

„Pomlky“ románového vypravěče a „zapovězená“ řeč lidového vypravěče v románech Milana Kundery



Xavier Galmiche

Univerzita Paris Sorbonne (Paris-IV)

xavier.galmiche@sorbonne-universite.fr

“PAUSES” OF THE NARRATOR AND THE “FORBIDDEN” SPEECH OF THE STORYTELLER IN THE NOVELS OF MILAN KUNDERA

Milan Kundera poetics is based on a “world of the romantic fiction built on the personal speech of the narrator” (M. Chvatík). Nevertheless, it enters in contradiction with some essays of Kundera himself, who centers on the figure of the storyteller, active figure of the narrative “from Rabelais to Laurence Sterne” (“Speech of Jerusalem”, resumed in *The Art of the Novel*). Kundera seems to give for task to the modern narrator to resuscitate an atavistic, pre-rational genius, chairing in instinctual desire to tell. Thus there is a contradiction between the ambition of recovery of the lively word — the voice of the storyteller — by the modern novel, and the actual practice of the story adopted by Kundera. This article tries to describe this paradox through one of these mythical categories approached in a recurring way by Kundera: that of laughter.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Milan Kundera — román — středoevropský román — vypravěč — pábitel — Bohumil Hrabal — smích

Milan Kundera — novel — central-european novel — narrator — storyteller — Bohumil Hrabal — laughter

Výsadní postavení vypravěče v románech Milana Kundery je všeobecně známo. V úvodu k monografii, jež o nich pojednává, Květoslav Chvatík píše:

Je to svět románové fikce budované osobitou promluvou vypravěče, který v něm suverénně vládne silou své imaginace a svého intelektu. Je to svět hry s vyprávěním a radosti z rozpravy se čtenářem, radosti z meditace nad vyprávěním, meditace, která příběhu nastavuje jako v labyrintu nekonečnou řadu zrcadel.¹

Na tomto rysu Kunderovy poetiky se všichni vykladači shodují: Maria Němcová-Banerjee poukazuje na „promlouvajícího vypravěče“, který „gogolovsky odsadí dramatickou pauzou truchlivý výraz *Eduarda a Boha* v druhé, stejnojmenné povídce

¹ Chvatík 1994, s. 5–6. Tato stránka nebyla do francouzského překladu (*Le Monde romanesque de Milan Kundera*, Paris : Gallimard, 1995) zařazena.



Směšných lásek“.² Helena Kosková upozorňuje na to, že Kundera „navazuje na stylistické postupy renesanční a osvěcenské literatury zdůrazněním funkce a subjektivity vypravěče. Tak jako u Rabelaise a Fieldinga má jeho vyprávění často ráz rozhovoru autora se čtenářem a postavami.“³ To je naprosto zřejmé; Eva Le Grand jde však dál, a aniž tyto postřehy vyvrací, snaží se proniknout hlouběji a problematiku vypravěče vsazuje do určitých civilizačních souvislostí: Kundera využívá románových strategií jako „jeden z největších ironiků konce 20. století a nejnemilosrdnější demystifikátor všech Absoluten“.⁴ V tomto smyslu se v jeho postupech zhmotňují rozpory moderního člověka, a proto bychom si měli uvědomit, že rozmanité podoby „vypravěčova hlasu“ vycházejí přímo z principu variace.⁵

Mým cílem není shrnout tyto četné a zdařilé studie, ale zamyslet se nad pojmovým nesouladem mezi těmito kritickými texty a esejí samotného Kundery. Kunderova teorie románu staví do popředí postavu *vypravěče*, který o sobě ve vyprávění od „Rabelaise k Laurenci Sternovi“ dává vědět: „[od humanismu] až do konce 18. století [...] nepřestala v románu znít ozvěna vypravěčova hlasu.“⁶ Podle Kundery se tento hlas odmlčel poté, co se prosadil „leibnizovský“ ideál naprosto přehledného světa, jímž proniká světlo rozumu, ideál, kterému se podřídil i román. Toto pojetí se posléze opřelo o vědecký ideál 19. století, pod jehož vlivem se žánr románu upnul na realističnost románové výpovědi a na představu dokonalé nápodoby, kterou lze ovšem stěží sloučit s mnohdy ironickými autorskými komentáři: „začalo období, které označuji za druhý poločas dějin románu — vypravěčův hlas ustoupil do pozadí za tištěnými písmeny.“⁷

