobám (Slečna Bürstnerová, paní Grubachová, strýc Albert, advokát Huld, služka Lena, obchodník Block atd.), protagonista *Postavy* se však s nikým nestýká, i když je skrze telefonický rozhovor a následnou akci rozestýlání pohovky naznačeno, že bude mít na noc návštěvu. I vztah ke Kiliánovi, kterého od počátku vyprávění hledá, je dosti neurčitý, a vzhledem k faktu, že na konci vyprávění není schopný Kiliána správně identifikovat, má tento vztah velmi nízkou váhu.

Obraz 1 (1:09:16)

Obraz 2 (22:23)

Rozdílný je ve sledovaných narativech i přístup vypravěče k hlavním postavám příběhů, tedy způsob jejich nahlížení skrze narativní diskurs.[14] Vypravěč *Postavy* zaujímá k protagonistovi především kritický odstup, ať už prostřednictvím orámování příběhu argumentativními pasážemi, užití stop-záběrů nebo jazzové nediegetické hudby. Jako argument je totiž nutné vnímat úvod filmu, v němž je narace potlačena a převládá tak metaforický význam zobrazené akce – v křížení dvou ulic postupně projdou tři skupiny: mateřská škola, armádní oddíl a pohřební průvod –, který lze spatřovat v cykličnosti a určité monotónnosti lidského života. Analogicky lze chápat i závěr filmu, kdy domnělý Kilián odchází ze zahradní restaurace a v rukou nese stejně jako protagonista kočku – z protagonistova údělu, jenž film útržkovitě prezentoval, se tedy stává obecnost, nikoliv výjimka, jak jej bylo možné doposud chápat. Stop-záběry pak vypravěč (v obrazové i zvukové stopě) zastavuje dění na ulici, kterou protagonista prochází, aby rétoricky zdůraznil vzájemné lidské odcizení týkající se nejen okolo stojících lidí, jež pronášejí různé variace repliky „Já vám nerozumím“, ale následně i samotného protagonisty – jeho jediná filmem prezentovaná osobní, resp. intimní konverzace se odehrává po telefonu, kdy z jeho úst zazní pouze dvě repliky: „Ahoj“ a „Tak kup cigarety“.[15] Skrze nediegetickou jazzovou hudbu je vypravěčem akcentován určitý ironický přístup, jenž vůči hlavní postavě zaujímá, a to zejména ve chvíli, kdy putuje budovami úřadu – hudební doprovod je totiž určitým emocionálním korektivem k protagonistově nezúčastněnému výrazu a zdůrazňuje tak jeho neuvědomělou lhostejnost vůči výsledku jeho konání.

U literární předlohy i u filmové adaptace *Procesu* obdobné kritické tendence vypravěče absentují. Oba narativy začínají in medias res a končí po završení příběhu v podobě smrti Josefa K., takže nelze mluvit o určité „mytické“ expozici či otevřeném, a do jisté míry zacykleném konci jako v případě *Postavy*. Vypravěč předlohy i filmové adaptace pak k Josefu K. zaujímá neutrální, nekomentující přístup, v literární předloze je navíc díky častým fokalizacím místy obtížné odlišit pásmo vypravěče od vnitřního myšlení Josefa K.: „…když se však K. podíval nahoru, uviděl obličej, který se vůbec nehodil k tomu tlustému tělu, suchý, kostnatý obličej se silným, na stranu zahnutým nosem, a ten obličej se přes jeho hlavu dorozumíval s druhým hlídačem. Co je to jen za lidi? O čem to mluví? Od jakého úřadu jsou? K. přece žije v právním státě, všude je klid a mír, všechny zákony po právu platí, kdo se opovažuje přepadnout ho v jeho bytě?“[16] Naproti tomu filmová adaptace s fokalizací Josefa K. systematicky nepracuje a

