

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

Katedra Elektronické kultury a sémiotiky

**Bc. Kristýna Kršňáková**

**Milan Kundera a téma pomsty v jeho  
románech**

*Diplomová práce*

Vedoucí práce: doc. Mgr. Jakub Češka, Ph.D.

Praha 2023

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 4. května 2023

Kristýna Kršňáková

## **Poděkování**

Na tomto místě bych chtěla poděkovat panu doc. Mgr. Jakobovi Češkovi, Ph.D., který mi dodal dostatek důvěry pro výběr tohoto tématu, podporoval všechny moje nápady a dokázal mě podnítit k ještě lepším výsledkům.

Dále bych chtěla poděkovat své rodině a nejbližším přátelům za podporu, s níž mě vedli celé moje vysokoškolské studium a těším se, až si tuto práci nepřečtou.

# Obsah

Úvod.....	7
<b>1. Milan Kundera a zkoumané romány.....</b>	<b>9</b>
1.1 Zkoumané romány.....	9
<b>2. Resentiment.....</b>	<b>11</b>
2.1 „Dobré a zlé“ nebo „dobré a špatné“?.....	11
2.1.1 Člověk resentimentu.....	13
2.2 Resentiment v Kunderově díle.....	14
2.3 Vnitřní prostřednictví a resentiment.....	14
<b>3. Postavy a lyrický věk.....</b>	<b>16</b>
3.1 Postavy.....	16
3.2 Lyrika.....	17
3.2.1 Lyrický věk.....	18
3.2.2 Dva atributy lyrického věku.....	19
3.2.3 Kýč.....	20
3.3 Směr lyrického věku.....	21
3.4 Shrnutí.....	22
<b>4. Já, truchlivý Bůh.....</b>	<b>24</b>
4.1 Pomsta v povídce.....	24
4.2 Resentiment v povídce.....	25
<b>5. Žert.....</b>	<b>27</b>
5.1 Analýza syžetu.....	27
5.1.1 Co z výkladu vyplývá.....	28
5.2 Analýza fabule.....	29
5.2.1 Cesta k pomstě.....	29
5.2.2 Ludvíkova pomsta a její následky.....	30
5.2.3 Ludvíkovo prozření.....	31

5.3 Spojení syžetu a fabule.....	33
5.4 Resentiment v románu.....	34
5.4.1 Ludvík Jahn a Pavel Zemánek.....	34
5.4.1.2 Směšný Odysseus.....	36
5.4.2 Pomsta pramenící v resentimentu.....	37
5.4.3 Ludvíkův resentiment.....	38
5.5 Shrnutí románu.....	39
<b>6. Život je jinde.....</b>	<b>41</b>
6.1 Analýza fabule.....	42
6.2 Analýza syžetu.....	45
6.3 Resentiment v románu.....	46
6.3.1 Jaromil a matka.....	46
6.3.2 Jaromil a Xaver.....	48
6.3.3 Jaromil a čtyřicátník.....	50
6.3.4 Jaromilův resentiment.....	51
6.4 Shrnutí románu.....	53
<b>7. Valčík na rozloučenou.....</b>	<b>54</b>
7.1 Analýza fabule.....	55
7.2 Analýza syžetu.....	58
7.3 Resentiment v románu.....	59
7.3.1 Jakub a Růžena.....	59
7.3.2 Jakub a Bertlef.....	61
7.3.3 Jakubův resentiment.....	63
7.4 Shrnutí románu.....	65
<b>Závěr.....</b>	<b>67</b>

## **Abstrakt**

Tato práce se zabývá resentimentem a pomstou založenou na resentimentu v románech Milana Kundery, které napsal v průběhu 60. let a na počátku 70. let 20. století, tedy romány *Žert*, *Život je jinde* a *Valčík na rozloučenou*. Základem práce je resentiment tak, jak jej definuje Fridrich Nietzsche v textu *Genealogie morálky*. Na základě tohoto konceptu ověřuji hlavní cíl práce, jimiž je najít postavy resentimentu, dále popis konstrukce pomst, a nakonec následky jejich činy měly na ně i jiné postavy.

## **Klíčová slova**

Milan Kundera, resentiment, česká literatura, téma pomsty, lyrický věk

## **Abstract**

This thesis discusses the concept of resentment and revenge as a form of resentment in Milan Kundera's novels published in the 1960s and early 1970s, *The Joke*, *Life is Elsewhere* and *The Farewell Waltz*. This thesis utilises the definition of resentment by Friedrich Nietzsche's *The Genealogy of Morals*. This thesis aims to discuss the characters of resentment in the light of this definition, consider revenge as a construct and the effects of the characters' revenge on them and other characters.

## **Key words**

Milan Kundera, resentment, Czech literature, revenge as a theme, lyrical age

## Úvod

O Milanu Kunderovi a jeho díle bylo napsáno mnoho odborných prací, věnovali se mu přední literární vědci a stal se bodem zájmu mnohých studentů. Ani tato diplomová práce se v tomto ohledu neliší. Hlavním tématem, na které se zaměřuji, je resentment ve vybraných románech Milana Kundery napsaných v 60. letech a zkraje 70. let 20. století. Jedná se o tři romány, jimiž jsou *Žert* (1967), *Život je jinde* (1979) a *Valčík na rozloučenou* (1979).

K rozhršení hlavního tématu jsem zvolila výzkumné otázky – první je vyhledání postavy resentimentu; dále popis toho, z jakého důvodu se postava rozhodla pro pomstu a jak ji zkonstruovala; konečně i to, jaké následky pomsta měla na jejího aktéra a jiné postavy s ním spojené. Vedlejší tezí, kterou budu chtít v práci ověřit, je možnost, zda je pomsta podstatná pro naratologickou výstavbu textu.

V prvních kapitolách se věnuji teoretické části. V první kapitole nastiňuji život Milana Kundery a krátce představuji romány, jimž se ve druhé části věnuji. Dále vysvětluji ústřední koncept pro tuto práci, jímž je resentment tak, jak jej vykládá Fridrich Nietzsche v textu *Genealogie morálky* (1887). Poslední kapitola teoretické části je věnována postavám a lyrickému věku, který je podle mého názoru podstatný k pochopení otázky resentimentu v Kunderově díle.

V praktické části se nejprve zaměřuji na povídku *Já, truchlivý Bůh* z prvního sešitu *Směšných lásek* (1963), na níž ukazuji využití pomsty, o níž se domnívám, že je resentimentální. Dále se věnuji již třem zmíněným románům. Abych získala odpovědi na výzkumné otázky, každý z textů rozebírám z hlediska analýzy fabule a syžetu a následně se věnuji resentimentu v díle. Ke kompletní analýze využívám komparaci postav, které měly vliv na aktéra pomsty založené na resentimentu.

Při rozborech jsem se rozhodla využít narativní diskurzivní analýzu textu založenou na aparátu Rolanda Barthes, který popsal v *Úvodu do strukturální analýzy vyprávění* (1966). Barthes v textu navazuje na pojetí funkce navržené ruskými formalisty, přičemž za funkci pokládá „každý segment příběhu, který je krajním členem relace.“ (Barthes 2002, s. 16).

Vyprávění jako takové tvoří právě funkce různých úrovní. Kromě funkcí Barthes píše i o indiciích, které mají za úkol doplňovat informace o postavách (či ději, náladě, atmosféře apod.) nebo je vysvětlovat. V rámci jednotek vyděluje i podtřídy. Funkce

základní neboli jádra vyděluje na katalyzátory, jejichž úkolem je zrychlovat nebo zpomalovat děj pomocí vsuvek nebo shrnutí. Úlohu katalyzátorů je udržet kontakt mezi adresátem, tj. čtenářem a odesílatelem čili vypravěčem. Podtřídou indicií jsou informanty. Mezi indiciemi a informanty je slabá hranice, avšak rozdílem je míra intenzity. Zatímco indicie, jak jsem výše uvedla, ozřejmují situace, mimo jiné i odkazují „k povaze, k citu, k atmosféře (např. podezírání), k filozofii,“ (Barthes 2002, s. 21-22), úlohou informantů je předat sdělení o časoprostoru, které čtenář nemusí nijak rozklíčovat.

Téma resentmentu je úzké a k analýze nebudu potřebovat celý Barthesův aparát. Podstatné jsou pro mě indicie, které se mohou pojít s jádry, katalyzátory i informacemi. Jednodušeji řečeno, indicií může být jakákoliv část textu. Čtenář této práce se nemusí obávat, že při analýze budu zmiňovat každou indicii; vyzdvihnu pouze ty klíčové pro interpretaci díla.



# 1. Milan Kundera a zkoumané romány

V rozhovoru pro Český rozhlas Jean-Dominique Brierre, autor biografie *Milan Kundera: Život spisovatele* (2020), říká: „Problém s Milanem Kunderou je ten, že je skrytou osobou. Už několik desítek let odmítá většinu setkání s novináři i dalšími, kteří se zajímají o jeho tvorbu. Vůči médiím je velmi opatrný. Věděl jsem tedy, že bude těžké napsat biografii na základě jeho života.“ (Hrozínková, Kaňková 2019)

Milan Kundera je osoba, která stojí za svými romány, proto se i v této diplomové práci spokojím s krátkým životopisem, jenž podle mého úsudku bude dostačující.

Milan Kundera (1929) je česko-francouzský spisovatel. Po roce 1970 v Československu nemohl publikovat a od roku 1975 žije ve Francii. V počátcích svojí umělecké tvorby psal především poezii, od konce 50. let se začal věnovat i dramatu a próze. Kromě toho se zaměřoval na psaní esejů či přispíval do periodik.

## 1.1 Zkoumané romány

Milan Kundera píše ve svém eseji *Kdo je to romanopisec*: „Zrod umění románu byl spojen se vznikem vědomí autorského práva a s jeho vášnivou obhajobou. Romanopisec a jeho dílo jsou ‚jedno a totéž‘; autor je jediný pán svého díla; on je své dílo.“ (Kundera 2006a, s. 26)

Kundera je známý tím, že vytvořil (a stále tvoří) vlastní literární odkaz – některá díla vyřadil ze svého celkového odkazu; dohlíží na překlady svých textů; některé z nich překládá sám. Romány, kterými se zde budu zabývat, Kundera napsal během 60. a 70. let, tedy během života v Československu. Vydání textů se neobešlo bez zádrhelů – podle Kundery román *Žert* zadržela cenzura přes rok, avšak bez zásahů ho povolila vydat na jaře roku 1967; romány *Život je jinde* a *Valčík na rozloučenou* sice byly dopsány v Československu, ale poprvé vyšly ve Francii.

V této teoretické části musím jednotlivé romány v rychlosti představit. Prvním analyzovaným textem bude *Žert*. Románem se prolíná vyprávění čtyř postav – ve větší míře Ludvíkovo, následně Heleninu, Jaroslavovo a Koskovo. Postavy se střetávají během pár dnů v Ludvíkově rodném městě při příležitosti slavnosti Jízdy králů, a kromě své současnosti se ve vzpomínkách vrací i do minulosti, respektive do 50. let.

Následně se budu zabývat románem *Život je jinde*, který Kundera dopsal v roce 1969, avšak poprvé vyšel ve Francii pod názvem *La vie est ailleurs* roku 1973. V románu sledujeme dospívání ústředního protagonisty, mladého básníka Jaromila, v předválečném a v poválečném Československu. Jaromil se nechává unášet revolučním lyrismem a stejně tak i dospíváním v období lyrického věku. (viz kapitola 3.2.1)

Posledním zkoumaným románem je *Valčík na rozloučenou* (1976), jenž byl dopsán mezi lety 1971 nebo 1972. Text připomínající antické drama je rozdělen do pěti kapitol, které sledují pět dnů, během nichž se odvíjí příběhy několika postav.

Zmíněné romány mají mnohé společné i rozdílné. Hlavním pojítkem mezi nimi je téma pomsty. Ta se však objevuje i v jiných Kunderových románech – *Nesnesitelná lehkost bytí*, *Nesmrtelnost* či *Slavnost bezvýznamnosti* –, avšak domnívám se, že v těchto zmíněných a dalších textech pomsta nepředstavuje metafyzický prvek podstatný pro naratologickou výstavbu textů. Tuto tezi se budu snažit v následujících kapitolách ověřit. Představím jednotlivé romány, téma pomsty a to, zda tato metafyzická povaha pomsty je ve skutečnosti resentmentální. (viz kapitola 2)

## 2. Resentiment

O tom, zda Milan Kundera znal resentment či snad jestli ho záměrně využívá, nelze s jistotou rozhodnout, jelikož v autorských poznámkách se o resentimentu jako takovém nezmiňuje. Jediné vodítko nalezneme v esejistickém textu *O sporech dědických* z roku 1955, v němž se Kundera o resentimentu nepřímo zmiňuje. Hlavní pojednání, tj. o otázce literárního dědictví, tradice a návaznost mezi díly, není pro náš cíl důležitý. Podstatnější je Kunderovo poznání děl Goetha a Gorského. Kundera si všímá střetů postav s různorodým směřováním, přičemž usuzuje, že tímto dochází ke střetům mezi dvěma pojetími světa čili dvěma různými morálními světy, tj. morálním a filosofickým. Na postavách poukazuje na to, že představují osobitou životní filosofii. Na rozdíl od jiných takové postavy představují výjimečné, duchovně nejrozvinutější bytosti.

Jak píše Kundera: „Střetne-li se průměrně myslící a cítící Foma Gordějev s průměrně inteligentním kupcem Majakinem, nemůže nikdy vzniknout román té síly a toho myšlenkového dosahu, jako je Gorského Foma Gordějev.“ (Kundera 1955, s. 1292)

V poznámce o tom, jak byla vytvořena postava Majakina, se setkáme s odkazem na sociální filosofii Friedricha Nietzscheho. Z toho vyplývá, že Gorkij vytvořil typ postavy, která existuje nejen „zdola“ tím, že je podobná jiným kupcům, ale také „shora“ skrze panskou morálku, kterou představil Nietzsche.

Tímto dlouhým úvodem se dostáváme k zásadní otázce, co je to resentment, základní koncept pro tuto práci? Nejprve si musíme představit Nietzscheho pojednání o resentimentu z *Genealogie morálky*.

### 2.1 „Dobré a zlé“ nebo „dobré a špatné“?

Nietzsche ve svém výkladu představuje společnost rozdělenou do dvou vrstev – vznešená, aktivní, římská aristokracie a proti ní pasivní Židé –, která žije podle vlastního společenského řádu. Můžeme si ji představit abstraktněji. Mocnější vrstvu představují vznešení, „dobří“, kteří se skládají z vojensko-politicky smýšlejících pánů. Ti postulují podstatu *dobrého*.<sup>1</sup> Aktivní a mocní jsou nadřazení vůči slabším, „špatným“, otrokům, jež nedisponují takovými kvalitami jako páni.

<sup>1</sup> Nietzsche je definuje následovně: „[...] základním pojmem je všude „vznešený“, „ušlechtilý“ ve stavovském smyslu, z něhož se s nutností vyvinulo „dobrý“ ve smyslu „duševně vznešený“, „šlechtný“, „duševně vybraný“, „duševně privilegovaný“ [...]“ (Nietzsche 2019, s. 19)

Jak se této společnosti týká resentment? Jak Nietzsche ukazuje na *genealogii*, v historii se pojetí smyslu dobra a zla změnilo. Pokud bychom se blíže zaměřili na pojetí „dobrých“, jejich činy, díky nimž jsou dobří, by nám nepřišli ve shodě s našim hodnotícím aparátem. V původním smyslu přídavek „dobrý“ byl připisován tomu, kdo byl vznešený a ušlechtilý čili tomu silnějšímu a dominantnějšímu.<sup>2</sup> Naopak „špatný“ představuje nedostatek určitých kvalit. Nejedná sám o sobě, čeká na podněty ze svého okolí, které pochází od pánů. Překvapivě morálka, která se prosadila až do dnešní doby, není panská.

Panská morálka se dostala pod palbu kritiky židovskými knězi, jelikož se „špatní“ cítili ublíženi činy pánů. Na rozdíl od nich neměli možnost, jak se proti nim obrátit, a proto na místo aktivního boje zvolili mstu na duchovní úrovni. Tak začala změna v morálce:

„Byli to Židé, kteří se proti aristokratické rovnici hodnot (dobrý = vznešený = mocný = krásný = šťastný = bohubí) odvážili s hroznou důsledností prosadit a zuby nehty té nejpropastnější nenávisti (nenávisti z nemohoucnosti) také udržet pravý opak, totiž: ‚pouze ubozí jsou dobří, pouze chudí, pouze bezmocní [...]‘“ (Nietzsche 2019, s. 24-25)

Kvůli tomu se změnilo rozložení sil, kdy „špatní“ o sobě prohlašují, že jsou „dobří“, jelikož se distancují od chování a způsobu života pánů. Je označují za „zlé“. Vzniká tak dvojí morálka,<sup>3</sup> přičemž morálku otroků porazila morálka pánu, jelikož jejímž stavebním kamenem je resentment – nenávist, ukřivděnost, zloba. Z vládnoucích pánů vytvořila „zloduchy“, kteří páchají zlé skutky, hříchy a kvůli tomu jsou i nešťastní. Zatímco páni proti nepřátelům necítí resentment (a pokud ano, tak pouze na okamžik), „dobří“ otroci neodpustili a stále na pána nahlíží pouze jako na zlého.