Všichni víme, jak důležitou úlohu přisuzuje Kundera zejména středoevropskému románu v pohnutých dějinách západního myšlení: román Franze Kafky a Hermanna Brocha se zrodil jako vzpoura proti tomuto všezahrnujícímu ideálu a odvážil se do končin, kde filosofie selhala. Román hájí útočiště neredukovatelné lidské identity, poté co člověka pokrývil rozum, a je útvarem, kde „zaslechneme ozvěnu božího smíchu“, „úchvatným územím, na němž nikdo není majitelem pravdy [...], ale kde všichni mají stejné právo být pochopeni“⁸ (povšimněme si, jak lyricky se Kundera v esejích vyjadřuje: román zde nazývá „rájem“, prostorem, kde lze zaslechnout „ozvěnu božího smíchu“). Rodokmen románu tak zpochybňuje představu lineárního vývoje západoevropské literatury vycházející z filosofie dějin a naznačuje, že v nich román může působit jako protichůdná síla, podvratně. Román podle Kundery navazuje na odlehčenost povídky a na obrazotvornost renesanční literatury a spočívá ve ztotož-

2 Němcová-Banerjee 1993, s. 84.

3 Kosková 1998, s. 10.

4 Le Grand 1998, s. 21.

5 „Kunderovská variace v četných ironických strategiích kýč maří a odhaluje jako redukcující představu světa založenou na negaci lidského času, takže tu i touha přetrvává už jen jako *touha po věčnosti*“ (tamtéž, s. 24).

6 Kundera 1993, s. 199. (Proslov při přebírání ceny r. 1985, zařazený do *L'art du roman*. Paris : Gallimard, 1986 [tato citace stejně jako citace další se v české verzi projevu (in *Zneuznané dědictví Cervantesovo*. Brno : Atlantis, 2005, s. 35–46) nevysskytují. Pozn. překl.]

7 Tamtéž, s. 199.

8 Kundera 2005, s. 38.

nění románového vypravěče s vypravěčem lidovým, což někteří kritici od Kundery slepě přejímají: Chvatík tvrdí, že „suverénní auktorialní vypravěč [kunderových románů] se v nich neostýchal zasahovat do děje, oslovovat čtenáře a ironicky komentovat rozmarné příběhy“.⁹ Kundera však samozřejmě nepřejímá dřívější postupy otrocky a Chvatík připouští, že „radost z vyprávění anekdotických zápletek, podtržená i stylem vyprávění, blížícím se intonaci orálního projevu, byla zde tlumena a lomena moderní melancholií skeptické analýzy“.¹⁰ V charakteristice vypravěčského hlasu je nicméně zcela zajedno s Kunderou, jenž po moderním vypravěči žádá, aby vzkřísil dávného, nadvládou rozumu ještě nepokřiveného ducha, který je ochráncem vrozené touhy vyprávět.

Nenarážíme zde však na střet, ba na protiklad mezi požadavkem Kundery-esejisty, aby moderní román promlouval nezprostředkovanou řečí — živým hlasem vypravěče, a způsobem vyprávění, jež volí Kundera-romanopisec? Kunderovský vypravěč se totiž podle všeho výrazně odlišuje od mytického barda, jehož hlas se k nám nese z úsvitu západního novověku, protože vůči postavám zaujímá odstup. Díky němu s nimi nakládá „objektivně“, s tím ovšem, že nechá prosvítat chatrnost či vyčpělost této objektivity, pokud ji přímo nevystavuje na odív. K tomu využívá především románové „dvojexpozice“¹¹ a tradičního vypravěče tak umlčí. V mnoha ideálních prvcích takového románu můžeme oprávněně spatřovat lidskou utopii („ráj“) — setkáváme se tu s hrou, radostí, smíchem, soucitem —,¹² avšak zároveň nemůžeme přehlížet, že tato utopie zůstává pouhou utopií, neboť jakmile si vypravěč usmyslí, že tento ideální program v románu uskuteční, ztroskotává: po vypravěči zbývá jen mizivá stopa, kterou čtenář sotva zachytí, jeho hlas slábne, až utichne docela...