vypravěč o protagonistově prožívání konkrétních situací vypovídá spíše vnějškově, a to skrze expresionisticky prezentované prostředí, jež Josefa K. pohlcuje a představuje tak určitý protagonistův pocit stísněnosti (obr. 3 a 4). V tomto smyslu je expresionistické i pojetí hudby, což se projevuje zejména dynamickým jazzovým doprovodem v akčních scénách, kdy K. pronásleduje studenta práv unášejícího manželku soudního sluhy nebo když K. utíká před děvčátky, jež se společně s ním chtějí dostat do ateliéru malíře Titorelliho.[17] Juráček tedy vzhledem k oběma mediálně odlišným verzím *Procesu* přichází s vyprávěcí inovací nejen distance mezi protagonistou a ostatními lidmi fikčního světa, ale i distance *vypravěče* vůči protagonistovi.

Obraz 3 (0:30:12)

Obraz 4 (0:40:35)

Naopak zřetelné analogie mezi *Postavou* a literární a filmovou verzí *Procesu* lze na rovině příběhu spatřovat ve scénách protagonistova hledání. Překvapivý prostor vyšetřovací místnosti skryté za zavřenými dveřmi (obr. 5) a vůbec neobvyklé umístění úředních kanceláří do půdních prostorů starých domů v literárním i filmovém *Procesu* nachází paralelu v protagonistově pátrání po (prázdné) úřední místnosti a jí přilehlé čekárně v *Postavě*, ale i v objevení jazzové kapely ve sklepních prostorách Clam-Gallasova paláce. Zatímco však v *Postavě* prostor vykazuje určité alogičnosti – zejména ve scéně stoupání muže s koupelnovým kotlem (obr. 6), který, místo aby se po vyjití z (nezobrazené) podesty objevil ve vyšším patře, klesá vždy o patro níž –, prostor soudních kanceláří v *Procesu* je logicky funkční, i když podobně jako v *Postavě* velmi nekonvenční a nepraktický. Výraznou shodu s literární verzí *Procesu* lze spatřovat ve scéně hledání ztracené půjčovny koček, kdy se protagonista ptá lidí na ulici, zda neví, kde je půjčovna koček, a oni mu ochotně odpovídají, a dokonce se někteří pouštějí do pátrání společně s ním. Obdobná situace vzniká na začátku druhé kapitoly *Procesu*, v níž Josef K. hledá vyšetřovací místnost ve starém vícepatrovém domě a pod záminkou hledání truhláře Lanze oslovuje nájemníky jednotlivých bytů, aby zjistil, jestli se za dveřmi bytu neschovává vyšetřovací místnost: „Mnozí se domnívali, že K. hodně záleží na tom, aby našel truhláře Lanze, dlouho přemýšleli, uváděli nějakého truhláře, který se ale nejmenoval Lanz, nebo nějaké jméno, jež se vzdáleně podobalo jménu Lanz, anebo se ptali sousedů nebo zas doprovodili K. k nějakým odlehlým dveřím, kde, jak se domnívali, takový člověk možná bydlí v podnájmu anebo kde je někdo, kdo by o něm spíš něco věděl než oni. Nakonec už nebylo skoro ani třeba, aby se K. vyptával, protože ho sami vláčeli po poschodích.“[18]

Obraz 5 (0:30:39)

Obraz 6 (33:57)