Jak jsem výše zmínila, dobrota panských činů představuje sílu ať fyzickou, či psychickou. To znamená, že taková společnost vyvolává konflikty, které mají za následek posun celého společenství. Ten může být kladný (například nový objev ve vědě), a také negativní (v podobě vyvolání války). Naopak pro fungování otrocké morálky je nutná poslušnost a dodržování mravů. Vítězství otrocké morálky spočívala v práci kněží a jejich fikce s ideologickým aspektem, jež měla za následek převrácení hodnot. Dobrý pán, jenž je aktivní a agresivní, byl očerněn. V nové morálce byla jeho síla pokládána za něco zlého.

---

<sup>2</sup> Toto je v textu vysvětleno: „Pathos vznešenosti a distance, jak řečeno, trvalý a dominantní, celkový a základní pocit vyššího vládnoucího druhu vůči druhu nižšímu, vůči všemu, co je ‚dole‘ [...] Díky tomuto původu se slovo ‚dobré‘ od samého prvopočátku vůbec nutně neváže na ‚nesobecké‘ jednání: to je jen pověra oněch genealogů morálky.“ (Nietzsche 2019, s. 18)

<sup>3</sup> Ne všichni otroci jsou lidmi resentimentu. Na druhou stranu resentment může zasáhnout i pány. Jelikož jsou „dobří“, tento stav u nich přetrvává pouze krátkou chvíli.

Na druhou stranu špatný, slabý otrok je sice negativní, avšak v židovské (a posléze křesťanské) dikci se tyto vlastnosti stávají ctností.

V této práci se nebudu zabývat společností resentimentu, ale jedincem, kterého ovlivňuje resentiment. Proto se nyní zaměříme na tuto problematiku.

### 2.1.1 Člověk resentimentu

Počátek resentimentu si můžeme představit následovně: pán obdařený mocí ji využívá pro sebe a proti otrokovi, který se nemůže a neumí bránit silou. Otrok cítí trpkost a touží po pomstě, avšak nemá sílu, s níž by se mohl účinně pánovi pomstít. Začne věřit univerzální morálce, díky níž slabí nejsou slabí, ale silní a naopak „dobří“ pánové jsou „zlí“. Otrok uvěří, že je dobrým. Jak jsem zmínila, pro slabé je tichá ctnost potřebná. Pod heslem: „, [m]y slabí jsme prostě slabí [...]“ (Nietzsche 2019, s. 35) lidé resentimentu omlouvají svoji slabost a přijímají ji jako zásluhu. Na tomto základu podle Nietzscheho stojí židovské a křesťanské náboženství, jejichž pomsta proti „zlým“ spočívá v triumfu, kdy se jejich role vymění a „dobří“ budou mít navrch.<sup>4</sup>

Pro člověka resentimentu je tedy typická pasivnost, kterou pokládá za zásluhu, a absence moci. Svoji přirozenou slabost stylizuje jako důsledek vlastní volby, za což získává morální hrdost. Z toho vyplývá, že tito „dobří“, tj. lidé resentimentu, si sami tvoří „[...] ,zlého nepřítele’, ,zlého o sobě’, a sice jako základní pojem, k němuž si jako napodobeninu a doplněk vymyslel ještě i ,dobrého’ – sebe sama!...“ (Nietzsche 2019, s. 30)

Člověk resentimentu hledá odpovědnost za svá příkoří u někoho jiného. Touto jednoduchou definicí bychom však všichni mohli být ovlivněni resentimentem, jelikož lidé přirozeně hledají odpovědnost nejprve u jiných. To vysvětluje Guy Elgat, za běžnou chřípkou hledáme viníka, avšak s poznáním pochopíme, že viník naší nemoci není nikdo. (Elgat 2017, s. 34) Člověk resentimentu potřebuje pocit nelibosti obrátit proti jeho tvůrci, přestože tento „zloduch“ jím mohl být uměle vytvořen.

Resentiment vyplývá z ukřivdění a proměňuje se v nenávisť. Svoji slabost zakamufloval za výsostnou, „dobrou“ vlastnost. Kvůli univerzální morálce se z člověka

---

<sup>4</sup> Pro úplné porozumění rozdílu mezi pánem a otrokem musím doplnit následující citaci: „Vzpouza otroků v morálce počíná tím, že se resentiment sám stává tvořivým a plodí hodnoty: je to resentiment takových bytostí, kterým je odepřena reakce ve vlastním smyslu, reakce činu, a které se zhojí jen imaginární pomstou. [...] otrocká morálka potřebuje ke svému vzniku pokaždé nejprve nějaký svět naproti a vně sebe, potřebuje, řečeno, fyziologicky, vnější podněty, aby vůbec mohla jednat, – její akce je od základu reakcí.“ (Nietzsche 2019, s. 27)

resentimentu stal poslušný následovník, který si nechává ukřivďovat, aby našel ospravedlnění podle boží vůle.

## 2.2 Resentiment v Kunderově díle

V této části jsem představila panskou a otrockou morálku. Za římskou aristokracii či židovské a křesťanské náboženství se mohou dosadit jiné ekvivalenty, například výklad dějinných událostí, běžné lidské vztahy nebo některé postavy z románů Milana Kundery, které – jak napsal ve zmíněném text *O sporech dědických* (1955) – představují neobyčejné bytosti. Toto označení je nutné dovysvětlit.

Kunderovy postavy resentimentu v sobě nesou křivdu, s níž se vypořádaly tak, že za viníka určily někoho jiného, tedy „zlého“ nepřítele. Tím může být jeden nebo i vícero lidí, avšak nejedná se o skutečnou osobu, nýbrž o imaginárního nepřítele. Pocit ukřivdění je následně provází celý život, hýčkají ho v sobě a stavějí na něm svou identitu, kdy samy sebe vidí jako „dobré“. Jak při analýzách románů ukážu, v pozadí vzniku resentimentu hraje podstatnou úlohu i střet s Historií.

## 2.3 Vnitřní prostřednictví a resentiment

René Girard v textu *Lež romantismu a pravda románu* (1961) představuje trojúhelníkovou touhu s třemi kategoriemi subjekt-touha-prostředník, kdy prostředník směřuje touhu subjektu k objektu. (Girard 1998, s. 12) Touhu rozděluje do dvou kategorií podle toho, jestli je prostředník vnější, nebo vnitřní.

Vnějšího prostředníka představují hrdinové (z literatury, filmů či vyprávění apod.) či celebrity, tedy osoby, s nimiž se běžný subjekt nikdy nesetká. V reklamách je vnější prostřednictví využíváno při propagaci produktů celebritymi, se kterými se subjekt ztotožní. Girard dále vysvětluje, že obdobná situace nastává i mezi subjektem a prostředníkem z různých sfér. Don Quijote se stane bludným rytířem kvůli Amadisovi Weleskému, s nímž se nemůže setkat, a tudíž se nestanou nikdy rivaly. Podobný vztah panuje mezi Donem Quijotem a Sancho Panzem, kdy se rytíř a jeho panoš pohybují v jiných intelektuálních sférách. Postavy se ovlivňují navzájem, ale nemůže mezi nimi nastat rivalství.

Vnitřní prostřednictví Girard představuje jako omezenou vzdálenost, kdy „[...] obě sféry budou více či méně prostupovat jedna druhou.“ (Girard 1998, s. 19) Subjekt a prostředník patří do stejného světa a mohou toužit po stejných věcech.

Vnitřní prostřednictví vysvětluje na románech Stendhala, kdy: „[n]adšení pro objekt je v podstatě nadšením pro prostředníka; při vnitřním prostřednictví ztroskotává toto nadšení na samotném prostředníkovi, protože tento prostředník touží po objektu nebo ho možná vlastní.“ (Girard 1998, s. 20)

Z prostředníka se stává rival, s nímž postava soupeří o skutečnou (nebo i smyšlenou) touhu, přesněji takovou, která je pro subjekt podstatná. (Girard 1998, s. 17) Rivalství vede k nenávisti vůči prostředníkovi touhy. Přesto se subjekt může z resentimentu vyvázat tím, že v sokovi prohlédne prostředníka.

René Girard v textu užívá (a já nyní zmiňuji) resentiment, který je pro tuto práci podstatný. Jedná se o stejný koncept, či nikoliv? Troufám si říci, že ne. Odpověď nabízí Girard sám, kdy píše: „Výraz ‚resentiment‘ zdůrazňuje ostatně reaktivní, zpětný náraz, charakterizující zkušenost subjektu v tomto typu prostřednictví. Vášnivý obdiv a odhodlání konkurovat narážejí na překážku zdánlivě nespravedlivou [...]“ (Girard 1998, s. 21)

Přestože je pro vnitřní touhu a resentiment typická nenávist a žárlivost, nejedná se o jeden a ten samý koncept. Člověk resentimentu se nepostaví svému opravdovému nepříteli, nýbrž v sobě udržuje pouze jeho imaginární obraz, jelikož nechce soupeřit s ním samým.

### 3. Postavy a lyrický věk

Přestože je tématem této diplomové práce pomsta, musím se na okamžik odklonit od tohoto směru. V této kapitole zaměříme pozornost na jeden určitý typ figury, který Milan Kundera často využívá ve svých prózách. Přesněji jím je mladý muž na počátku dospělého života, jenž je pro něj záhadou, tedy v období lyrického věku. Mojí tezí je, že postavy resentmentu ve zkoumaných textech právě v tomto čase dostávají do potíží. Abychom tento fenomén lépe pochopili, budeme se nejprve zabývat postavami jako takovými.

#### 3.1 Postavy

Kunderovy světy jsou jedinečné imaginární vesmíry, do nichž umisťuje nové postavy, avšak při bližším zkoumání díla Milana Kundery se neubráníme pocitu, že čteme text, jehož postavy jsou si podobné jako témata či motivy jiných jeho textů. Kunderovým tvůrčím záměrem není tvorba časoprostoru, ve kterém by se postavy setkávaly a jejich fabule protínaly; i přes to mezi romány vzniká intertextuální vztah, přičemž z opakujících se motivů, témat (viz Kubiček 2001, s. 20-21) a postav snadno vytvoříme mapu. Důvodem, proč tomu tak je, jsou variace neboli princip obměny.

François Ricard (2003) píše o variacích postav: „[...] jakkoliv je ta či ona postava jedinečná a silně individualizovaná, téměř každá z nich má někde v díle jinou existenci, ba dokonce několik dalších existencí; rodí se nově, nově žijí, zažívají nová dobrodružství, tím pádem neustále odhalují neznámé rysy.“<sup>5</sup> (s. 71)

Milan Kundera ve vydání *Nesnesitelné lehkosti bytí* z roku 1985 vysvětluje, proč se rozhodl pro tento přístup: „Postavy mého románu jsou moje vlastní možnosti, které se neuskutečnily. Proto je mám všechny stejně rád a všechny mě stejně děsí: každá z nich překročila nějakou hranici, kterou jsem já sám jen obcházel. Právě ta překročená hranice (hranice, za kterou končí moje já) mě přitahuje.“<sup>6</sup> (Valden 2006)

S variacemi jsou hrdinové „jako funkce problému“ (Kubiček 2001, s. 21) vystavováni zkoumaným nástrahám a vlivům (ať už se jedná společenský problém, historickou událost nebo jiné). Jejich úkolem je postavu přivést k přichystané hranici-pasti

---

<sup>5</sup> Překlad vlastní.

<sup>6</sup> V českém vydání, které vyšlo roku 2006 v nakladatelství Atlantis, tento úryvek není.



a sledovat její vliv a následky. Přestože se nástrahy mění, formule hrdinů nikoliv. V Kunderově díle se vyskytuje několik opakujících se typů postav, které sdílejí společné rysy. Namátkou zmíním figuru zralého muže, který má zkušenosti se ženami. Ve *Směšných láskách* ho nalezneme v podobě doktora Havla, dále ve *Valčíku na rozloučenou* v podání Bertlefa či v pozdější tvorbě je jím Tomáš. Do kategorie ženy s pocitem odcizení lze zařadit Agnes z *Nesmrtelnosti* v těsném závěsu s Taminou a Terezou. Trojice žen řeší obdobné otázky a pojí se s nimi tytéž motivy.

Nás v této kapitole bude zajímat, jakým způsobem se variace uplatňuje především na jednom typu postavy. Stejně často jako výše zmíněnou dvojici Kundera využívá hrdinu, který se objevuje skoro v každé jeho próze. Jedná se o mladého člověka, většinou mladíka, na počátku dospělého života neboli v tzv. období lyrického věku.

### 3.2 Lyrika

Nejprve se zaměříme na definici pojmů lyriky a epiky podle Milana Kundery. Ve svém eseji *Slova, pojmy, situace* (2014) využívá k vysvětlení úryvek z románu *Nesnesitelná lehkost bytí*, přesněji dva typy záletníků: „Mezi muži ženoucími se za množstvím žen můžeme snadno rozlišit dvě kategorie. Jedni hledají ve všech ženách svůj vlastní subjektivní a stále stejný sen o ženě. Druzí jsou hnáni touhou zmocnit se nekonečné pestrosti objektivního ženského světa.“ (Kundera 2014, s. 216)

Definice epiky odpovídá druhému jmenovanému druhu záletníků, zatímco lyrický sukničkář vyhledává v ženách opakující se obraz, který je subjektivní. To znamená, že svoji představu vysněné ženy projektuje do jiných, skutečných žen.

Na toto pojednání Kundera navazuje i s dalším vysvětleným pojmem, jímž je lyrismus (a revoluce) za pomoci krátké ukázky z románu *Život je jinde*: „Lyrika je opilství a člověk se opíjí, aby snáze splýval se světem. Revoluce netouží, aby byla studována a pozorována, touží po tom, aby s ní lidé splynuli; v tom smyslu je lyrická a lyriky potřebná.“ (Kundera 2016, s. 225)

Rozebereme-li si tuto ukázkou, dospějeme k následujícím závěrům. Kundera pod *lyrismem* spatřuje *mládí*, které neví, jak svět kolem něj funguje; *opíjí se*, aby snáze zapadlo do dosud nepoznaného světa, který ho obklopuje. I kvůli tomu můžeme říci, že ruku v ruce s mládím funguje *revoluce*,<sup>7</sup> jejíž snahou není rozumové studování, jež by zvolila *střízlivá*

<sup>7</sup> Pod tímto slovem si kromě politické revoluce můžeme představit i další prudké změny – technologie, kultura, móda apod. Téma lze vložit do dnešní situací a představit na vysokoškolských stávkách za změnu klimatu.

*epika*; jejím cílem je stejné zapadnutí mezi lidi, o něž se snaží mládí. Aby dosáhla úspěchu, využívá svou opilost mládí, které si ve světě hledá teprve cestu, a proto je snáze podmanivé.

### 3.2.1 Lyrický věk

S tímto úvodem se můžeme obrátit k otázce, co je to přesně lyrický věk? V rozhovoru s Antonínem J. Liehem z roku 1967 Milan Kundera vysvětluje: „[Lyrický věk] je ten věk mladosti, kdy je člověk ještě sám sobě záhadou, a proto se zcela vyčerpává tím, že se zabývá sám sebou. Druzí jsou pro něho zrcadla, v nichž hledá vlastní význam a cenu.“ (Liehm 1990, s. 58)

První zmínku o lyrickém věku nalezneme již v románu *Žert* skrze Ludvíkovo vzpomínání.<sup>8</sup> Uceleného vysvětlení se jev dočkal až v následujícím románu *Život je jinde*, jehož ústředním tématem je. Tento kunderovský fenomén nesouvisí s určitou dějinnou dobou, neupřednostňuje pohlaví či gender (přestože Kundera většinou využívá mužské hrdiny), ani společenskou třídu. Je to věk, v němž mladý člověk poznává sebe sama, jiné lidi a svoje okolí, skrze které se snaží porozumět sám sobě. V tomto období je nejvíce sobecký, a zároveň i zranitelný pro svoji neznalost, nevyzrálost a naivitu, kdy se ocitá na neznámém místě, tj. mezi oblastí dítěte a dospělého, ve věku, který poznamenává rebelie a vzpoura ze zaslepeného následování ideálů, přesně jak jsem představila v předchozím oddílu.