SMÍCH A POMLKA

Tento jev můžeme zběžně ukázat na jedné z Kunderových oblíbených mytických kategorií — na smíchu. Eduard ze *Směšných lásek* stejně jako Ludvík z *Žertu* není schopen protestu: je to vtípaček, který se stane obětí vlastního šprýmu a proti němuž se obrátí jeho vlastní slova, svévolně překroucená na nejasný, tupý a zároveň obludně nafouknutý výrok. Hnací silou románu je situace, kdy zábavu nebo taškařici překazí udání či výsměch — zkušenost, která může vyvolat jen bezmocný vztek, otřes, kdy hrdina musí potlačit pobavený smích, protože okolí strnulo, a kdy už se směje jen nuceně. Nucený smích se hroutí do sebe, protože v samé své podstatě, kterou podemlela osudová tíseň, vyzní naprázdno. Hrdina zažívá osobní drama, avšak to lze včlenit do dějin evropského smíchu — Kundera-esejista nás ostatně tímto směrem vede a ze slovních lahůdek, jimiž hýří hodokvas smíchu a veselí u Rabelaise, nám nabízí výraz agelast. „François Rabelais vymyslel mnoho neologismů, které pak vešly do fran-

9 Chvatík 1994, s. 10.

10 Tamtéž, s. 12.

11 Viz rozbor „četných ironických strategií“ od Evy Le Grand. Le Grand 1998, s. 29 an.

12 Tak to vidí Richard Rorty, když píše: „Kunderova utopie je utopií karnevalovou, utopií Dickensovou: rozvášněný dav jásá nad jedinečností každého člověka a prahne po čemkoli novém“ (Rorty 1992, s. 123).



couzštiny [... mimo jiné] slovo *agelast*. Je přejato z řečtiny a znamená: ten, kdo se ne-směje, kdo nemá smysl pro humor.¹³ V dnešní době na místo Rabelaisova zemitého smíchu nastoupil smích rozpačitý — smích taškáře, jež přehnaně vážná společnost zakazuje, tedy smích „nucený“. Vzhledem k tomu nelze na Rabelaisovo bezuzdné veselí pohlížet jinak než jako na historický jev, na který můžeme nanejvýš vzpomínat, a nucený smích je pak jen dutou ozvěnou jaderného smíchu Rabelaisova, šklebem na tváři člověka, který pochopil, že *agelastové* zvítězili a že Rabelais měl sice pravdu, ale nebylo mu to nic platné.¹⁴

Souvisí proměna narátora (z lidového vypravěče na komentátora) s úpadkem podstaty smíchu? Vypravěč bývá odkázán na úlohu komentátora nebo umlčen, jeho řeč se tísni ve zkostnatělých kadlubech rozmluvy, jež smích znemožňují: tak jako by bezprostřední promluvu postavy (když Ludvík s potměšilým úsměvem napíše „Ať žije Trockij!“) i vypravěčovu promluvu někdo poznenáhlu okleštoval. Kdybychom si neodepřeli slovní hříčku, mohli bychom hypoteticky tvrdit, že vypravěč, jehož hlas „kdysi dávno“ plnil úlohu prostředníka, má „zakázáno“ promlouvat v trojím významu: zakázáno ve smyslu nedovoleno, dále ve smyslu zaražení, když nás něco ohromí a nedostává se nám slov (něco nás „zarazí“), a konečně ve smyslu výpovědi, která je „za-povězena“, která je „zá-povědí“, neboť ji ohraničuje pás ticha, jemuž nás zůstává hudební skladba. Toto „mluviti zakázáno“ vypravěči slouží k tomu, aby se podřídil strukturám ovládajícím jazykové vztahy mezi postavami nezávisle na autorovi — nebo na čtenáři —, a díky tomuto postupu román zasáhne čtenáře o to hlouběji: jakkoli je nemilosrdný, „vyladuje“ se vůči skutečnosti, byť s ní neladí. Mlčení, k němuž se vypravěč přiměje, odpovídá nehnutému tichu vynucenému hudebním principem, „pomlkou“. To, co z vypravěčovy řeči zbývá, přisvojuje si skladba, němý prvek románové sémiotiky, ticho, jež se rozhostí, jakmile dozní hudba. Pohlcení vypravěčovy řeči principem zámlky či odmlky se podílí na narativní výstavbě: celkově vzato se možná teprve tímto souladem mezi povahou referenční skutečnosti a způsobem, jímž se o ní vypovídá, uskutečňuje stylistický sen o „imitativní harmonii“, na který se upínalo básnictví od 18. století po avantgardy; a uskutečňuje se stopou, jíž se do tvůrčího počínu otiskne tvar napodobovaného předmětu.