Nejzásadnější odlišností *Postavy* od *Procesu*, která mluví ve prospěch Juráčkových slov o tom, že tvořil nezávisle na Kafkovi, je žánrová příslušnost těchto děl. Struktura příběhu *Procesu* odpovídá (v předloze i v adaptaci) především psychologickému dramatu – na rozdíl od protagonisty *Postavy* lze u Josefa K. vysledovat určitý vývoj směřující od počátečního vzdoru vůči společnosti po závěrečnou rezignaci a uznání pravdy většiny. Protagonista *Postavy* totiž nejen že neprochází viditelnou psychologickou proměnou, ale díky nelogičnosti událostí, jež prožívá, a absenci širší vazby k ostatním lidem nepůsobí jako reálný člověk. A zatímco příběh Josefa K. je vyprávěn chronologicky a nedochází v něm ani k přílišným časovým elipsám, v případě *Postavy* nelze přílištvrdit, že prezentuje celistvý příběh, jelikož je rozdrobena spíše do dílčích scén či anekdot, jejichž pojícím prvkem je přítomnost protagonisty – důraz je tedy kladen především na absurditu nastalé situace než na vnímání této situace z hlediska protagonisty, resp. jeho psychologické prokreslení. Žánrově má tedy *Postava* svou distancí od protagonisty blízko k žánrům komediálním, i když příliš důvodů smíchu nedává: „Považoval jsem *Postavu* za grotesku a předpokládal jsem, že bude k smíchu. Když byla hotová a když ji lidé viděli, smáli se strašně málo a tak divně, že jsem z toho dostal komplex. Potom mi řekli, že se vlastně chtěli smát, ale že jim to zároveň bylo trapné, protože by to byl cynický smích.“[19]

Absurdita *Procesu* pak oproti *Postavě* vychází především z převrácených hodnot fikčního světa ve vztahu ke světu reálnému, jež obývá (autorem implikovaný)

čtenář/recipient díla. Josef K. se bez vlastního přičinění, i vědomí nastalé změny, stává ze dne na den (podobně jako v *Proměně*) společenským vyvrhelem, jelikož došlo buďto k proměně hodnot ve společnosti, nebo k proměně jeho vlastních hodnot. Díky svému nevědomí o této změně i díky její nepatrnosti[20] pak, stejně jako čtenář/recipient, nedokáže pochopit, čím se prohřešil. Situace, do nichž se dostává, tak jsou absurdní pouze pro něj a pro čtenáře/diváka, nikoliv pro ostatní postavy fikčního světa. Naproti tomu absurdní situace v *Postavě* jsou zřejmě absurdní pouze pro diváka, jelikož protagonista i úředníci zaujímají navzájem spíše smířlivý přístup. Roztříštěním *Postavy* do separovaných scén Juráček zároveň oproti Kafkovi vytváří, spíše než uvěřitelný fikční svět, sérii metafor vztahujících se k situacím, jejichž absurditu je možné vysledovat i v reálném světě. Metaforičnost *Procesu* je naproti tomu vystavěna na logicky koherentním fikčním světě, který je absurdní jako celek, a vytváří tak (skrze psychologizaci protagonisty) obraz existenciální krize člověka nenalézajícího pochopení ve vnějším světě.

Výše ukázané, poměrně zásadní odlišnosti *Postavy k podpírání* od literární i filmové verze *Procesu* do určité míry vyvracejí nařčení z Juráčkova epigonství a spíše nasvědčují, že Juráčkův příběh i jeho filmová prezentace byly na svou dobu relativně inovativní.[21] Odmítnutím aktivní či alespoň prožívající hlavní postavy[22] chtěl zesílit absurditu daných situací, které by v případě jejího odporu či psychického znechucení nemohly vyznívat komicky. Absencí prezentace protagonistovy psychiky také přesunul veškerou pozornost k událostem příběhu, a tím i k reflexi společenského systému, který podobné situace produkuje. A konečně, kritický postoj vůči hlavní postavě, jenž přisoudil filmovému vypravěči, z ní neučinil oběť systému, jako je tomu u Josefa K., ale spíše jedno z koleček v soustrojí, které tento systém pohání.

Poznámky:

[1] I když film vznikl prostřednictvím jeho režijní spolupráce s Janem Schmidtem, sám Schmidt uznává svůj okrajový, čistě realizační podíl na výsledném filmu: „V podstatě šlo o to, že Pavel měl skvělé nápady, ale neměl režijní praxi. Došlo k ideální formě spolupráce v tom, že já vystupoval jako praktik a on jako teoretik. Od něho vycházely podněty a já musel hledat způsob, jak je realizovat.“ KOPANĚVOVÁ, Galina. Jan Schmidt. Jsem realizační typ. *Film a doba* 15, 1969, č. 6, s. 304.