François Ricard (2003) poznamenává, že lyrický věk: „[...] se proto stává pro kunderovský román jakýmsi anti teritoriálním územím, říší, proti které nebo s odstupem od ní, se snaží vybudovat svou vlastní říši bez iluzí a poznamenanou ‚zralou mužností‘ a ‚melancholií dospělého stavu‘ [...]”<sup>9</sup> (s. 78-79)

Lyrický věk prožívá každý a je neodmyslitelnou součástí mládí. V dospělosti se – jak uvádí Milan Kundera v rozhovoru z roku 1964 – proměňuje ve směšnost.<sup>10</sup> Takový příklad nalezneme v románu *Nevědění*, jehož hlavní postava Josef se vrací při čtení deníku do dob gymnaziálního studia a nepoznává svoje tehdejší já. Tehdy: „[v]yhledával pocity, které

<sup>8</sup> Postava Ludvíka vzpomíná na mládí. Jeho vnitřní monolog funguje i jako jednoduché vysvětlení lyrického věku: „Zalila mne vlna hněvu vůči mně samotnému, vůči mému tehdejšímu věku, pitomému lyrickému věku, kdy je člověk sám sobě příliš velkou záhadou, aby se mohl obracet k záhadám, jež jsou mimo něho, a kdy jsou pro něho druzí (i ti nejmilovanější) jen pohyblivými zrcadly, v nichž s úžasem shledává svůj vlastní cit, své vlastní dojetí, svou vlastní cenu.“ (Kundera 1996, s. 249)

<sup>9</sup> Překlad vlastní.

<sup>10</sup> Kundera v rozhovoru říká: „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.“ (Kundera 1964a, s. 38)

neznal, jimž nerozuměl; hledal je u své partnerky (a cíhal na každé malé pohnutí, které se jí zračilo v tváři), hledal je v sobě (během nekonečných hodin sebezpytování), ale stále byl frustrován.“ (Kundera 2021, s. 57)

Abychom si ujasnili spjatost lyriky a revoluce, zaměříme se na ukázkou z románu *Žert*, přesněji na postavu mladého velitele. Ludvík ve třetím díle vzpomíná na vojenskou službu a vypráví o mladém důstojníkovi, který se stal velitelem jejich jednotky. Pro jeho mládí, a ještě mladistvější vzhled, mu přezdíval ironicky chlapeček velitel. Aby si velitel vydobyl autoritu, využíval sadistické techniky a ponižování. Přestože ho Ludvík nenáviděl, po letech chápe jeho motivy – hlavním viníkem byl lyrický věk.

„I náš velitel byl takto nehotový a byl najednou postaven před naše vojsko, kterému nemohl vůbec rozumět; ale uměl si poradit, protože četba a vyprávění mu poskytly vypracovanou masku pro analogické situace [...]“ (Kundera 1996, s. 91)

Nezralý mladík bez dostatku zkušeností byl obsazen do neznámé role velitele. Aby obstál, musel si nasazovat masku někoho, kým nebyl. Obdobně se stylizoval do role velkého stranického řečníka také Zemánek nebo fanatická láska k revoluci vojína Alexeje dohnala až k sebevraždě po vyloučení ze strany.

### 3.2.2 Dva atributy lyrického věku

S lyrickým věkem se pojí dva typické atributy. Jak jsem již nakousla v předchozím oddílu, prvním z nich je zamilování. Lyrický hrdina většinou miluje, avšak jeho způsob lásky se vymyká tradiční podobě lásky nebo již zmíněné figuře zralého muže. Jak vysvětlil Kundera pojmy lyrika a revoluce, a jak také vyplývá z ukázky (viz 3.2), tato láska nemusí být pouze milostná, ale také politická. Nezkušený hrdina neví přesně, jak se chovat a často ho zaslepuje adorovaná touha.

Druhým, neméně podstatným atributem, je lítost, které se Kundera věnuje v několika prózách. Sám ji definuje v *Knize smíchu a zapomnění*:

„Lítost je české slovo nepřeložitelné do jiných jazyků. Označuje pocit nesmírný jak roztažená harmonika, pocit, který je syntézou mnoha jiných pocitů: smutku, soucitu, sebevýčitek i stesku. První slabika toho slova, pronesená s přízvukem a dlouze, zní jako nářek opuštěného psa.“ (Kundera 2017, s. 133)

Tento pocit se neobejde bez pochopení vlastní ubohosti, jež se pojí s nostalgií a pokrytectvím. Trevor Cribben Merrill (2013) poznamenává, že slovo lítost je sice nepřeložitelné, avšak francouzské slovo *ressentiment* svým významem nabízí vhodný

ekvivalent. „Lítost a resentment jsou pocity, zatímco imitativní touha je mechanismus. Muka lítosti se objevují, jakmile se tento mechanismus zasekne v nepřátelském režimu.“<sup>11</sup> (s. 76)

Pro mladého a předně nezkušeného člověka i láska může vyvolat pocit lítosti (například vlivem žárlivosti), který následuje touha po pomstě a vyvolání stejných emocí. Nemůžeme tvrdit, že by zkušený člověk (použit lze i ekvivalent epika) nepociťoval lítost, avšak ten „má hlubokou zkušenost s obecnou nedokonalostí lidí [...]“ (Kundera 2017, s. 135) a svou vlastní ubohostí, proto se lítostí nenechá tolik zviklat jako mladý člověk.

Abych zde stále neopakovala pouze román *Žert*, vzpomeňme opět na román *Nevědění*, který je protkán pocitem lítosti. Josefova někdejší přítelkyně Milada přemýšlí o vlastní kráse, již shledává pomíjivou, kvůli čemuž prožívá pocit lítosti nad vlastní ubohostí.<sup>12</sup> Nakonec jejich vztah končí kvůli Josefově žárlivosti, načež se mu dívka chce pomstít sebevraždou. Po rozchodu Milada po boku nových nápadníků zažívá lítost při nostalgickém vzpomínání na bývalé přítele.

Tyto dva nástroje – zamilování a lítost – konstruují arsenál, s nímž lyrický hrdina vystupuje proti přichystaným nástrahám.

### 3.2.3 Kýč

Kýč je neodmyslitelnou součástí lyrického věku, avšak jako jeden z jeho atributů ho nevydělují. Důvodem je ten, že kýč je součástí i dospělého života.

Květoslav Chvatík si všímá v kapitole *Obdivuhodná lehkost vyprávění ze Světa románů Milana Kundery* návaznosti na Hermanna Brocha, kdy je kýč „zlem v říši umění“. (Chvatík 2008, s. 109) Kýč se stává samostatným prostředkem s vlastním estetickým kódem, který parazituje na umění. Místo krásy využívá vtíravé emoce, jimiž se manipuluje s publikem. Předně je nutné zmínit, že se kýč netýká pouze umění, ale i lživého postoje k životu.

To dokresluje Kunderův proslov v Jeruzalémě z roku 1985, v němž naráží na téma kýče. Kundera hned v úvodu definuje kýč jako líbivý postoj, který směřuje na co největší množství lidí. (Kundera 2001, s. 42) Kýč nepřináší nové myšlenky, pouze potvrzuje ty převládající, jež jsou vyjádřeny líbivě pomocí krásy a citů. Kýč vyjadřuje příkrášlenou lež (např. znovushledání ztracených bratrů či návrat odloučeného otce). Dojímají se nad sebou

<sup>11</sup> Překlad vlastní.

<sup>12</sup> Dívka v myšlenkách pociťuje: „Přepadá jí nesmírná lítost nad krásou, která brzy nebude, lítost nad světem, který také nebude, který už teď neexistuje, který je už teď nedosažitelný [...]“ (Kundera 2021, s. 73)

samými, což Kundera následně prohlubuje v *Nesnesitelné lehkosti bytí* (francouzsky 1984; česky 1985; 2006).

Ve zmíněném románu proti kýči bojuje postava Sabiny, která ho spatřuje v maskách lidí oslavujících (i na oko) komunistickou ideologii.<sup>13</sup> Po okupaci roku 1968 emigruje do USA, kde žije pod ochranou senátora. I v něm spatří obdobný kýč, jakmile muž s rozzářeným úsměvem sleduje běžící děti a shledává tuto scénu jako štěstí.<sup>14</sup>

Kýč je říší totality a vše, co by ho mohlo narušit, je vyloučeno z života – lidé s pochybami, individualisté, ironie nebo důkaz nepřijatelnosti stvoření. I ti největší odpůrce kýče nejsou vůči němu imunní, jelikož je součástí lidské přirozenosti.

### 3.3 Směr lyrického věku

Milan Kundera vstoupil do literárního světa jako básník, později začal psát povídky a následně romány. Tento přerod nebyl okamžitý, ale pozvolný. Jakub Češka uvádí, že se lyrické, dramatické a esejistické principy (ty nechápe jako žánrové charakteristiky) kombinují, proto se setkáváme se lyrizovanou prózou obsahující metafory. (Češka 2022, s. 230)

V rozhovoru Antonína Liehma Kundera uvádí: „Vezměte naši literaturu. Je povýtce lyrická. Největší osobnosti naší literatury byli básníci. To je ostatně příznačné pro většinu mladých kultur. Ale když pak národní kultura přijde do let, začíná být její lyrické zatížení prodlužovaným dětstvím – tedy dětinstvím.“ (Liehm 1990, s. 59)

Nejsou tato tvrzení příznačná i pro lyrický věk? Stejně jako básník objevuje svět skrze verše a nové metafory, i mladý člověk se seznamuje s něčím novým. Zároveň ze sebe vytváří střed světa, což lyrikovi románová forma neumožňuje. (Slačálek 2015)

To znamená, že lyrický věk má i zvláštní vedlejší hodnotu, kterou je mystifikace a demystifikace. V předmluvě k Apollinairovým *Alkoholům života* Milan Kundera kromě francouzského básníka píše i o Vítězslavu Nezvalovi a o střetu mezi surrealistickými básníky a komunistickým hnutím, následně vzniknuvší utopické společnosti a o tom, jaký vliv má na poezii. Od iluzorního obrazu společnosti, předně ztvárňované v budovatelské

<sup>13</sup> Přesněji se jedná o masky za běžnými hesly, za nimiž Sabina vidí komunistická hesla: „Nenapsané, nevysslovené heslo průvodu nebylo ‚ať žije komunismus!‘, nýbrž ‚ať žije život!‘. Síla a lest komunistické politiky spočívala v tom, že si to heslo přivlastnila.“ (Kundera 2006b, s. 266) Tyto projevy přitahovali i ty, kteří měli odlišný politický názor.

<sup>14</sup> Kundera vysvětluje, že kýč vyvolává základní obrazy, jež drímají v lidské paměti. V tomto případě ho vyvolal cit k dětem.

„Kýč vyvolává těsně po sobě dvě slzy dojetí. První slza říká: jak je to krásné, děti běžící po trávníku!

Druhá slza říká: jak je to krásné, být dojat s celým lidstvem nad dětmi běžícími po trávníku!

Teprve ta druhá slza dělá z kýče kýč.

Bratrství všech lidí světa bude možno založit jen na kýči.“ (Kundera 2006b, s. 268)

poezii,<sup>15</sup> se distancuje a proti tomu staví Nezvalovu koncepci celého člověka (srov. Kundera 1963) – lyrického hrdiny –, jenž je protipólem subjektu tradiční lyriky 50. let, „na jehož míru mají být společenské podmínky vytvořeny či dotvořeny.“ (Kundera 1965, s. 15)

Představitel lyrického věku znázorňuje patos mládí a demystifikuje jeho projevy. Proto se nemůžeme divit, že Kundera poprvé zasadil a následně rozšířil tento jev do kulís 50. let, tj. do doby zaslepených svazáckých dospělých dětí.

### 3.4 Shrnutí

Lyrický věk je jedinečný kunderovský fenomén. Představuje období, kdy mladý člověk poznává sebe a svět kolem sebe.

Jak uvádí Milan Kundera ve svém eseji *Kdo je to romanopisec* (2006a), o lyrickém věku konstatuje: „Už dávno jsem pochopil mládí jako lyrický věk, čímž míním věk, kdy člověk soustředěný téměř výhradně na sebe sama je neschopen vidět, pochopit a pronikavě soudit okolní svět. Vyjdeme-li z této hypotézy [...], přechod z nedospělosti do dospělosti spočívá v překonání lyrického postoje.“ (s. 10-11)

Kvůli neznalosti nového prostředí je zranitelný, avšak zároveň se chová egocentricky. Jak jsem vysvětlila, s lyrickým věkem se pojí i dva atributy, jimiž jsou zamilování a lítost. Láska se odlišuje od tradičního pojetí a je spíše fanatickou zaslepeností. Lítost, jejíž součástí jsou nostalgie a pokrytectví, vyvolává především láska a žárlivost.

Ve zmíněném textu Kundera dále konstatuje: „Když si představuju zrod romanopisce v podobě exemplárního příběhu, ‚mýtu‘, vidím ten zrod jako příběh konverze. Šavel se stane Pavlem; romanopisec se rodí na ruinách svého lyrického světa. (Kundera 2006a, s. 11) Přestože se Kundera zaměřuje na prozaická díla, v jeho textech se stále objevuje lyrika, která dala vzniknout konceptu lyrického věku. (viz Češka 2022, s. 236)

Proč ale věnovat takovou pozornost lyrickému věku, když je hlavním tématem této práce pomsta? Je to důležité, ba přímo zásadní téma k základnímu pochopení hlavních hrdinů románů ze zkoumaných románů, jelikož právě v tomto období čelí prvním nástrahám a zkouškám. V Ludvíkově případě špatně pochopený text pohlednice zavíná jeho vyloučení z fakulty; Jakub se stává politickým vězněm v následku svého lyrického

---

<sup>15</sup> Kundera toto stanovisko potvrzuje i v rozhovoru pro Rudé právo, kdy říká: „Na literatuře padesátých let mi nevadí, že se hlásila k realismu, nýbrž že její realismus byl iluzivní, neracionální, neschopný jít na kořen věci, že to byl realismus pramálo reálný.“ (Kundera 1964b, s. 2)

věku a v neposlední řadě Jaromilova celá existence ztělesňuje samou podstatu lyrického věku.

V následujících kapitolách se zaměřím na zmíněná díla.

## 4. *Já, truchlivý Bůh*

Před samotným tématem pomsty založené na resentimentu se musím pozastavit u vůbec prvního pokusu o pomstu v próze Milana Kundery. Ta je tématem povídky *Já, truchlivý Bůh* z prvního sešitu *Směšných lásek* s podtitulem *Tři melancholické anekdoty* (1963). Povídka byla zařazena do souborného vydání tří povídkových knih v roce 1970, avšak z porevolučního vydání byla vyřazena.

Hlavním hrdinou povídky je mladý muž jménem Adolf, který je beznadějně zamilován do Jany, studentky konzervatoře. Dívce marně nadbílá, přičemž jeho veškeré šance ztroskotají po nepovedeném vtipu o Janě z Arcu:

„Tak se, Janičko, říkávalo všem slečnám, které mívaly svá pracoviště v městských parcích. Mužové, kteří jim dali občas vydělat, znali je jenom podle křestního jména, Elen, Jana, Eliška, Mařka. A protože slušným mužům bylo nepříjemné říkat jim jen tak, přidávali ke křestním jménům ještě přídomek ‚z parku‘.“ (Kundera 1970, s. 8)

Dívka na Adolfa zanevře a veškerý kontakt mezi nimi opadne. Ovšem on na ni nepřestane myslet, přestože se začne vídat s někým jiným. Aby získal Janinu pozornost, vymyslí plán. K jeho zkonstruování využije svého řeckého přítele, invalidního důchodce Apostola, a dívčiny mezery v dějinách hudby. Z ošuntělého Řeka vytvoří elegantního významného ředitele athénské opery, který chce zpěvačce nabídnout místo. Zádrhel je v tom, že Řek neumí ani slovo česky, proto se překladu jejich hovor ujímá Adolf s chabými znalostmi řečtiny, kterou si z větší části vymýšlí. Jeho plán vychází a získává Janinu pozornost.<sup>16</sup> Setkání nemá dopodrobna naplánované, tudíž se i zvrtné, jakmile dívku nechá s Apostolem o samotě ve svém bytě. Řek se do dívky zamiluje a připraví ji na Adolfově gauči o panenství. O to víc se celá situace změní ve špatný vtíp, jakmile se provalí, že je Jana těhotná. Nešťastně zamilovaný Řek ve své pravé podobě nenajde odvahu dívku kontaktovat, a tak se i on se stane obětí plánu. „Spolustvořitel“ dítěte Adolf se k dívce nejvíce přiblížil skrze stopu na gauči a při jízdě s kočárkem.