Pro shrnutí: mohou-li se Ludvík a Eduard smát toliko nuceně, Kundera dovedl jeho spisovatelský um k takovému způsobu vyprávění, jenž nás zanechá napospas mrazivému tichu, které se kolem něho vždy rozhostí. Vyprávění se nikdy nevylije z pevně zbudovaného řečiště, jako by na ně někdo dohlížel nebo je usměrňoval stejně jako vypravěče, který si může o naprosté svobodě nechat jen zdát. Jak čtenáře varuje název jedné povídky ze *Směšných lásek*, „Nikdo se nebude smát“ („kdo se směje naposled, ten se směje nejlíp!“). To předpovídá postavám nikoli bez jisté zvrácené rozkoše vypravěč, který se k nim chová bezmála nepřátelsky. Z Ludvíkova výroku ovšem vycítujeme také vypravěčovu úzkost, protože nejen postavám, ale dokonce ani jemu nedojde, co se opravdu stalo. Případají-li nám romány Milana Kundery klasicistní, což ostatně autorův slohový vývoj s každou novou knihou potvrzuje, pak proto, že se vypravěč drží mlčky v pozadí, ačkoli si myslí své, anebo proto, že když už si vezme

13 Kundera 2005, s. 38.

14 Odkazuji na svůj článek „Le Rire jaune dans l'œuvre de Milan Kundera“ („Nucený smích v díle Milana Kundery“), *Esprit*, prosinec 2001.

slovo, nedostižně komentuje dění v mollové tónině se sršivou jízlivostí starce, který je nade všechno povznesen a kterého už nezasáhne žádná osudová rána. Za těchto okolností jsou ticho-mlčení a ironie totéž.

Tato hypotéza by nám bezesporu umožnila osvětlit vývoj Kunderovy románové poetiky, s nímž si kritikové lámou hlavu. Románová látka vůči hledě řídne, ale jak tento posun vnímat? Doléhá na autorovy pozdní romány úpadek, poté co se v raném díle vyčerpala jeho genialita a původní ostrovtip poklesl v banalitu?¹⁵ Anebo postupně vítězí klasicismus, k němuž se ostatně Kundera neústupně hlásí (nejmě ve *Zrazených závětech*), tj. převládne bytostné směřování jeho díla, jímž ticho-mlčení, zákazem vynucené a ohlašující se v zárodku již v jeho prvních románech, prorůstá, dokud se nevyčerpá? Rád bych ovšem důtklivě upozornil na rys, který považuji za důležitý, totiž na nesrovnalost mezi požadavkem, aby vypravěče nic neomezovalo (jeho fabulační um se bouří proti principu reality), a psaním založeným na souměřitelnosti principů tvorby se strukturou skutečnosti. Ba co víc, onu tolik vzývanou svobodu Kundera vypravěči odpírá. Nehoruje pochopitelně pro zásady „leibnizovského“ ideálu a pro jeho uplatnění v umění, ani pro „monadologické“ pojetí románu, ale zároveň vypráví způsobem, který z racionalismu velice uvážlivě ledacos přejal. Kýč u Kundery volně přechází mezi dvěma podobami — je terčem autorových ironických výpadů, ale současně vnitřní skladebnou složkou jeho posledních románů. Neodhaluje nakonec dvojdomnost kýče zajímavou mnohoznačností, které se umění románu nemůže vyhnout, neboť se neubrání hrozbám zobrazovaného světa? Vypravěč se zas a znovu domáhá svobody, avšak toto úsilí se tu ukazuje spíše jako utopie, jako ideální vzor, který by spíš shovívavě než s patřičnou znalostí schválili renesanční tvůrci. Jako vzor, jehož napodobení zakazuje modernímu člověku sama jeho modernost, a to tím nelibostněji, čím bolestněji se mu po něm stýská.