[2] Více viz: MOHYLA, Karel. Franz Kafka v dobové recepci filmu Postava k podpírání. In: *Filmový přehled* [online]. 14. 6. 2019. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/franz-kafka-v-dobove-recepci-filmu-postava-k-podpirani.

[3] Bohumil Šmída (1914–1989) – ředitel FSB, produkční, vedoucí výroby tvůrčí skupiny FSB Fikar–Šmída. Ladislav Fikar (1920–1975) – básník, překladatel, vedoucí dramaturg tvůrčí skupiny FSB Fikar–Šmída.

[4] Otakar Váňa (1927–2012) – filmový kritik, překladatel, redaktor. Alois Poledňák (1922–1984) – politik, ředitel Československého státního filmu. František Břetislav Kunc (1922–1982) – scenárista, režisér, ústřední dramaturg FSB.

[5] JURÁČEK, Pavel. *Postava k podpírání: (groteska 1962–1963)*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2016, s. 144–145.

[6] Protagonistova reakce na bezradnost jeho případu není vyprávěním nijak zvlášť akcentována.

[7] „Když ti, kteří seděli nejblíže dveří, spatřili K. a soudního sluhu, vstali a pozdravili, jakmile to viděli další, mysleli, že musí rovněž pozdravit, a tak vstali všichni, když ti dva šli kolem. (...) ‚Nač tu čekáte?' zeptal se K. zdvořile. Neočekávané oslovení však toho člověka zmátlo a vypadalo to tím trapněji, že to byl zřejmě člověk znalý světa, který se určitě dovedl jinde ovládat a nevzdával se jen tak snadno převahy, kterou si získal nad mnoha jinými. Zde však nedovedl odpovědět na tak prostou otázku a díval se po ostatních, jako by byli povinni přijít mu na pomoc a jako by nikdo od něho nemohl očekávat odpověď, kdyby se mu pomoci nedostalo." KAFKA, Franz. *Proces*. Vyd. 7., Praha: Academia, 2008, s. 68–69.

[8] Kafkova předloha užívá střídavě *psychonaraci*, kdy je mysl postavy zprostředkovaná v pásmu vypravěče, a *vyprávěný vnitřní monolog*, v němž oproti *psychonaraci* navíc dochází k přiblížení se vypravěče k subjektivitě postavy, resp. k její *fokalizaci*. Rozlišení způsobů vyprávění mysli fikčních postav přebírám z: KOTEN, Jiří. *Jak se fikce dělá slovy: pragmatické aspekty vyprávění*. Vyd. 1. Brno: Host, 2013. s. 118–123. Teoretická knihovna; sv. 32. ISBN 978-80-7294-846-8.

[9] Protagonistovu repliku, již směřuje vůči čtvrtému úředníkovi, chápu nikoliv jako kritiku úředníků, ale spíše jako vlastní obhajobu: „Já nikoho neurážím ani nenapadám, soudruhu. Já jenom nesnesu, aby ze mě někdo dělal troubu!“ *Postava k podpírání* [film]. Režie Pavel JURÁČEK. Československo, 1963. In: Případ pro začínajícího kata / Postava k podpírání. [DVD] NFA, 2017, 00:18:24–32.

[10] *Proces* [The Trial] [film]. Režie Orson WELLES. Francie / Itálie / Západní Německo, 1962, 1:08:45–50.

[11] Viz úryvek z jeho obhajoby u prvního vyšetřování: „A smysl této velké organizace, vážení pánové? Záleží v tom, že jsou zatýkáni nevinní lidé a že se proti nim zahájí nesmyslné a většinou bezvýsledné řízení, jako v mém případě.“ KAFKA, *Proces*, s. 52.