### 4.1 Pomsta v povídce

---

<sup>16</sup> Adolf má ze setkání skvělý pocit: „Stal jsem se Cyranem a měl jsem zvláštní radost, že poprvé v životě Janička poslouchá má slova, je jimi okouzlena, zasažena, zapletena, podmaněna a stržena.“ (Kundera 1970, s. 18-19)



Pro pochopení Adolfovy pomsty ji musíme nejprve rozložit na dílčí části. Jejím motivem byla neopětovaná láska, kdy se beznadějnost Adolfovy situace zhoršila po nepovedeném vtipu o „Janě z parku“, který dívka brala doslovně a přerušila s ním kontakt. Mladý muž její rozhodnutí respektuje, avšak nepřestává na ni myslet. Pomstu dopředu neplánoval, vznikla jako nevinný vtip spontánně v hospodě u piva, proto neměla promyšlená úskalí nebo různé další scénáře. Jednalo se pouze o plán s cílem získat dívčinu pozornost, přičemž se z Jany stal objekt pomsty.

Adolf přesněji uvádí jako důvod pomsty: „Bylo ticho mezi mnou a Janou. Nesnesitelné ticho. Toužil jsem něco udělat. Cokoli. Cokoli bylo lepší než nic. Toužil jsem nějak pohnout tím trapným prostorem, který ležel mezi mnou a jí.“ (Kundera 1970, s. 23)

Janu miloval a toužil po ní, po jejím blízkosti, a proto její pozornost chtěl získat za každou cenu. Pomsta tedy není mstou v pravém slova smyslu, jelikož Adolf neměl důvod se dívce mstít – nechtěl poukázat na Janinu nevzdělanost, naivitu či ji ztrapnit; místo toho chtěl získat pouze její zájem. Adolf se projevuje jako manipulátor, zvláště poté, kdy Apostola de facto nevědomě využije.<sup>17</sup> (Kosková 1998, s. 40)

Adolfova pomsta se obrátila proti němu jako nepovedený žert a doplatil na ni. (Chvatík 2008, s. 39) Přišel o jakékoliv šance u Jany, přičemž mezi nimi vznikla nepřekonatelná zeď. Adolfovo jednání ovlivnilo i další postavy. Jana se nedozvěděla pravdu o opravdovém otci svého dítěte; stále žije v domnění, že ji do jiného stavu přivedl ředitel řecké opery. Kvůli tomu se musela potýkat s pomluvami jako svobodná matka a vymýšlela si korespondenci s Řekem. Zamilovaný Apostol se bál jejího odmítnutí bez masky ředitele, že se raději rozhodl trpět nešťastnou láskou.

## 4.2 Resentiment v povídce

Ve druhé kapitole jsem vyložila resentiment tak, jak jej vysvětluje Fridrich Nietzsche. Napadá mě otázka, zda je pomsta a Adolfova postava plodem resentimentu? Hodí se krátká rekapitulace: Jana o mladého muže neměla zájem, dokonce vydávala jeho dary za dary jiného (můžeme tak říci, že představuje zastánce panské morálky). Adolf jí i přesto nadbíhal, kdy i po nedorozumění doufal v její pozornost. Zkonstruoval pomstu s tím, že dívce vrátí její přehlížení. Jedná se tedy o malicherný důvod, který není na první pohled motivován nenávisť či touhou po odplatě; pouze se ukazuje na touhu mladého muže po

---

<sup>17</sup> Adolf sám sebe přesvědčuje, že jeho plán měl: „[...] učinit Apostola šťastným, Janě se pomstít a sebe povyrazit.“ (Kundera 1970, s. 19)

opětovném navázání ztraceného kontaktu. Z textu je však patrná zášť, kterou Adolf k dívce cítil po jejím odmítnutí.<sup>18</sup>

Adolf na moment získává dívčinu pozornost, což je triumfem jeho plánu, který mu měl Janu opět přivést do života. Ztroskotává vinou náhod, ale i toho, že Janu skutečně nepoznal.<sup>19</sup> Z tohoto důvodu usuzuji, že se jedná o pomstu založenou na resentimentu, jakou budu rozebírat i v dalších částech.

V této kapitole jsem chtěla ukázat například nepovedené pomsty, kterou Kundera sepsal během 60. leta a která je dle mého úsudku resentimentální. V následujících částech se zaměřím na resentiment a další pomsty založené na resentimentu, nejprve na románu *Žert*.

---

<sup>18</sup> Stačí se zaměřit na Adolfovo přemítání nad sémantikou nelichotivých označení husa a kačenka: „Husa, zejména svým zobákem, zosobňuje hloupost, a to hloupost autoritativní. Kdežto kačenka a opět zejména svým zobákem, zosobňuje hloupost nevinnou a dojemnou. Střídavě, co jsem ji znal, nazýval jsem Janičku husou a kačenkou. Dnes, kdy jsem stoupal vzhůru po svahu pomsty, stal jsem s lítostivějším a smířlivějším a chápal jsem ji jako kačenku.“ (Kundera 1970, s. 14).

Dále také způsob, jakým Apostolovi dívku nabízel, jako kdyby byla pouhý předmět: „„Apostolku,“ povídám, „mám pro tebe dárek.“ [...] Můj přítel se zdráhal, když jsem mu nabídl tento krásný dar, ale věděl jsem, že to zdráhání je spíš jakási mazlivá radost.“ (Kundera 1970, s. 12)

<sup>19</sup> To se ukazuje už na jeho narážce, kterou dívka brala doslova, nikoliv s vtipem.

## 5. Žert

*Žert* (1967) je prvním románem Milana Kundery, který romanopisec vydal a kterým se zde budeme zabývat. Je vyprávěn v první osobě, přičemž se střídají čtyři vypravěči – Ludvík Jahn, Helena Zemánková, Jaroslav a doktor Kostka. Vypravěči kromě událostí tady a teď, tj. během slavnosti Jízdy králů, vzpomínají i na své mládí v Československu 50. let. Během tří dnů se setkávají a popisují příběhy motivované láskou, přátelstvím, ale i nenávisť.

### 5.1 Analýza syžetu

Nejprve je nutné rozebrat syžet románu, tedy to, jak jsou události prezentovány. Květoslav Chvatík ve svém díle *Svět románů Milana Kundery* schéma vypravěčů rozděluje: A – B – A – C – A – D – (A – B – C). (Chvatík 2008, s. 51)

Hodnotu A představuje Ludvík, který dominuje vyprávění, B zastupuje Helena, C Jaroslav a D je Kostka. Ke struktuře vyprávění se Milan Kundera vyjádřil v eseji *L'art du roman* (1986), v němž *osvětluje* vliv jednotlivých postav na vyprávění.

„Ludvíkův monolog zaujímá 2/3 knihy, monology ostatních zabírají 1/3 (Jaroslavovo 1/6, Kostkovo 1/9, Helenino 1/18). Tato matematická struktura určuje, co bych nazval *osvětlením postav*. Ludvík stojí v plném světle, osvětlen zevnitř (vlastním monologem) a zvenčí (ostatní monology tvoří jeho portrét). Jaroslav zastává šestinu knihy a jeho autoportrét je korigován Ludvíkovým monologem. A tak dále. Každá postava je osvětlena různou intenzitou a jiným způsobem. Lucie, která je jednou z nejdůležitějších postav, nemá žádný monolog; je osvětlena pouze zvenjšku monology Ludvíka a Kostky. Absence vnitřního osvětlení jí dává tajemný, neuchopitelný charakter.“<sup>20</sup> (Kundera 2005, s. 86)

Syžet románu je rozložen do sedmi dílů, kdy se střídají čtyři vypravěči:

A/ Vyprávění začíná Ludvík, který se navrácí do rodného města. Důvodem k tomu není nostalgické vzpomínání na domov. Setkává se s dávným přítelem Kostkou, od něhož si vypůjčí byt na tajnou schůzku se ženou. Ta není dobrodružstvím, ale považuje ji za bezvýznamnou záležitost.

Aby se na setkání připravil, Kostka ho zavádí do holičství, v němž Ludvíka obsluhuje dávná láska Lucie, která ho však nepoznává. Pozoruje ženu, kterou kdysi znal a přemýšlí, zda se jedná o tu samou osobu.

<sup>20</sup> Překlad vlastní.

B/ Ve druhém díle se vyprávění přesouvá na Helenu Zemánkovou, manželku Pavla Zemánka, novinářku, a zároveň onu tajemnou ženu, s níž se má Ludvík setkat. Čtenáře seznamuje s tím, jak se poprvé setkala s Ludvíkem. Jeho chladné chování, které se postupně změnilo v žoviální, ji zaujalo. Při následné schůzce se domluví, že se setkají na Slovácku, v Ludvíkově rodném městě, v němž Helena bude točit reportáž o Jízdě králů.

A/ Vyprávění se poté vrací k Ludvíkovi, který se po setkání s Lucií toulá po městě. V myšlenkách se navrácí k Lucii a co vedlo k tomu, že ji poznal. Vrací se v čase do doby, kdy jeho žert zavínil, že byl vyhozen ze školy a ze strany a musel nastoupit na vojenskou službu. Za všechna příkoří viní tehdejšího přítele, Pavla Zemánka.

V Ostravě vykonává vojenskou službu. Světlem v temném období se stane Lucie. Nadbílá dívce, avšak nerozumí jejím gestům lásky, a tak ji od sebe odežene.

C/ Čtvrtá část je věnována Jaroslavovi, tradičnímu člověkov. Vzpomíná na dospívání vedle Ludvíka a důvody, kvůli nimž se odcizili.

A/ Pátou část opět vypráví Ludvík, který čeká na Helenin příjezd. Cestu si zkrátí návštěvou vítání občanů, jež mu připomene jeho vyloučení ze studia.

Po Helenině příjezdu ji bere do vypůjčeného bytu, kde ji svádí. Místo touhy přemýšlí nad jejím manželem. V Ludvíkově vyprávění se stírá rozdíl mezi mladíkem a starším mužem. Existuje pouze jeden Ludvík, na nějž čas neměl vliv. Ludvík na malou chvíli vítězí nad dávným soupeřem, dokud mu Helena nesvěří tajemství. S manželem žijí odděleně. Nevyhrál tedy, nepodařilo se mu vrátit ránu starému nepříteli. Na místo toho Ludvík poprvé skutečně vidí Helenu jako lidskou bytost, nikoliv jako nástroj pomsty.

D/ Předposlední část se zaměřuje na Kostku. Vrací se do svého bytu a zabředne rozhovor s Ludvíkem. Vypráví mu svůj příběh a jaký byl jeho osud. Náhodou mu během hovoru svěří tajemství, že i on poznal Lucii.

A – B – C/ V závěru románu se o prostor dělí Ludvík, Helena a Jaroslav. Ludvík se snaží utéci po nepodařené pomstě. Pohádkovou náhodou se setká s Pavlem Zemánkem. Dávný nepřítel se mu neomlouvá, místo toho Ludvík zjišťuje, že se ze Zemánka stal jiný člověk.

Ludvík chápe, že se jeho pomsta obrátila proti němu a ublížil přitom Heleně, s níž se následně rozchází. Při brouzdání za městem se znovu setkává s dávným přítelem Jaroslavem, jemuž se ve městě vyhýbal.

### 5.1.1 Co z výkladu vyplývá

Zde musím využít intermezzo. Tímto úvodem jsem vyložila román podle syžetového schématu, které načrtl Květoslav Chvatík. Převažujícím vypravěčem je Ludvík, o němž se dozvídáme z jeho vyprávění a z vyprávění jiných postav.

Zajímavou indicií pro interpretaci je tempo vyprávění. V prvním díle je Ludvík nesdílňný a nedozvídáme se o něm nic krom jeho lhostejnosti a toho, že v rodném městě nebyl patnáct let. Ve třetím díle se stává sdílnějším, a to na popud setkání s Lucií. Vypráví o tom, co předcházelo jejich seznámení a proč vztah ztroskotal. V pátém díle, postupem přibližujícího setkání s Helenou, prožívá opět proces, při němž byl vyhozen ze školy a připomíná si chování Pavla Zemánka. V poslední, sedmé části, se Ludvík znovu shledává s dávným nepřítelem. Následkem toho začíná přemýšlet o svém životě v novém světle a chápe, proč jeho vztah s Lucií nevyšel.

Ze syžetové analýzy, předně z Ludvíkova vyprávění, je patrné, jakou důležitou roli hraje Lucie, která společně s Pavlem Zemánkem nedostala vypravěčský prostor. Dále je zřejmá Ludvíkova touha po pomstě, do níž postupně čtenáře zasvěcuje.

S takto připravenou půdou se můžeme zaměřit na *Žert* z hlediska fabule, tedy chronologického sledu událostí.

## 5.2 Analýza fabule

V této části práce se zaměříme na analýzu fabule. To znamená, že události, které prezentuje syžet, srovnám podle toho, kdy se udály. Vytvořením chronologické přímky vyvstanou podstatné indicie, které mi pomohou k interpretaci pomsty založené na resentimentu. Srovnání provedu ve třech krocích.

### 5.2.1 Cesta k pomstě

Ludvík přichází do Prahy jako mladý komunista a začíná studovat na přírodovědecké fakultě, kde se pokouší získat přízeň spolužačky Markéty. Ta se však raději věnuje stranickým povinnostem. Cynický intelektuál si přeje její pozornost, proto jí ze zoufalosti pošle na brigádu pohlednici s lehkovážným textem: „Zdravý duch páchne blbostí. Ať žije Trockij! Ludvík.“ (Kundera 1996, s. 38)

Tento nevinný žert ho místo k dívce přivede do problémů, přesněji před fakultní komisi, v jejímž čele stál Ludvíkův přítel Pavel Zemánek. Ludvík doufá, že díky

Zemánkovu vlivu bude jeho problém vyřešen. Po jejím zasedání je rozhodnuto o Ludvíkově osudu, kdy je vyloučen ze strany a ze studia; je nucen nastoupit na vojenskou službu a pracovat v dolech. Cítí utrpenou křivdu, za níž vidí právě Zemánka.<sup>21</sup>

Během tohoto období svého života potká Lucii, ke které se upoutá, přestože je rozdílná od jiných dívek, jimž kdysi nadbíhal. Obdobně jako u Markéty, i u Lucie pohoří kvůli svojí dychtivosti.

Ludvík po dokončení služby dodělává studia, ale nepokračuje ve svojí původní cestě a sen o vědecké kariéře vzdává.

Na křivdu nezapomene a přes desetiletí ji v sobě „hýčká“. Když se po letech náhodou seznámí s novinářkou Helenou Zemánkovou, manželkou spolužáka Zemánka, stará rána se obnoví. Ludvík je k ženě nejprve chladný, avšak po zjištění, že je Zemánkovou manželkou, s ní začne koketovat, avšak k ničemu se neunáhlí. Helena je ta, která udělá první krok. Jakmile se Ludvík dozví, že novinářka bude natáčet reportáž v jeho rodném městě, vymyslí plán pomsty. Rozhodne se využít Helenu, jelikož je nejbližší prostředník k Zemánkovi.

### 5.2.2 Ludvíkova pomsta a její následky

Dostáváme se přímo k Ludvíkově pomstě, od níž si Ludvík slibuje zničení manželství Zemánkových. S ženou se vyspí ve vypůjčeném Kostkově bytu. Aby se přiměl k aktu, vnímá ji Zemánkovými očima a vzpomíná na vyloučení ze studia:

„Vstal jsem a položil před Zemánka na stůl legitimaci, Zemánek se na mne už ani nepodíval; neviděl mne už. Ale já jeho ženu teď vidím, sedí přede mnou, opilá, s červenými tvářemi a sukní omotanou kolem pasu. Její silné nohy jsou nahoře obroubeny černí lastexových kalhotek; jsou to nohy, jejichž otvírání a zavírání stalo se rytmem, jenž pulsoval desetiletím Zemánkova života. Na ty nohy jsem teď položil své dlaně a zdálo se mi, že držím v rukou sám Zemánkův život.“ (Kundera 1996, s. 196)

Helenu nevnímá jako milostný objekt, avšak pouze jako prostředek pomsty, jelikož její tělo nazírá pohledem jejího manžela. Uvažuje, že ji: „právě takto vídává a miluje někdo

---

<sup>21</sup> Z textu se dozvídáme, proč Ludvík za všechny problémy neviní Markétu, přestože ukázala žertovnou pohlednici vedení strany. Ludvík k ní necítí zášť ani při ohlížení se za studentskými léty. Důvodem je její gesto světice převzaté z agitačního sovětského filmu o zběhlém vědci. Ludvík i přes to, že má na dosah její tělo, odmítne. (viz Kundera 1996, s. 49)

Na druhou stranu Ludvík viní Zemánka, protože ho považoval za přítele s podobným smyslem pro humor. Z tohoto důvodu Ludvík čekal, že pohlednici pochopí. Na druhou stranu mu Zemánek explicitně neslibil pomoc s incidentem, zvlášť a s ohledem na jeho postavení předsedy komise, který podle své funkce vystupoval a smýšlel.

třetí, někdo, kdo tu není, a právě proto se pokoušela dívat se na to tělo očima toho třetího, nepřítomného [...]“ (Kundera 1996, s. 198).