EMPATIE – ANTIPATIE

Z toho nutně vyplývá, jak se alespoň domnívám, proč se Kundera přiklonil ke klasicismu a proč vypravěči nedopřeje svobodu. Psaní založené na spoluprožívání a soucitu, kdy naopak vypravěč s postavou souzní, se Kunderovi přičítá proto, že zákonitě převládalo u jeho současníků. Spisovatelovu zdrženlivost bychom pak chápali jako protest, jako vymytání či vytěšňování principu sympatie. Můžeme-li si ještě jednou dovolit slovní hříčku, kunderovský vypravěč je instancí anti-patickou,¹⁶ která se patosu vyhýbá a k soucitu přistupuje obezřele. Z této obezřelosti vyvěrá výsostně účinná ironie, jíž Kunderovy romány skutečnost nasvěcují a jejímž podloží je ve svých základech racionální kritičnost, ze které autor ani v nejmenším nesleví.

Kunderovi, který se uvedeným postojem nijak netají, se empatické psaní zprotivilo, jak se lze oprávněně domnívat, nejspíš proto, že se rozmohlo v české literatuře, kde je můžeme plynule sledovat od začátku druhé světové války do padesátých

15 Tak Kunderu vidí Stanisław Barańczak v kousavě ironické kritice *Pomalosti* (La Lenteur) „Zwolnic i wachać“. Barańczak 2000, s. 28–29.

16 Zachovávám původní spojovník, aby ve shodě s autorovým záměrem naznačoval, že má být slovo chápáno v doslovném, de facto etymologickém významu. (Pozn. překl.)



let. Tato linie, kterou je nyní užitečné připomenout, se rozvíjí pod vlivem zhruba řečeno existenciální problematiky, ne-li přímo existencialismu: jeden z „manifestů“ *Skupiny 42* volá po tom, „vrátit člověka záhadě, zmatku [...]“, a požaduje po umělcích „odvah[u] být a nerozumět, neboť toto jest právě život“.¹⁷ Tento proud zavrhuje intelektualismus ve prospěch života a sblížení a pableskuje v něm „cosi bytostně neliterárního“.¹⁸ Bylo by zajímavé podrobně sledovat, jak tato tendence sílila: jak pronikala do tvorby básníků (Jana Hanče, Ivana Blatného, Jiřího Koláře) ze *Skupiny 42* po jejím zániku roku 1948, do děl, o nichž se dlouho nevědělo, mezi utopické skupinky neoficiální literatury přibližně v období 1948 až 1958.¹⁹ Že tato linie vyústila do díla Bohumila Hrabala, je nasnadě z hlediska historického (díla z jeho „veřejného života“ pocházející z šedesátých let očividně čerpají z „prehistorie“ jeho „soukromého života“, jež se uzavřela koncem let padesátých, kdy měl v literatuře vedle představitelů okrajových skupin významné postavení). Ještě patrnější je ovšem tento posun z hlediska kritického, protože k němu došlo v době, kdy autor takřka veškerý literární prostor přenechal vypravěči nebo té jeho podobě, kterou ztělesňuje neuvěřitelně svérázný a plodný pábitel.²⁰ Srovnání Kundery s „existencialistickým“ proudem české literatury by zřejmě nemělo smysl, pokud bychom právě zde paradoxně nespatořovali usku- tečnění ideálu, jímž by se měl román řídit podle Kundery-esejisty, ale ježž nenaplnjuje, ba dokonce ježž zavrhuje Kundera-romanopisec.