[12] „Což je třeba, pomyslel si, abych se dal ještě víc zmást žvaněním těchto nejpodřízenějších orgánů – sami přiznávají, že jsou to jenom zřízenci? Je zřejmé, že mluví o věcech, kterým ani trochu nerozumějí. Jejich jistota se bere jen z jejich hlouposti. Několik slov, jež si promluvím s člověkem mé úrovně, objasní všechno nesrovnatelně líp než nejdelší řeči s těmito lidmi.“ Tamtéž, s. 14.

[13] Jako úředník se tedy stává obětí ze strany mašinerie, jíž je sám součástí.

[14] Vycházím zde z teorie Seymoura Chatmana a jeho rozlišení dvou složek narativu – příběhu a diskursu. Zatímco příběh je utvářen vztahy mezi událostmi a existenty příběhu (postavami či prostředím), diskurs je způsob prezentace těchto vztahů, přičemž rozdílná média (literatura, film, divadlo, rozhlas, komiks) manifestují narativní diskursy odlišně, což umožňuje např. adaptační přesun totožného příběhu z jednoho média do druhého, ale i odlišné převyprávění v rámci stejného média. CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008.

[15] Ve scéně telefonátu také příznačně znovu dochází k zastavení obrazové stopy, jejímu puštění pozpátku a opětovnému přehrání – kočka, jež sedí vedle protagonisty a kterou při telefonátu mimovolně shodí na zem, se vrací na gauč a celkem pak spadne třikrát.

[16] KAFKA, *Proces*, s. 14.

[17] Kromě jazzu Welles pracuje i s orchestrální hudbou, např. interpretací barokní skladby *Adagio in G minor* Tomasa Albinoniho.

[18] Tamtéž, s. 43. Scéna hledání půjčovny koček se nahrávala skrytou kamerou, takže Juráček nemohl dopředu znát přesné reakce kolemjdoucích lidí. Nicméně mohl očekávat, že situace se vyvine obdobně jako v *Procesu*, jelikož předpoklad byl podobný – hledání něčeho, co sice neexistuje, ale jehož existence je pravděpodobná nebo se nevylučuje. Výsledná podoba scény pak dokazuje, že Kafkova fabulace má velmi blízko k reálným situacím.

[19] JURÁČEK, *Postava*, s. 145.

[20] Podstata změny pak zřejmě tkví v pointě příběhu, jež Josefu K. v závěru vypráví vězeňský kaplan (ve filmu pak advokát Huld): „‚Ne,' řekl duchovní, ‚není třeba, abychom pokládali všechno za pravdivé, je jen třeba, abychom to pokládali za nutné.' ‚Bezútěšné mínění,' řekl K. ‚Lež se nastoluje jako světový řád.'" KAFKA, *Proces*, s. 219.

[21] Pojetím protagonisty se blíží žánru grotesky, v jehož rámci na počátku šedesátých let příliš filmů nevznikalo. V rámci disertační práce řeším i komparaci filmu se *Stropem* (1961) Věry Chytilové a *Loni v Marienbadu* (1961) Alaina Resnaise.

[22] Tento Juráčkův přístup k postavám pak dokládá i následující doznání v deníku: „Moji hrdinové prostě nemyslí. Pouze se pohybují a mluví. Hovoří krátkými větami o všedních věcech a nikdy se neodváží říci cokoliv duchovního, nikdy nemají nápad, vtip, duchaplnost ani inteligenci. Jsou to dvounozí živočichové, jimž jsem upřel rozum, protože jsem žil dlouhou dobu v přesvědčení, že všechno, co přesahuje míru každodenní všednosti, je patetické. A patos jsem, já nevím proč, považoval a dosud považuji za nevkus." Zápis pochází ze dne 13. 7. 1959. JURÁČEK, Pavel a KRATOCHVÍLOVÁ, Marie, ed. *Deník. II., 1956–1959*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2017, s. 771.