Při souloži ženu bije, avšak rány směřují dávnému sokovi. Na okamžik zažívá triumfální radost, při níž se poprvé za celé vyprávění usměje, až se začne smát, jako kdyby se vysmíval Zemánkovi. Avšak vítězný pocit mu vydrží jen okamžik. Jakmile se dozví, že se manželé rozvádějí, cítí trpkost. Nad Ludvíkem opět vyhrává Zemánek, kvůli čemuž se Ludvík snaží co nejrychleji utéct z Moravy, od Heleny a od slovácké písně, která se mísila s groteskní pachutí. (viz Kundera 1996, s. 250)

Pohádkovou shodou náhod (a kvůli řídkým autobusovým spojům) se Ludvík ocitá na slavnosti nejen za přítomnosti Heleny, ale i Pavla Zemánka, kterého od vyloučení ze studia neviděl, a jeho nové přítelkyně. Ludvík se dočkává spolužákova pohledu, ačkoliv nyní o něj nestojí. Zemánek ví vše o jeho vztahu s Helenou, tudíž mu ulehčuje cestu k rozvodu.

Ludvík chápe, že Zemánek, kterého znal v 50. letech, se chytil nové módní vlny. Zatímco hovoří o svých úspěších jako oblíbený kantor, Ludvíkovi dochází k závěru, že celý jeho žert neměl smysl, jelikož dějiny smazaly rozdíl mezi ním a Zemánkem.

Přesto se Ludvík chytá každého záchvěvu nenávisti vůči dávnému spolužákovi. Důvodem je to, že právě na ní si stavěl veškerou svoji identitu po odchodu ze studia.

### 5.2.3 Ludvíkovo prozření

První fáze Ludvíkova prozření nastává poté, co se Kostka rozhovoří o svém vztahu s Lucíí. Z jeho zkušenosti Ludvíkovi dochází, že ani ji, ani Markétu nikdy skutečně nepoznal. Během vojenské služby se příliš upínal k sobě, nesnažil se prohlédnout dívčina zvláštní gesta a pochopit její zdráhání k milování. Místo toho si vytvořil její mýtus, k němuž se za všechny roky obracel a vytvářel si skrze něj vlastní zrcadlo. I přes to se snaží v sobě uchovat kus starého mýtu a vsugeruje si myšlenku, že se Lucie do jeho rodného města přestěhovala právě za ním.

Další prozření přichází při rozhovoru se Zemánkem a jeho nesnesitelně lehkou slečnou Brožovou. Zemánek Ludvíkovi ukazuje, že hříchy jejich generace jsou zapomenuty stejně jako motivace k jejich činům. Ludvík prozírá lež, v níž žil:

„Člověk, ta bytost prahnoucí po rovnováze, vyrovnává tíhu zla, která mu byla hozena na hřbet, tíhou své nenávisti. Ale zkuste namířit nenávist na pouhé abstraktno principů, na nespravedlivost, fanatismus, krutost, anebo došli-li jste k tomu, že nenávidění hodný je sám lidský

princip, zkuste nenávidět lidstvo! Takové nenávisti jsou příliš nadlidské, a tak člověk, aby ulehčil svému hněvu (vědom si jeho omezených sil), soustředí ho nakonec vždycky jen na jednotlivce.“ (Kundera 1996, s. 268)

Ludvík pod tíhou nového zjištění přemítá, jestli Zemánkovi odpustí, až ho bude prosit o odpuštění. Právě v této situaci se projevuje jeho racionalita, jakmile pochopí důvod svého resentimentu. (viz Kundera 1996, s. 269)

Muž začíná chápat, že po celá léta toužil někoho nenávidět proto, aby měl na koho házet vinu za vše špatné, co se mu přihodilo a vybral si proto právě Zemánka. Pochopil, že minulost nelze odčinit, pouze přijmout. (Kosková 1996, s. 95) Uvědomuje si resentiment a probouzí se z něj. Smiřuje se s nepodařenou pomstou, která nemohla být ani úspěšná. S odcházejícím lhostejným Zemánkem vůči jeho osobě chápe, jak prohloupil. Rozhodne se rozejít se s Helenou diplomaticky, aby jí ještě více neublížil. Raněná žena se pokouší o sebevraždu otrávením, přičemž si nechťic vyvolá průjem.

Poslední fází Ludvíkova prozření je probuzení z letargie díky lidové hudbě. Právě hudba je během románu podstatnou indicií, která kopíruje Ludvíkovu nenávist. Na počátku fabule je Ludvík nadšený mladý komunista, o němž víme, že v rodném městě byl součástí lidové kapely. Po příchodu do Prahy je hrdý na lidovou hudbu, jež se stala oblíbenou během 50. let. Z Jaroslavova vyprávění se dozvídáme, že Ludvík přejímal i dogmatický pohled na hudbu, kdy chtěl nahradit typickou hudební kulturu pouze folklórní hudbou.

Během 50. let vznikaly nové, umělé folklórní písně oslavující budování, a tak se lidová hudba stala vazalem režimu. Tento vztah připomíná Ludvíkovo smýšlení o hudbě, jakmile je vyloučen ze školy. Ludvík odmítá hrát v kapele, jelikož si vzpomíná na to, jak hrával v májových průvodech, zatímco vedle něj tančil a zpíval Zemánek, a zmodernizované lidové písně, které dříve velebil, se mu přičí, připomínají mu vřískání a zanevře na ně.<sup>22</sup>

Po letech, právě po jeho nepodařené pomstě, se Ludvík ocitá na Jízdě králů, kde slyší nenáviděnou hudbu, která v něm vyvolává zvláštní pocit. Společně se sledováním slavnosti jej přivedou k myšlenkám nad ním samým a jeho osudem. K úplnému smíření mezi ním a lidovou hudbou dojde ve chvíli, kde se rozhodne znovu navázat kontakt s dávným přítelem Jaroslavem, jenž mu připomínal nenáviděnou hudbu.<sup>23</sup> Oba přátelé spolu opět hrají

<sup>22</sup> Ludvík si nemůže vzít klarinet a hrát, protože vzpomíná na to: „[...] jak jsem takhle hrával poslední dva roky na Prvního máje a jak Pražák Zemánek tančil vedle mne v kroji, rozprávěl ruce a zpíval.“ (Kundera 1996, s. 51)

<sup>23</sup> K obdobnému závěru dochází i Jakub Češka, který podotýká, že Ludvík mohl díky hudbě navázat ztracený kontakt s Jaroslavem. Tezi dále rozvádí a podotýká, že na tomto motivu lze rekonstruovat i někdejší přátelství mezi Ludvíkem a Pavlem Zemánkem. (viz Češka 2005, s. 133)



v kapele, a tak stejně jako před pohlednicí odeslanou patnáct let zpátky, si Ludvík užívá folklórní písně.<sup>24</sup>

### 5.3 Spojení syžetu a fabule

Počátek Ludvíkova vyprávění, který se odehrává tady a teď, tj. 60. léta ve slováckém městě, je chladné a bez nostalgických hodnot. Z indicií, jež během prvního dílu pronáší při rozhovoru s Kostkou, okamžitě čtenář pozná, že setkání s Helenou není pro něj až tak důležité.

Ve třetím díle pod vlivem setkání s Lucií se však Ludvíkovo vyprávění pozměňuje a nenavazuje na předchozí vyprávění. Nechává se unášet vzpomínkami a retrospektivně se vrací o patnáct let zpátky. Dává čtenářům nahlédnout do prvotní motivace svých činů. Toto vyprávění není narací mladíka, kterému je něco přes dvacet let; pochází od dospělého muže se zkušenostmi, kvůli čemuž je logické a bez aktivních přítomných psychických stavů a nálad.

Ke vzpomínkám se vrací i v pátém dílu. Při čekání na Helenu navštíví obřad přijímání občánků. Nacvičený ceremoniál s úměrnou rétorikou mu připomíná vyloučení z fakulty:

„[...] ale potom se najednou začal jeho slovník proměňovat a objevovala se v něm povinnost, odpovědnost, stát, občan, najednou už neříkal táta a máma, nýbrž otec a matka, a vypočítával, co všechno jim (otcům a matkám) stát poskytuje, a že oni jsou za to povinni vychovat státu ze svých dětí vzorné občany.“ (Kundera 1996, s. 173)

Obdobnou paralelu, která je zřejmější, najdeme při milostné scéně s Helenou. Proč právě v této situaci vzpomíná na vyloučení ze školy? Tím důvodem je Helenino vyprávění o Zemánkovi; poznává nepřítelovu uhrančivou výřečnost. Opět se ocitá v posluchárně přírodovědecké fakulty, zatímco Zemánek recituje *Reportáž psanou na oprátce*. Ludvík si uvědomuje dívaje se na Fučíkovu podobiznu, která je jeho idylické vyobrazení, ironii celé situace. Jakmile pokládá před Zemánka svojí legitimace, touží, aby se na něj podíval. On ho však neviděl; za to Ludvík vidí před sebou Helenu, které se zmocňoval pohledem, jenž nebyl jeho, nýbrž Zemánkův. Přitom se snaží identifikovat se svým nepřítelem, až jsou v Heleniných očích skoro stejní.

---

<sup>24</sup> Zda smíření mezi Ludvíkem a hudbou vede k vyřešení resentimentu viz 5.4.3

V posledním díle se pojí vyprávění z tří perspektiv – Jaroslavovo, který sleduje Jízdu králů, Helenino, která točí reportáž o slavnosti, Ludvíkovo, který před celou událostí utíká, avšak okolnostmi se i on na slavnost dostaví. Střídání vyprávěcích hlasů se podobá hudební skladbě, v níž zpěv tří zpěváků postupně graduje. V Jaroslavově případě k pochopení toho, že jeho syn nestojí o tradice. Ludvík po setkání se Zemánkem a jeho přítelkyní chápe, že se celý jeho žert otočil vůči němu. A nakonec Helenin part se mění v nepovedenou árii. Postupně tento díl kulminuje k uklidnění, kterému tichost dodává Jaroslavův infarkt.

Zatímco pátý díl je vyprávěn chronologicky s prvky retrospektivy, sedmému dílu vévodí kompozice paralelní. Střídáním perspektiv napříč románem pochopíme, že minulost i přítomnost si každá postava upravuje. Jediným prostředkem, které by nám mohlo osvětlit alespoň částečně pravdu, je umlčená Lucie. Kompozice *Žertu* připomíná skládanku, v níž Ludvík postupně odhaluje motivy svojí pomsty. S tím, jak se přibližuje ke splnění pomsty, se stupňuje i detailnost a emotivnost jeho vzpomínek.

## 5.4 Resentiment v románu

Touto analýzou se nedostávám k úplnému zjištění resentimentální povahy románu. Kvůli tomu je třeba porovnat protagonistu a antagonistu Ludvíkova příběhu.

### 5.4.1 Ludvík Jahn a Pavel Zemánek

Květoslav Chvatík (2008) popisuje Ludvíka jako centrum románu, od něhož „se sbíhají pásma všech ostatních výpovědí [...]“ (s. 59) Na počátku fabule románu je Ludvík mladým komunistou, jehož největším problémem jsou milostná trápení. Právě období lyrického věku (viz kapitola 3) ho přivede do svízelné situaci. Zkušenost s dějinným volantem Ludvíka poznamená a změní se ve střízlivě uvažujícího racionálního pozorovatele, jenž brouzdá ve svých myšlenkách, což je patrné v částech jeho vyprávění.

Skeptický intelektuál volí jako viníka všech svých provinění Pavla Zemánka, jenž ho dle jeho mínění zradil. Bylo tomu skutečně tak? Zemánek: „[...] je ztělesněním negativity doby, ochoty hrát předepsané role do posledního písmene.“ (Chvatík 2008, s. 59) Zemánek se stejně jako Ludvík stavěl do pózy, kterou po něm režim vyžadoval. Tato úloha mu

zůstala i v dospělosti, kdy během 60. let hraje osvíceného vysokoškolského vyučujícího oblíbeného mezi studenty pro názory vymykajícím se dogmatům.

Z tohoto úhlu se obě postavy zdají být příliš rozdílné na to, aby byli přáteli, avšak jak nás Ludvík zpravuje během třetího dílu, během vysokoškolského období tomu tak bylo. Nemůžeme se tom divit. V rámci fakulty se obklopovali stejnými lidmi, kteří byli také naivní a s předepsanými rolemi, sdíleli podobné zájmy, a dokonce i jejich humor byl podobný. Ludvík sám popisuje v katalyzátoru-indicii, že tímto způsobem společně mystifikovali Markétu (epizoda s šumavskými trpasličími kmeny, viz Kundera 1996, s. 44-45) Humor byl jedním z pojítek mezi Ludvíkem a Zemánkem. Pro tuto jejich společnou vlastnost snáz pochopíme důvod, proč se Ludvík neobával toho, že by si Zemánek mohl vyložit text pohlednice jinak než jako špatný vtip.

Pozoruhodnější je katalyzátor-indicie, jímž Ludvík nepřímou poukazuje i na další, podstatnější pojítko mezi mladými muži, kterým byla Markéta.

Ludvík sám vypráví: „A Zemánek znal také Markétu, což byla druhá výhoda. Octli jsme se část při různých studentských příležitostech všichni tři spolu [...]“ (Kundera 1996, s. 44) Dále popisuje naději, kterou viděl v Zemánkovi, a zároveň i podstatnou indicii: „[Zemánek] zná můj způsob legrace a zná i Markétu a pochopí, že lístek, který jsem jí psal, byl jen žertovnou provokací dívky, kterou jsme všichni obdivovali a (snad právě proto) rádi znevažovali.“ (Kundera 1996, s. 45)

Přestože Ludvík explicitně neřekne – možná ho to ani nenapadlo –, že o Markétu vyloženě soupeřili, mezi mladými muži cítíme rivalitu. (Merrill 2013, s. 44) Z tohoto důvodu usuzují, že je tento katalyzátor podstatnou indicíí, která rekonstruuje milostný trojúhelník. Ludvík měl blíže k Markétě než Zemánek, avšak Zemánek zastával vyšší politickou úlohu v rámci studentské organizace. Incident s pohlednicí proto mohl využít ve svůj prospěch, zvláště jakmile se stupňuje k Ludvíkovu vyhazovu. Této úvaze napomáhá i to, že Markétu k rozchodu tlačil právě Pavel Zemánek, přičemž využil dívčinu naivitu a svou politickou funkci, kdy: „[řekl] jí, že se jí nechce míchat do soukromí, ale že si myslí, že člověk se pozná podle toho, s kým se stýká, jakého druha si vyvolí, a že by nesvědčilo příliš v její prospěch, kdyby si vyvolila právě mne.“ (Kundera 1996, s. 48)

Rivalství mezi Ludvíkem a Zemánkem vyvolala Markéta a vznikl tak milostný trojúhelník Ludvík-Markéta-Zemánek, kdy Zemánek využil Ludvíkovu chybu k jeho diskreditaci. Je nutné podotknout, že v tomto případě šlo o to, kdo se dopustí prvního

provinění; i Zemánek se mohl ocitnout na Ludvíkově místě.<sup>25</sup> (Merrille 2013, s. 48) O dívčině osudu či zda snad se Zemánkem navázala vztah, se z Ludvíkova vyprávění dále nedozvíme. Přes to tímto výkladem, kdy svár mezi mladými muži začal kvůli milované dívce, získáme nový interpretační přístup k románu, který se liší od běžných klasifikací.<sup>26</sup> (srov. Doležel 1993)

#### 5.4.1.2 Směšný Odysseus

Po vyloučení ze studia se z Ludvíka stane člověk resentimentu – s nenávisí k Zemánkovi nic neudělá, nesnaží se mu pomstít. Zlobu nutně potřebuje jako vysvětlení pro vše zlé, co ho potkalo. Po patnácti letech získá možnost pomsty, jakmile se seznámí s Helenou, nejbližším pojítkem k „zlému“ nepříteli. Nejdříve s myšlenkou pomsty pouze koketuje, první krok proto musí udělat sama Helena. Při milostném aktu Ludvík musí myslet na Zemánka a stylizuje se do jeho pohledu při nahlížení na Helenino tělo, které si prohlíží ze všech úhlů. Trevor Cribben Merrille (2013) vysvětluje: „stejně jako se Ludvík zmocní Helenina těla, Zemánek se zmocní Ludvíkovy duše, dokud obě duše nejsou k nerozeznání.“<sup>27</sup> (s. 45)

Ludvík na malou chvíli triumfuje a jako dozvuk vítězství si nechává od Heleny opět vyprávět o manželovi. Konečně se dozvídá, že žena, kterou využil, je sice Zemánkovou manželkou, avšak nikoliv milenkou, a tudíž nijak nevyhrál. Z této příčiny následně vidí Helenino tělo bez resentmentálních brýlí a není pro něj nadále atraktivní.<sup>29</sup>

Druhý milostný trojúhelník nemusí být zřejmý kvůli zpřetrhaným vztahům a pomstě založené na resentimentu. Přes to se zde krystalizuje mezi Ludvíkem-Helenou-Zemánkem. V knize *Světlo, které pohaslo*, přesněji ve druhé kapitole, dvojice autorů Ivan Krastev a Stephen Holmes probírá vztah Rusů, kteří napodobují Američany ne pro změnu, ale tímto cílem je „pomsta a odplata [...]“ (Krastev, Holmes 2020, s. 99) Obdobné mimikry

<sup>25</sup> Pro doplnění musím zmínit Ludvíkův popis kádrových posudků, v nichž musela být kritická poznámka. Jak vysvětluje: „[...] kdy se člověk dostal do nějakého konfliktu nebo se stal obětí podezření či útoku, mohly se takové ‚pozůstatky individualismu‘ anebo ‚špatný poměr k ženám‘ stát semínkem zkázy.“ (Kundera 1996, s. 36) Tato poznámka mohla být využita proti komukoliv včetně Pavla Zemánka.