Postavíme-li vedle sebe Kunderu a Hrabala coby autory, kteří vnesli do české prózy na sklonku 20. století závan čerstvého vzduchu, a srovnáme-li jejich vývoj v šedesátých a sedmdesátých letech (tj. v prvních dvou deceniích, kdy publikovali veřejně), ukáže se, co je sblížuje: oba přešli od kratšího vyprávění k románu. Tak můžeme usouvzat na jedné straně povídkovou sbírku *Směšné lásky* z roku 1969 s Hrabalovým povídkovým souborem *Morytáty a legendy* z roku 1968, na druhé straně pak rozsáhlé romány *Život je jinde* (1973), *Valčík na rozloučenou* (1974) a *Knihu smíchu a zapomnění* s Hrabalovými vrcholnými díly *Obsluhoval jsem anglického krále* a *Příliš hlučná samota*, jež vznikly v téže době (jejich vydání ovšem naráželo na normalizační poměry v tehdejší Československu). Oba autoři prošli tímž vývojem, ale dospěli k opačným estetickým principům: skladba souboru *Směšné lásky*, kterou stínově naznačují strukturní vztahy potvrzované návratem postav a některými tematickými souběhy, předjímá kompozici typu variace, jež se prosadí v románech sedmdesátých let a umocní převahu komentátora nad vypravěčem. Hrabal naopak Hantou v *Příliš hlučné samotě* dovrší plejádu pábitelů, kterým dal slovo v mnoha textech z padesátých a šedesátých let, a objektivního vypravěče postupně vytlačí vyprávějíci postavou, právě oním druhem lidového vypravěče, jehož Kundera umlčí, přičemž nové rozvržení se v každém dalším Hrabalově textu upevňuje

Tento protiklad má na poetiku nesmírný dopad. Kdybychom se zaměřili na nej- nápadnější odlišnosti mezi konkrétními postupy obou autorů, dostali bychom násle- dující přehled: chronologický čas (u Kundery) oproti cyklickému času (u Hrabala), pojetí postav vytvářejících systém (podle vzoru libertinského románu) oproti po-

17 Chalupecký 1940, s. 88–89, in Pešat a Petrová 2000, s. 84.

18 Chalupecký 1947, s. 89–90, in Pešat a Petrová 2000, s. 205.

19 Viz především Gertraude Zandová 2002.

20 Viz řadu článků in Galmiche–Maréchal 2002.



hyblivé fresce, pečlivě propracovaný a promyšlený děj oproti rozbujelému, opakovaným se košaticí fabuli (blízké pikaresknímu románu). Rozdíl zaznamenáme rovněž v jazykových kategoriích: Kunderova vybroušená věta je na hony vzdálena slovní lavině u Hrabala, který navíc velmi volně nakládá s rozdělovacími znaménky, nebo je nepoužívá vůbec, kdežto Kundera dodržuje interpunkci stejně svědomitě jako slovesné vidy, opět na rozdíl od Hrabala (ten dokonce neváhá používat společně dokonavá a nedokonavá slovesa) atd. Dále analýza vedle syntézy, anebo, pokud bychom se uchýlili k (až příliš?) ustáleným Jakobsonovým kategoriím, syntagmatický styl vedle stylu paradigmatického. Tyto příklady bychom mohli vršit donekonečna, a tak navodit zavádějící dojem, že Kundera s Hrabalem jsou jediní významní autoři (přitom jejich odlišnost má předobraz ve dvojím proudu české literatury 20. století, která koření na jedné straně v novoklasicistní „tradici“, tedy v Karlu Čapkovi, Františku Langerovi atd., a na druhé straně v linii „novobarokní“, tj. v Jaroslavu Haškovi, Jakobu Demlovi a dalších). Avšak co z toho plyne pro umění románu? Můžeme se zamyslet nad Kunderovým povzdechem o nevyhnutelné autorově samotě: „román se liší od vyprávění [...] tím, že je zákonitě vázán na knihu [...]. Autor románů píše v ústraní. Živnou půdou románu je v samotě prodlévající jedinec.“ Avšak jistá generace spisovatelů z konce 20. století podle všeho tuto pravdu — a s ní veškerý zákaz na román uvalený — vyvrací, neboť román u nich vyrůstá z „živné půdy“ blízkosti či dokonce promiskuity v citově vypjaté a teple vlahé přirozenosti porodu a jeho dialektického „ekvivalentu“, sókratovské *maieutiky*. Hrabal to ostatně vystihl v *Rukověti pábitelského učně*:

... jsem dopisujícím členem Akademie pábení, posluchačem katedry euforie, [...] církevním otcem je ironicky Sókrates, který se trpělivě dává do rozhovoru s každým, aby jej jazykem a za jazyk přivedl až na samý práh nevidění, prvorozeným synem je Jaroslav Hašek, vynálezce hospodské historky a geniální písař, který polidštil prozaická nebesa člověčinou a zanechal psaní těm ostatním.²¹

Oba romanopisci se stýkají tedy i v tom, že píší o lidské samotě. Kunderova samota nastává, když utichne bujarý jásot oslav a když se rozejde dav — je usebraným osamocením umělce, jenž se stáhl do ústraní, aby se pohroužil do díla. Hrabalova samota je naopak, jak známo, hlučná a hemží se rozptýlenými postavami, které jsou všechny „živnou půdou“ mnohohlasého, kypivého románu, kde se překřikují, kde je vše dovoleno a kde nic není zapovězeno, neboť vypravěčova řeč se ničeho nezříká.

Na románovém kolbišti vítězí nade vši pochybnost Kundera, protože spisy pábitelů nejsou romány. Vždyť Sókratovi a Haškovi potomci „zanechali psaní ostatním“. Kunderovo volání po takové románové ražbě, která by vyvěřala z nespoutané vypravěčovy promluvy, jako by tudíž bylo konečným „paradoxem“ tvůrce, v jehož díle takměř bezděčně proti tomuto snu povstává vypravěč, který jej nakonec pohřbí.

Přeložila Catherine Ébert-Zeminová

21 Hrabal 1993, s. 181–182.



LITERATURA

- Barańczak, Stanisław. „Zwolnić i wachać“.
Recenze románu *Pomalost* (La Lenteur).
Gazeta wyborcza, 2000, č. 253, s. 28–29.
- Galmiche, Xavier — Maréchal, Arnault. *Bohumil Hrabal, palabres et existence, suivi de Caïn, récit existentiel de Bohumil Hrabal*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002.
- Hrabal, Bohumil. *Rukověť pábitelského učně*.
Sebrané spisy, sv. 8. Praha : Pražská imaginace, 1993.
- Chalupecký, Jindřich. „Svět, v němž žijeme“.
Program D 40, 1939–40, č. 4.8.2. 1940. Též in
Pešat a Petrová 2000.
- Chalupecký, Jindřich. *Richard Weiner*. Praha :
Aventinum, 1947. Též in Pešat a Petrová 2000.
- Chvatík, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*.
Brno : Atlantis, 1994.
- Kosková, Helena. *Milan Kundera*. Praha : H&H,
1998.
- Kundera, Milan. *Umění románu*. Praha :
Československý spisovatel, 1960.
- Kundera, Milan. „Krásný jak mnohonásobné
setkání“. In Chamoiseau, Patrick. *Solibo
ohromný*. Brno : Atlantis, 1993.
- Kundera, Milan. *Zneuznávané dědictví
Cervantesovo*. Brno : Atlantis, 2005.
- Le Grand, Eva. *Kundera, aneb paměť touhy*. Přel.
Zdeněk Hrbata, Olomouc : Votobia, 1998.
- Němcová-Banerjee, Maria. *Paradoxes terminaux*.
Paris : Gallimard, 1993.
- Pešat, Zdeněk — Petrová, Eva (eds.). *Skupina 42:
Antologie*. Brno : Atlantis, 2000.
- Rorty, Richard. *Heidegger, Kundera et Dickens,
Essais sur Heidegger et autres écrits*. Paris : PUF,
1992.
- Zandová, Gertraude. *Totální realismus a trapná
poesie: Česká neoficiální literatura 1948–1953*.
Brno : Host, 2002.