<sup>26</sup> Zde je potřeba dovysvětlit. Doležel hodnotí román podle hierarchie vypravěčů, přičemž některé postavy získaly možnost vyprávět, jiné nikoliv. Na tomto základu dochází k závěru: „Tento výběr souvisí podle mého názoru s typem Kunderova románu. Žert je román ideologický, a pro roli vypravěče jsou způsobilé jen ty postavy, které mohou vyprávět trpký příběh vzniku a rozkladu mýtu.“ (Doležel 1993, s. 123)

<sup>27</sup> Překlad vlastní.

<sup>28</sup> Pro správné pochopení musím opět zdůraznit, že Ludvík touží po vítězství nad Zemánkem; to ho motivuje i při svádění Heleny. Při celém aktu se musí do soupeřova pohledu stylizovat, což má za následek to, že Ludvík pouze myslí na odvetu, a tedy na Pavla Zemánka.

<sup>29</sup> Tuto neatraktivnost a zřetelné nepůsobení resentimentu tam, kde dříve fungoval, popisuje: „Teď však, když přede mnou Helena stála holá, bez manželka i pout k manželovi, bez manželství, jen jako ona sama, ztratila rázem její tělesná nepěknost svoji vzrušivost, a stala se též jen sama sebou – tedy pouhou nepěkností.“ (Kundera 1996, s. 204)

využívá i Ludvík, který volí podobný prostředek, jímž uškodil dávný nepřítel jemu. Stejně jako kdysi Zemánek zavinil ukončení vztahu Ludvíka a Markéty, chtěl Ludvík zničit manželství Zemánkových obdobným mechanismem, a to uzmut mu milovanou ženu.<sup>30</sup>

Naskýtá se možnost tvrdit, že Ludvík pomstu využívá jako metafyzickou potřebu k osvobození z resentimentu. Svoji pomstu se rozhodl provést v rodném městě, do něhož se po dlouhém odloučení vrátil stejně jako Odysseus na Ithaku. Avšak jeho pokus o pomstu skončil jako špatný vtíp, přičemž získal Helenu, o kterou nestál ani on, ani jeho soupeř.

#### 5.4.2 Pomsta pramenící v resentimentu

Zemánek v románu zastává panskou morálku – za svoje skutky se neomlouvá, z jeho vystupování není cítit trapnost či stud a v životě se posouvá. Politické směřování volí podle módních trendů, přičemž z lyrického věku vystřízlivěl a je někým jiným, než kým byl během studia na vysoké škole a užívá si svou nadřazenou roli včetně obdivu.

Ludvík představuje „špatného“, tedy člověka, který se v sobě pěstuje otrockou morálku. Ve svém vyprávění ukazuje, že potřebuje nenávisť k životu. Zemánka si vybral pouze jako „zlého“, na kterého svádí životní příkoří, přestože mohl zvolit Markétu či jakéhokoliv člena komise. „Zlý“ Zemánek je důvod pro jeho neúspěšnou kariéru, nezdár u Lucie a život, kdy se odcizil od toho, kým byl dřív. Resentiment v sobě chová přes patnáct let a nutně ho potřebuje jako zdroj pro vysvětlení všeho špatného a pro „udržení křehké rovnováhy.“<sup>31</sup> (Merrill 2013, s. 133)

Jak jsem zmínila ve druhé kapitole, otroci se aktivně nechtějí pomstít pánům. Ludvík při vyloučení ze strany aktivně nežádá po Zemánkovi pozornost, neřekne nic, přestože právě po tom touží. Jakmile se mu po letech do cesty dostane Helena, Ludvík chce být tím, který Zemánkovi vezme lásku, stejně jako Zemánek učinil jemu. Zároveň si od tohoto kroku slibuje, že se stane součástí sokova života; to znamená, že bude tím, kdo zapříčinil rozpad manželství. Racionální Ludvík vymyslí plán, který přesně krok po kroku realizuje. Avšak pomsta se mu nemůže zdařit, jelikož neví, že druhý milostný trojúhelník není trojúhelník, protože vnitřní vztahy nejsou funkční.

<sup>30</sup> Sylvie Richterová v knize *Slovo a ticho* na tuto myšlenku naráží. Píše: „[Ludvík] [v]í jenom, že se stal obětí křivdy, chce ji napravit, ale nezmůže se na nic jiného než na to, že v soukromém pokusu o odvetu sestrojí v menším měřítku věrnou kopii téhož křivého mechanismu: jeho omyl, zbytečnost i neodčitelnost.“ (Richterová 1991, s. 29)

<sup>31</sup> Překlad vlastní.

Po vyhazovu ze školy bylo Ludvíkovi dvaadvacet let a na Jízdě králů třicet sedm. Mezi těmito dvěma událostmi uběhlo patnáct let, i když se z Ludvíkova vyprávění nezdá, že by mezi nimi byla tak dlouhá doba. Důvodem je resentment, který nenávist zakonzervuje bez ohledu na časoprostor. Zatímco Zemánek střídá módní politické trendy, ožení se a zakládá rodinu, Ludvík stagnuje a nikam se de facto neposouvá.<sup>32</sup> Uvažuje o dávném příteli jako o nepříteli, jako o nerozvíjející se bytosti, obrazu, který si stvořil. Proto setkání se Zemánkem je pro Ludvíka překvapující a něčím, co nečekal:

„Jenomže právě u Zemánka jsem s touto změnou [změna 50. a 60. léta] nepočítal; zkameněl mi v paměti v té době, v jaké jsem ho naposledy viděl, a já jsem mu teď zuřivě upíral právo být jiný, než jakého jsem ho znal.“ (Kundera 1996, s. 268)

Proč Helena říká, že z Ludvíka vyzařuje životní elán, radost, mládí a síla, tedy atributy, které bychom mu my, čtenáři, nepřičkli? Důvodem je resentment, díky němuž se Ludvík vrací v čase o dekádu dřív a konečně dostává to – nebo si to alespoň myslí – na co čekal.

#### 5.4.3 Ludvíkův resentment

Ludvíkova pomsta vznikla z pocitu příkoří, dále pokračovala v nenávist v podobě trestu, a nakonec k prozření. Ludvík na konci románu zjišťuje, že jeho pomsta byla zbytečná, že celé roky obviňoval někoho jiného, kdo je pouze jeho smyšlenkou. Tím se však nevyjasňuje otázka, zda je Ludvík stále obětí resentimentu.

V závěru románu si Ludvík vyjde za město a v mírumilovné a poklidné přírodě si vzpomene poprvé na Lucii, jejíž obrys mu vnutke myšlenku: „[...] všude, kde jsem se snažil vyrovnat s křivdou, kterou jsem utrpěl, našel jsem posléze sama sebe jako křivdícího.“ (Kundera 1996, s. 305)

Vysvětluje se tím jeho poraženecký postoj a nemilé chování k dávným známým. Pod tíhou tohoto uvědomění se nyní nechce vyhnout Jaroslavovi, kterého náhodou potká u řeky. Z náhlého sentimentálním popudu se chce přidat ke kapele a hrát hudbu, jež nenáviděl.

Tematiku hudby jsem probírala v oddílu 5.2.3 a nyní docházíme konečně k Ludvíkově otázce, zda staronový zájem o hudbu nezpůsobil Zemánek? Musím

---

<sup>32</sup> Obdobného si všimá i Trevor Cribben Merrill, který píše, že Ludvík potřeboval někoho nenávidět. Díky tomu mohl chápat a žít s tím, že byl v mládí vyloučen ze strany. Na nenávisti si vytvořil pozdější život tím, že mu udává smysl. Svému nepříteli se chce pomstít, avšak čeká na vhodnou chvíli, kdy svoji nenávist bude moci využít. (Merrill 2013, s. 134)

připomenout, že Zemánek měl velkou moc na Ludvíkův hodnotící způsob – po vyloučení ze školy Zemánek zapříčinil, že Ludvík nenáviděl lidovou hudbu; po Jízdě králů, na níž si Zemánek utahoval ze slavnosti a její hudby, k ní Ludvík opět našel cestu. Zemánekův názor měl na Ludvíka vliv kvůli resentimentu. Je tedy stále obětí resentimentu?

Sám Ludvík se nad tím zamýšlí a rozhoduje, že Zemánekovo posmívání nezapříčinilo to, že opět našel lásku k folklóru a tradicím, tedy aby našel svět, který pro něj byl bezpečným a který neobsahoval vliv politiky ani ideologie, Zemánky či dávné kulturně zapálené spolužáky. Opuštěný svět hudby kdysi Ludvík miloval. Jak se dozvídáme na konci sedmého dílu, folklorní hudba je hudbou moravského kraje. To znamená, že pozbyv hudby Ludvík ztratil i vlastní identitu. Touto tezí bychom vysvětlili Ludvíkovu následující cestu, kdy se ztrácí v historických kulisách, v mezilidských vztazích, v sobě samém a ztrácí spojení se svým světem. Tím se vysvětluje, proč ve městě nenavštíví matčin hrob ani nekontaktuje dávného přítele Jaroslava, a především osvětluje důvod, proč se rozhodl vykonat pomstu právě ve svém rodném městě, pakliže uvážíme, že Helenu mohl svést kdekoliv jinde, třeba přímo v bytě Zemánekůvých. Po patnácti letech se vrací jako Odysseus domů, aby získal zpět svoji identitu. (viz 5.4.2)

Tímto naše otázka není zcela zodpovězena. Při hraní Ludvíkovi opět, již podruhé, vytane na Lucii. Vysvětluje si, že shledáním po letech mu chtěla ozřejmit, že jejich obdobné příběhy jsou příběhy zpusťování. Oběma jim byly zoškliveny běžné, nevinné věci, což mělo vliv na jejich životy a vnímání světa. Oběma bylo ukřivděno; stali se oběťmi zločinů, které jim zpusťovali vnímání světa.

Ludvík po shledání se Zemánkem prozírá z resentimentu. Avšak odvrací se od něj kompletně? Usuzuji, že ano. Po Jaroslavově infarktu ho zaplavuje vlna lítosti. Nevíní Zemánka jako toho „zlého“. Nevíní nikoho. Přes to dávného nepřítel bude navždy nenávidět a neodpustí mu.

## 5.5 Shrnutí románu

V této kapitole jsem představila příběh Ludvíka Jahna, hlavní postavy románu *Žert*. Z Ludvíka se stal člověk resentimentu, kdy si vytvořil obraz vlastního nepřítele, jehož mohl vinit za všechny svoje příkoří a nezdary. Ludvík se nakonec rozhodne pro vykalkulovanou pomstu v obdobném modelu, v němž mu bylo ublíženo. Pomsta však není úspěšná a Ludvík se stává směšným Odysseem, který se však šťastně vrací domů.

K vysvětlení resentimentu jsem využila analýzu syžetu i následně fabule, kterou jsem rozložila do tří částí – cesta k pomstě, Ludvíkova pomsta a její následky a Ludvíkovo prozření. Tvrdím, že se Ludvík na konci románu probouzí z letargie, což dokazují na motivu lidové hudby.

Zevrubná analýza mi poskytla řadu indicií, jež jsem využila k interpretaci románu, která se odlišuje od literárněvědných výkladů.<sup>33</sup> Z mého pohledu je *Žert* milostným románem,<sup>34</sup> v němž vznikly dva milostné trojúhelníky; první z nich vznikl na vysoké škole, druhý během Ludvíkova pokusu o pomstu. Jelikož jeho vztahy nebyly funkční, ani Ludvíkova pomsta nemohla být úspěšnou.

---

<sup>33</sup> Zde narážím na častou interpretaci *Žertu* jako politického románu. Jak Kundera vysvětluje v knize *L'art du roman*, historii využívá jako scénograf vytvářející scénu, dále k vytvoření existenciální situace pro postavu, k popsání společnosti nebo vytvoření existenciální situace nikoliv pouze pro postavu, ale pro samotný text, v němž má být chápána a analyzována.

Právě v *Žertu* je zastoupena druhá popsaná situace, kdy Ludvík při vyloučení z fakulty sleduje své kamarády a kolegy, kteří zvedají ruce. Kundera o této scéně říká, že Ludvík byl jistý, že by stejně tak snadno odhlasovali, aby ho popravili. (Kundera 2005, s. 37) Ludvíkova definice člověka byla dána historickou zkušeností, avšak samotný popis komunistické strany a dalších s ní spjatých věcí v románu není.

<sup>34</sup> Toto tvrzení podporuje Kunderova sám. V rozhovorech a předmluvě anglického vydání *Žertu* uvádí, že román je příběhem o lásce, nikoliv obrazem stalinismu.



## 6. Život je jinde

Druhým románem Milana Kundery je text *Život ji jinde* (francouzsky 1973; česky 1979; 2016), který nejprve vyšel ve Francii a až po několika letech v nakladatelství Sixty-Eight Publishers. Jeho původním názvem měl být *Lyrický věk*, avšak na popud přátel ho autor přejmenoval. (Kundera 2005, s. 32)

Román *Život je jinde* představuje parodii fiktivní biografie mladého básníka Jaromila, (Momeni 2015, s. 36) jehož vypravěč sleduje od početí až po smrt a zachycuje tak i období lyrického věku. (viz 3.2.1) Děj románu se odehrává od 30. let 20. století až do konce 40. let a mapuje tak celý básníkův život.

Výrazným rozdílem oproti předchozímu románu je způsob vyprávění, kdy jsou čtyři pásma vypravěčů *Žertu* vystřídaný jedním autorským vypravěčem ve třetí osobě.<sup>35</sup> Postavy ztrácí jména a známe je pod jejich funkcemi vztaženými k hlavnímu protagonistovi (básník, matka, otec, malíř, zrzka apod.).<sup>36</sup> Květoslav Chvatík (2008) tento krok komentuje: „neznamená to však epické zobjektivnění, které bývá s neutrálním vypravěčem spjato, nýbrž paradoxně pravý opak.“ (s. 65)

Jaromil nedostává svůj hlas; místo toho o něm hovoří vypravěč, jenž komentuje a rozebírá jeho básně v době jejich vytváření. (Němcová Banerjee 1992, s. 76) Vedle dominantního Jaromilova pásma s vloženými kusy biografii známých básníků, popisy revoluční nálady na Karlově univerzitě roku 1948 a na Sorbonně roku 1968, se střetáváme také s pásmem Xaviera a čtyřicátníka.

Kundera k vytvoření lyrické povahy textu využívá lyrické prvky včetně ukázek Jaromily poezie. Román opět rozděluje do sedmi částí, avšak poprvé využívá šestý díl jako parazitní, který se týká ostatních dílů nepřímou a slouží jako vodítko k interpretaci textu. Tento prvek bude v dalších románech využíván obdobně.<sup>37</sup>

I v dalších částech román rozeberu z hlediska fabule a syžetu.

<sup>35</sup> Jedná se o obdobného autorského vypravěče, kterého Kundera využil ve druhém sešitě *Směšných lásek*, přesněji v povídce *Falešný autostop*. (Kratochvíl 1992, s. 390) V tomto románu je využit typický vypravěč bez těla, jehož jedinou funkcí je vyprávět; tento způsob je protkán úvahami, analýzami a vytvořením postav jako typu. (Kubíček 2001, s. 53) Narátor působí jako ironický komentátor, který předvolává nebo propouští hlavní i vedlejší postavy. (Němcová Banerjee 1992, s. 76)

<sup>36</sup> Tato situace podtrhuje narcismus hlavní postavy Jaromila. Zajímavý postřeh popisuje Tomáš Kubíček, který píše o tom, že básník získává jméno poté, co je jeho identita zpochybněna, a přesto je jeho jméno zástupné jako označení básník. (Kubíček 2001, s. 53)

<sup>37</sup> Kundera v *L'art du roman* popisuje, že po dopsání *Život je jinde* se mu rukopis zdál plochý, a proto vložil do textu díl se čtyřicátníkem. Všiml si paralely k *Žertu*, kdy vypravěčem šestého dílu je Kostka, který hovoří právě v tomto místě. Kundera shledává, že jeho romány jsou variací založenou na čísle sedm. (Kundera 2005, s. 85-86) Tato struktura však není ve všech textech jednotná.

## 6.1 Analýza fabule

V této části budu analyzovat fabuli románu. Na rozdíl od předchozího románu je kompozice textu *Život je jinde* chronologická s několika paralelními vsuvkami a šestým parazitním dílem, který se odehrává tři roky po Jaromilově smrti.<sup>38</sup>

1/ První díl aneb básník se rodí: Na počátku románu je básník počat mladým inženýrem a studentkou filosofické fakulty. Oba partneři mají vysněné jiné životní cesty, proto otec nechce, aby se dítě narodilo. Matka toto však odmítá a brzo po svatbě, do níž byl inženýr donucen, přichází vystřízlivění. Upne se na svého nenarozeného potomka, jemuž vybírá jméno. Původní nápad Apollón střídá Jaromil, „což je Ten, který miluje jaro anebo je jarem milován [...]“ (Kundera 2016, s. 15)

Upnutí na Jaromila se zvětší, jakmile s ní manžel odmítne mít další dítě. Malý chlapec představuje jedinou mužskou osobou v matčině životě. Nic na tom nezmění ani zvyšující se manželova absence doma.

Jaromil se od malička zdá jako zázračné dítě s talentem pro skládání básní a s velkou fantazií, kterou v něm zvláště podněcuje matka. Platí mu soukromé hodiny u malíře, jenž v jeho kresbách vidí hloubku, jež byla pouhou náhodou. Jaromil však ve vnějším světě tak neexceluje, předně kvůli matčinu vlivu není ve školním kolektivu oblíben. Dělá mu potíže navázat kontakt s vrstevníky a jeho jediným kamarádem je školníkův syn, nad nímž cítí převahu. Přehlížené dítě se tak upíná o to víc do svého vnitřního světa. To mu dává prostor k druhému dílu.

2/ Druhý díl aneb Xaver: Xaver je výplodem Jaromily fantazie a představuje to, čím by mladý básník chtěl být.<sup>39</sup> Xaver je dobrodruh, který je odvážný a má úspěch tam, kde Jaromil nikoliv, a to u dívek. Žije ve snu, přičemž mezi nimi dokáže přecházet pouze usnutím.

3/ Třetí díl aneb básník masturbuje: Jaromil dospívá z dítěte v mladíka, u něhož začíná puberta a ocitá se tak v období lyrického věku. Jeho vzorem se stává malíř, jehož napodobuje. Ve společnosti je nesmělý, proto nasazuje malířovu masku, díky které se cítí být skutečným.

<sup>38</sup> Názvy dílů odrážejí tematické zaměření. Díly 1-5 a 7 se zaměřují na Jaromila; pouze 6., parazitní, díl je pojmenován „Šestý díl aneb čtyřicátník“.

<sup>39</sup> Jaromil chodil vždy upravený a připravený, neměl možnost vlastní volby, jelikož ho matka strážila. Xaver je v tomto ohledu jiný, což dokazuje i jeho přemýšlení: „Všichni ostatní [spolužáci] přicházeli včas podle předem rozmyšleného plánu, takže žili celý život bez překvapení jako opisovači textů, které jim určil učitel. Tušil je v kupé vagónů, jak tam sedí na předem vymezených místech, jak vedou předem známé hovory [...]“ (Kundera 2016, s. 86)

V kroužku mladých marxistů se seznamuje s dívkou, již přezdívá vysokoškolačka. S dívkou chce postoupit na dosud neznámou úroveň lásky, k čemuž se musí připravit. Zatímco začíná revoluce, Jaromil masturbuje. Mladík je nadšený z rádiového vysílání a cítí převahu nad strýcem a jeho rodinou, kteří ho potápěli:

„Jaromil se díval na strýce, kterého vždycky nenáviděl i s jeho ženou a nafoukaným synem, a zdálo se mu, že přišla chvíle, kdy nad ním konečně zvítězí. Stáli proti sobě: strýc měl za zády dveře a Jaromil měl za zády rádio, takže se cítil být spojen se stotisícovým zástupem a mluvil teď se strýcem, jako sto tisíc mluví s jedním jediným: ‚To není puč, to je revoluce,‘ řekl.“ (Kundera 2016, s. 150)

Strýc ho poníží políčkem, a tak se Jaromil rozhodne pro vstup do komunistické strany. Stejně tak chlapce poníží vysokoškolačka, které raději lže, a nakonec i odežene, než aby jí přiznal milostnou nezkušenost. Obdobně se zachová i u malíře, jehož přátelé ho nazvou dítětem. Z hněvu se zřekne svého umění ve prospěch revolučního umění a ztratí možnost navštěvovat malíře.

4/ Čtvrtý díl aneb básník utíká: Stejně jako Jaromil utíká před matkou, utíkal i Arthur Rimbaud a další básníci. Jaromil utíká i před dívkou, která se mu líbí, k vytouženému cíli, jímž je dospělost.

Maria Němcová Banerjee píše: „Tím, že Kundera nechává Jaromila proběhnout části jeho osudové dráhy s posvěcenými rysy Rimbauda, Shelleyho, Lermontova nebo Wolkera, které mu překrývají tvář, nastoluje dvojí parodický vztah mezi básníkem z masa a básníkem mýtu.“<sup>40</sup> (Němcová Banerjee 1992, s. 77)

Časové roviny básníků se protínají s Jaromilovou rovinou. Promícháním se stírají hranice mezi fantazií a skutečností.

5/ Pátý díl aneb básník žárlí: Jaromil navazuje milostný vztah se zrzkou. Připomíná si její proletářský původ, avšak stydí se za ni, odmítá ji brát s sebou do společnosti, a dokonce ji zapírá. Přes to jí vypráví o své poezii a o Xaverovi, načež ho dívka začne oslovovat Ksávek. Dál si příliš nerozumí, proto je na ni básník hrubý. Jaromil žárlí na dívku, její vyprávění o rodině a zvláště o bratrovi.

Z Jaromila se stává prorežimní básník, jeho básně se nesou v revolučním duchu, za to nevidí zatýkání lidí, jejich mučení a popravy. Mladík touží po slávě. První pokus o průlom mu nabídne kamarád policista, který ho pozve na večer poezie. Jaromil vystupuje

---

<sup>40</sup> Překlad vlastní.

jako hvězda večera a získává obdiv redaktora nakladatelství i mladé filmařky, která s ním chce strávit večer. Před tím ho nezastaví zrzka, ale podvlékačky.

S filmařkou se setkává znovu, protože se o něm rozhodne natočit dokument, který z větší části vypráví matka. Tato situace ho vytočí a rozhodne se navštívit zrzku, která má zpoždění. Po dlouhém naléhání mu dívka svěruje důvod, proč se opozdila – její bratr chce utéct na Západ. Jaromil myslí absolutně a v hněvu jí vyhrožuje udáním. Tak i druhý den udělá, tentokrát bez trapných spodek. Jakmile sedí proti svému příteli policistovi, poprvé se cítí dospělý.

6/ Šestý díl aneb čtyřicátník: Tři roky po Jaromilově smrti je zrzka propuštěna z vězení. Pro bezpečí se uchýlí k dávnému příteli, čtyřicátníkovi, u něhož se před třemi roky zdržela a přišla pozdě na schůzku s Jaromilem. Ukazuje se, že zrzka byla obětí, ale i viníkem.

7/ Sedmý díl aneb básník umírá: Jaromil vyráží na filmařčin večírek a chce si vynahradiť ztracenou příležitost. Mladý básník pod tíhou sebevědomí splývá s Xaverem, avšak jeho kvalit nedosahuje, přestože pod oblekem se neskrývá ohyzdné spodní prádlo. V zajímavé společnosti se opět vrátil k pocitu nedostatečnosti. (Němcova Banerjee 1992, s. 103) Snaží se černovlásku svést, avšak ta mu stále utíká.

Na večírku se setkává se známým malíře, s nímž se dostává do pře:

„Otiskuješ verše, recituješ na estrádách, naše hostitelka o tobě natočila film, aby si vylepšila politickou reputaci. Kdežto malíř má zakázáno vystavovat. Víš přece, že o něm psali jako o nepříteli lidu.“

[...]

„Vyhodili ho ze školy a dělá nádeníka na stavbě. Protože nemíni odvolávat to, v co věří. Maluje jen po večerech za umělého světla. Ale maluje přesto krásné obrazy, kdežto ty píšeš odporné sračky!“ (Kundera 2016, s. 340-341)

Diskuze přeroste v potyčku, v níž Jaromil prohrává a je trapně vyhozen z okna vily. Marie Němcová Banerjee rozebírá tuto scénu v paralelách z historie – Jaromil je vyhozen z okna po vzoru druhé pražské defenestrace, avšak místo do hnoje dopadá do sněhu, v němž se nachladí; na rozdíl od skoku Jana Masaryka a Konstantina Biebla<sup>41</sup> je Jaromilův

---

<sup>41</sup> V románu je uvedeno: „O tři roky později básník Konstantin Biebl pronásledovaný těmi, jež považoval za své soudruhy, skáče z pátého poschodí na dlažbu téhož města (toho města defenestrací), aby jako Ikaros zahynul živlem země a zpodobnil svou smrtí tragický svár prostoru a tíže, snu a probuzení.“ (Kundera 2016, s. 332)

pád teprve začátkem jeho smrti, (Němcová Banerjee 1992, s. 104) kdy mladík dostává zápal plic.

Ve vysokých horečkách leží v posteli, ve svém dětském pokoji, zatímco u něj sedí matka. Neumírá v plamenech, avšak jeho smrt se podobá vodě, v níž se lidé topí stejně jako sami v sobě a ve svých zrcadlech. (srov. Kundera 2016, s. 333) Tuto smrt je možné vysvětlit: „Vodní říše v lůně jeho matky byla Jaromilovou osudovou kolébkou jediným královstvím, kterému byl předurčen vládnout jako básník.“<sup>42</sup> (Němcová Banerjee 1992, s. 105)

Jaromil umírá za přítomnosti své matky, z jejíhož vlivu se nedokázal nikdy dostat.

## 6.2 Analýza syžetu

Jak poukazuje Květoslav Chvatík, román odkazuje na Bildungsroman. (viz Chvatík 2008, s. 68) Pro tento žánr je typické, že se hlavní hrdina rozvíjí po stránce společenské či psychologické. Jaromil z dítěte dospívá v naivního mladíka, přičemž jeho cílem je stát se mladým mužem, tj. dostat se z lyrického věku. Přitom musí projít léčkami a nástrahami života, v tomto případě pastmi, které klade vypravěč. Na románu *Život je jinde* je zvláštní, že Jaromil nedozrává – stále je naivní a závislý na matce, proto se jedná o Anti-Bildungsroman. (Chvatík 2008, s. 69)

Románové tempo vyprávění není jednotné. Mezi kapitolami se střídá tempo, které se odráží ve vztahu mezi délkou dílu a časem události, jež popisuje. (viz Kundera 2005, s. 88-89) Kundera architektonickou výstavbu románu propojuje s hudební výstavbou. To ukazuje na výstavbě francouzského vydání *Životu je jinde*.

„První část: 11 kapitol na 71 stranách; moderato

Druhá část: 14 kapitol na 31 stranách; allegretto

Třetí část: 28 kapitol na 82 stranách; allegro

Čtvrtá část: 25 kapitol na 30 stranách; prestissimo

Pátá část: 11 kapitol na 96 stranách; moderato

Šestá část: 17 kapitol na 26 stranách; adagio

Sedmá část: 23 kapitol na 28 stranách; presto“<sup>43</sup> (Kundera 2005, s. 88)

---

<sup>42</sup> Překlad vlastní.

<sup>43</sup> Překlad vlastní.

Z analýzy fabule je zřetelné, že je každý lichý díl je věnovaný Jaromilovi – v prvním je počat a sledujeme ho jako dítě, ve třetím objevuje lásku a oslavuje revoluci, v pátém se stává skutečným prorevolučním básníkem, který zrazuje svoji dívku, a v sedmém umírá.

Společně s odkrytím povahy románu se poukazuje na to, že hlavními otázkami románu jsou – co je to lyrický přístup; co to znamená být básníkem; jak je mládí lyrickým věkem. (Kundera 2005, s. 31) Téma románu je tedy obecnější, jeho rozbořením včetně rozboru motivů bychom se dostali mimo výšeč této práce, proto se nyní zaměřím na to, jak je resentment obsažen v textu.<sup>44</sup>

### 6.3 Resentiment v románu

Resentiment v románu *Život tak jinde* se nemusí zdát tak očividný jako v románu *Žert*. To je jednak tím, že se zde formuje nový vypravěč ve třetí osobě, který do textu zasahuje svými úvahami, dále i chronologickou kompozicí, z níž jako v *Žertu* nelze sledovat tempa vzpomínání,<sup>45</sup> a předně kvůli tomu, že hlavním tématem románu není pomsta. Přes to se v románu vyskytuje postava resentmentu, jíž je Jaromil. Troufám si říct, že se v textu objevuje i snaha o pomstu, která není v podobě vypočítaného plánu jako v Ludvíkově případě, ale konstruuje ji náhodou mladík v období lyrického věku. K plnému pochopení je nutné komplexní rozbor Jaromila, postavy resentmentu, a to v komparaci s dalšími postavami, které ho formovaly.

#### 6.3.1 Jaromil a matka

Milan Kundera píše v *L'art du roman*: „Vzpomínám si, že jsem začal tento román s pracovní hypotézou, definicí, kterou jsem si zapsal do svého sešitu: „Básník je mladý muž, které matka vede, aby se předvedl světu, do kterého nemůže vstoupit.““<sup>46</sup> (Kundera 2005, s. 32)

---

<sup>44</sup> Kundera zde pracuje s motivem, který se stane tématem jeho dalších románů. Tímto motivem je kýč (viz 3.2.3), který představuje matka žijící ve svém romantickém kýči. Nejprve si vybírá místo, kde byl její syn počat. Dále si nalhává, že její vztah s manželem byla velká láska, kterou nahrazuje skutečná pravá láska s malířem. Z kýče ji probouzí vlastní tělesnost:

„Bránila se, a když mu jako kdysi při první návštěvě řekla, že to, co chce, je šílené, odpověděl jí jako tehdy, ano, láska je šílená, a šaty z ní strhal.

A tak stála uprostřed ateliéru a myslila v té chvíli jenom na svoje břicho; bála se na ně dolů pohlédnout, ale viděla je před očima tak, jak je znala z tisícových zoufalých pohledů do zrcadla [...]“ (Kundera 2016, s. 60)

<sup>45</sup> Tímto je myšleno postupné otevírání Ludvíkovy mysli. Zatímco je během prvního dílu chladný, čím blíže je k uskutečnění svého plánu, tím jeho zahorklost stoupá a čtenáře zpravuje o vícero detailech.

<sup>46</sup> Překlad vlastní.

Tento závěr nastiňuje, jakým způsobem fungoval vztah Jaroslava a jeho matky, jejíž vliv stvořil Jaromila. Budoucnost Jaromilova uměleckého směřování vybrala matka ještě před jeho narozením. Původně syna chtěla pojmenovat Apollón podle boha básnictví, což pro ni znamenalo: „Ten, který nemá lidského otce.“ (Kundera 2016, s. 15) Tuto snahu umírňoval otec, který sochu antického boha, jež stála v manželské ložnici, využíval jako věšák na klobouk. Namísto toho matka vybrala jméno, jež se jí zdálo stejně božské.

Právě ona vytvořila Jaromila-básníka nejen z hlediska onomastiky, ale i jeho směřování. Matčino nadšení, s nímž sledovala Jaromilův jazykový vývoj,<sup>47</sup> ke kterému přidávala příliš velkou váhu a které bylo z větší části komunikačním nedorozuměním,<sup>48</sup> byla další etapa formování básníka.

Jak poznamenává Eva Le Grand (1998), Jaromil se jako dítě neučil mluvit, aby mohl komunikovat s jinými lidmi, „ale aby v jejich pohledu hledat odraz svého krásného prefabrikovaného obrazu, odraz obdivného s lyrickým já.“ (s. 44)

Proto je pro Jaromila velkým překvapením nepřijemný komentář ženy v čekárně u doktora,<sup>49</sup> který se chlapce dotkl, na který nezapomene a který ho naučí využívat štít, „za nímž by se skryl před jejím [paní z čekárny] zlým pohledem.“ (Kundera 2016, s. 38) I tak nepřestane toužit po uznání, k jehož docílení využívá jinou rétoriku.

Matka definovala Jaromila do určité míry. Avšak jak nám toto napomůže při pídění po resentimentu v románu? Právě matka a její láska zavinila to, že byl Jaromil jako dítě vyloučen z kolektivu a neměl možnost se do něj plně zapojit.<sup>50</sup> Předně k ní syn cítí nenávisť v určitých epizodách svého dospívání: v zrcadle vidí ve svojí tváři matčinu podobu – až andělsky krásnou tvář, která je však ženská; matka rebelujícího básníka češe před svými přáteli a netaktně ho komentuje; právě před ní, roztáhnutou osuškou a smějícími se kamarádkami začne utíkat analogicky jako Arthur Rimbaud a další básníci.<sup>52</sup>

<sup>47</sup> Jaromila před výpraskem zachrání slovní hříčka o babičce. Dítě si tohoto všimne, avšak nedokáže přijít na příčinu. Jak vysvětluje vypravěč: „[...] my víme velmi dobře, že ho od výprasku zachránil rým a že mu takto poezie poprvé dala poznat svou magickou moc.“ (Kundera 2016, s. 23)

<sup>48</sup> Stejně komunikační nedorozumění se přihodí s malířem, který si prohlíží Jaromilovy dětské kresby. Vyzdvihuje obrazy lidských těl se zvířecími hlavami, avšak neví, že je Jaromil kreslil jen kvůli tomu, že nedokázal nakreslit lidskou tvář.

<sup>49</sup> Jaromil opakoval dědečkova slova při rozhovoru se spolužákem a užíval si pozornost: „Stáli vedle sebe [Jaromil a spolužák] opření o okno, a tu Jaromil zpozoroval, že jeden starší pán naslouchá s přívětivým úsměvem, co si povídají.

[...]

Jedna paní, která držela v klíně polozavřenou knížku, v níž zasunutým prstem hlídala stránku, na které přestala číst, obrátila se na sestru téměř plačtivým hlasem: „Prosím vás, udělejte něco s tím dítětem. To je hrozné, jak se tu předvádí.“ (Kundera 2016, s. 28-29)

<sup>50</sup> Jaromil se naučil číst a psát před vstupem do první třídy, proto ho matka nechala přeložit rovnou do druhé. Zatímco jeho spolužáci dováděli v kalužích a v dešti jako jiné děti, na Jaromila čekala matka s deštníkem.

<sup>51</sup> Tyto nesouhlasy mají na Jaromila vliv. „Pro Jaromila život provázený zástupem nesouhlasů skutečně odešel jinam a přenechal místo rytmizovaným a zrymovaným souhlasům poezie zapomínající na sebe samu, odrážející už jen narcisistický obraz já básníka s jeho kompenzujícím světem, v němž vládne on jakožto všemocný Bůh stvořitel. Jistě nikdy netuší, že je pouze manipulovaným a směšným Bohem.“ (Le Grand 1998, s. 42)

<sup>52</sup> Jakub Česka matčin vliv na Jaromila komentuje: „Celá Jaromilova síla jako by se spotřebovávala v plánech a pokusech útek ze stínu matky. Jaromil je matčinou loutkou.“ (Česka 2005, s. 31)

Tento výčet musí eskalovat do motivu spodek. Matka Jaromilovi připravovala oblečení od jeho narození, tedy včetně spodního prádla. Jak Kundera zmiňuje v rozhovoru s Christianem Salmonem, nevzhledné spodní prádlo představovalo proniknutí historického aspektu do děje knihy. Vysvětluje, že v dané době nebylo jiné k mání (kromě trenek, které matka synovi zakazovala nosit). Jaromil, přestože může dosáhnou svého největšího erotického úspěchu, se ze strachu, aby nevypadal směšně, neodvažuje před filmařkou svléct a raději uteče. (Kundera 2005, s. 37-38) Motiv lze interpretovat jako ukázkou sféry matčina vlivu nad synem, jemuž nedovolila nosit trenýrky.

Jaromil v den, kdy se uchýlí k udání zrzky, má na židli připravené oblečení včetně ohyzdného spodního prádla. Vlivem absolutna, které cítí jako vítěznou převahu nad matkou, ničí podvlékačky a doufá, že je v takovém stavu matka nalezne. Mladík svůj čin vidí jako akt dospělosti a přítelkyni udává v trenýrkách a jinak připraveném oblečení. (srov. *Komično sexuality*. In: Le Grand 1998)

### 6.3.2 Jaromil a Xaver

Výše jsem zmínila Jaromilovo zrcadlo, v němž viděl zženštilý obraz připomínající matku, a také že chlapec měl velkou fantasií. Zatímco ve vnějším světě neexceloval (mezi spolužáky nezapadal, tak si vymýšlel smyšlené příběhy), jeho vnitřní svět byl barvitý, odlišoval ho od jiných<sup>53</sup> a dovolil mu vytvořit si vlastní mužsky vypadající ekvivalent, jímž se stal surrealistický Xaver.<sup>54</sup> Maria Němcová Banerjee píše (1992), že: „[š]panělské jméno je kódovým slovem pro jeho odcizení z každodenního života, naráží na exoticky sadistickou možnost Lautréamonta nebo španělského toreadora, jehož jeho představivost vstřebala v malířově ateliéru.“<sup>55</sup> (s. 92)

Básníkově fantasma ho provází celý jeho život. Jaromil jej stvořil při tvůrčím pokusu, avšak z vyprávění si nemůžeme být jisti, jestli se skutečně jednalo o básnickou prózu, nebo pouze o představu. Xaver nepředstavuje Jaromilův pravý opak; znázorňuje to, kým by chtěl mladík být.

<sup>53</sup> Jaromil nezapomněl, že byl prohlášen za mimořádné dítě. Věděl, že se odlišuje od svých spolužáků, avšak do určité doby toto považoval za něco neurčitěho. Po malířově pochvalě se vidí jinak. „[...] to ho přivedlo k nejasné myšlence, že odlišnost jeho vnitřního světa nespočívá v nějakém pracném úsilí, nýbrž je ve všem, co mu běží bezděčně a nahodile hlavou; že je mu dána jako dar.

Sledoval od té doby mnohem pozorněji vlastní nápady a začal se jim obdivovat.“ (Kundera 2016, s. 40)

<sup>54</sup> Na rozdíl od předchozí kapitoly (porovnání Ludvíka a Zemánka) tyto postavy nejsou zcela odlišné. Jak píše Adam Kovář, vedle dichotomie lyrické se v románu rozvíjí další dichotomie.

„Stejně tak simultánně se rozvíjí základní motiv – lyrik – v Kunderově románu a je osvětlen minimálně ze dvou rozdílných pohledů. Jde o vztah Jaromila a Xavera, kteří se navzájem osvětlují, vysvětlují a přinášejí tak komplexnější obraz postavy postížené lyrismem.“ (Kovář 2005, s. 47)

<sup>55</sup> Překlad vlastní.



Celý druhý díl je věnován této jeho fantasii. Snový mladík chodí za školu, jedná podle svých vlastních tužeb a nemá žádné rodiče, tudíž splnil „první předpoklad svobody“.  
(Kundera 2016, s. 144)

V prvním snu Xaver vynechá výuku, prochází se po Karlově mostě, načež v okně uvidí obrys ženy, která se mu zalíbí. Spontánně skočí za ní a setká se s ženou, jež se bojí hněvu svého manžela a snaží se mladíka vyhnat. Žena ho schová pod postel, jelikož se blíží její muž. Ten nalezne chlapce, avšak Xaver si poradí a zamkne muže ve skříni, kde zemře. S ženou plánuje utéct, ale usne.

Jak je vysvětleno, Xaver v největší chvíli štěstí usíná a propadá se do dalšího snu. „Spánek pro něho není opakem života; spánek je pro něho životem a život snem. Přechází ze sna do sna, jako by přecházel z jednoho života do druhého.“ (Kundera 2016, s. 85)

V dalším snu se Xaver účastní školního výletu. Na rozdíl od ostatních spolužáků není konvenční. Na horské chatě se ujímá ženy v červeném svetru, s níž tančí a poté se s ní pomiluje před očima dívky, která se mu líbí a která umírá ve sněhu. Opět usíná a probouzí se jako revolucionář bojujícího za svobodu. Snové roviny se začnou protínat. Xaver slyší pohřební hudbu, a nakonec se vrací k ženě z domu u Karlova mostu s aktovkou, v níž se nachází důležité dokument.

Xaver představuje mladíka, který je pánem každé situace – řeší našťvaného manžela, získává si lásku milované dívky, chce zemřít pro revoluci. Žije pro dobrodružství a proti konvenčnímu řádu. Xaver představuje Jaromilovo fantasma, které je založeno na romantických představách lyrického věku, tudíž i tyto sny jsou prosyceny mladistvou naivitou.

V průběhu románu se Jaromilův život prolíná s Xavierem.<sup>56</sup> Eva Le Grand uvádí, že zatímco Xaverovy sny vystupují jako fragmenty kompoziční skutečnosti, Jaromila skutečnost se utváří na základě snů; hranice mezi Jaromilem a jeho alter egem se stírají a stanou se nerozlišitelnými. (Le Grand 1998, s. 90)

V pátém dílu se básník svěruje svojí přítelkyni o Xaverovi. Na podkladu své fantasie předpovídá seznámení se zrzkou:

„Jednoho dne bylo okno rozsvíceno a on uviděl uvnitř něžnou, křehkou, zrzavou dívku.  
Neodolal, rozevřel křídla pootevřeného okna dokořán a vskočil dovnitř.’  
,Ale tys od okna utekl!’ zasmála se zrzka.

---

<sup>56</sup> K tomuto závěru dochází i Helena Kosková v knize *Milan Kundera*, v níž píše: „Xaver“ je básnickovým snem, ve které se v náznaku odehraje celý budoucí příběh Jaromilova života. Je tu rozehrána hra motivů, které propojují svět snu, fantazie, se světem skutečnosti.“ (Kosková 1998, s. 70)

„Ano, utekl,“ řekl Jaromil, „protože jsem se lekl, že se mi vrací můj sen [...]“ (Kundera 2016, s. 229)

Stejně jako Xaver i Jaromil vyžaduje od své lásky absolutně vše – to znamená včetně lásky až k smrti. Xaver nechá spolužačku zemřít v chladu a Jaromil chce obětovat svoji lásku pro vyšší povinnost. Třetí předpovědí je revoluce, kterou Jaromil následuje a rozhodne se pro ni zradit i svůj talent.<sup>57</sup>

Všechny Jaromilovy kroky nápodoby Xavera nebyly úspěšné, avšak v závěrečném dílu, poté, co udá zrzku a jejího bratra a ospravedlňuje si tento krok jako hrdinský, se mu přeci jen přibližuje. Při návštěvě filmařčina večírku myslí na Xavera a jeho dobrodružný život. Slibuje si, že nyní přijde chvíle, kdy se mezi oběma ztratí hranice.<sup>58</sup> Před vkročením do domu si opakuje, že je Xaverem, jenže se tak nestane.

Po ponížení se nevrací na večírek, ale zůstává venku dlouhou dobu. Přes polozataženou záclonu sleduje dva milence, v nichž vidí filmařku a Xavera. Jaromilovy se tak vyplňuje další předpověď, avšak nyní představuje snovou blondětou spolužačku, která toužila po Xaverovi a která místo toho umrzne ve sněhu, zatímco se Xaver miluje se starší ženou. Jaromil je rozhořčený a sní o smrti, kterou by se pomstil milencům.

Ve velkých horečkách se básník opět ubírá do fantasmatu, v němž vystupovala žena z okna. Opět se shledává s Xaverem a ve snu zastupuje roli ženy. Snový výjev ho opouští stejně tak jako ženu, a předně mu připomíná ženské rysy a jejich hlavní rozlišnost. Jaromil si až v té chvíli uvědomí, že jeho touha stát se Xaverem, byla zbytečná.

### 6.3.3 Jaromil a čtyřicátník

Matka Jaromila zformovala jako básníka, Xaver fungoval jako alter ego, jímž se Jaromil vždy toužil stát, avšak je třeba zmínit i toho, s nímž se nikdy nesetkal, a přeci měl velký vliv na jeho život. Touto postavou je čtyřicátník, jemuž patří šestý díl. Čtyřicátník je pro nás důležitý především z toho úhlu pohledu, že představuje Jaromilův protipól. Zatímco Jaromil je mladý a nezkušený, čtyřicátník je vyzrálý a zkušený. (viz 3.2) Zatímco Jaromil chce být absolutní, čtyřicátník vidí pouze nastavené zrcadlo. Zatímco je Jaromil revoluční básník, čtyřicátník je ten, který se od Historie drží vpovzdálí. Vedle Jaromilova

<sup>57</sup> Jaromilova poezie představuje revoluční kých, jehož nárokem je srozumitelnost pro dav. Proto jeho tvorbě najednou rozumí matka. (srov. Le Grand 1998, s. 43)

<sup>58</sup> V románu je scéna popsána: „A nyní přišla chvíle, kdy je již zrušen protiklad mezi snem a bděním, mezi poezií a životem, mezi činem a myšlenkou. Zmizel i protiklad mezi Xaverem a Jaromilem. Oba dva splynuli v jednu bytost.“ (Kundera 2016, s. 334)

prorevolučního světa nyní získáváme i náhled do světa obětí nebo nepřímých obětí revoluce. (Kosková 1998, s. 69)

Čtyřicátníkovo vyprávění je důležitý stavební kámen románu. Narace se zpomalí, vyprávění trvá pouze pár hodin. Podstatné je, že se nastavuje zrcadlo pro pochopení zrzky, a tím i Jaromila. Zrzka měla s mužem poměr v době, kdy se zároveň vídala s Jaromilem. O básníkovi se bavili, přičemž čtyřicátník dívce radil, jak s mladíčkem (jak jej nazývá), který mu byl protivný, zacházet. Můžeme tak zpětně přemýšlet, jak se jeho rady projeví na vztahu mladých lidí. Přestože se Jaromil a muž nikdy nesetkali, dochází i přes to ke střetu mezi lyrickým, naivním světem, jenž vyznává revoluci, a epickým, který cynicky pohlíží na tento svět s opovržením. Zatímco Jaromil pro dívku představoval nebezpečí, čtyřicátník byl bezpečím. Z katalyzátorů vyznívají nové indicie pro pochopení básníka.

#### 6.3.4 Jaromilův resentment

Vlivem matčiny lásky byl Jaromil vyvrhelem ve školním kolektivu; matka byla důvodem, kvůli němuž nezapadl a namísto toho ho uvěznila v poezii, v čemž dále pokračoval. Stejně tak jako chlapec zrazuje svoje surrealistické básně, zrazuje i malíře. Jaromil v sobě chová již jako dospívající chlapec: „předčasnou aroganci dospívajícího génia a pocit porážky, který není o nic méně krutý, jelikož je výsledkem fantazie.“<sup>59</sup> (Němcová Banerjee 1992, s. 92)

Dále také zlost (vůči matce, strýci či známému básníkovi, který mu neodpoví) a žárlivost (žárlí na zrzčinu lásku k rodině, na dávného přítele, který je policistou, má rodinu a je dospělý). Jelikož Jaromil není spokojený se svým vnějším světem, uchyluje se do vnitřního, který si může stvořit. Vytváří proto Xavera, jehož určité postoje Jaromil přejímá.<sup>60</sup>

Z katalyzátorů-indicií můžeme rozpoznat, že Jaromil touží nalézt své místo ve vnějším světě a patřit do společnosti. Mladý a nezkušený mladík snáze přilne ke komunistické revoluci (srov. 3.2), díky níž naleznete své místo mezi jinými revolučně smýšlejícími lidmi. Aby plně zapadl do kolektivu, opakuje cizí myšlenky a stejně tak musí nenávidět stejného imaginárního „zlého“ nepřítele (přestože pochází z buržoazní rodiny a

---

<sup>59</sup> Překlad vlastní.

<sup>60</sup> Na rozdíl od Jaromila jsou Xaverovy odlišnosti od davu něčím výjimečným. Oba nezapadají mezi kolektiv spolužáků, avšak v Xaverově případě je to vnímáno jako zajímavá image, čímž se odlišuje od outsidersa Jaromila. Tuto indicii můžeme vyčíst z Xaverovy polopřímé řeči na počátku šesté kapitoly druhého dílu. (srov. Kundera 2016, s. 86)

má i stejný původ jako onen nepřítel). To se mu také daří kvůli nenávisti, kterou v sobě nosí, a myšlenky toho, že je nedocenění génius lyriky. Přes to se necítí, že by plně zapadl do kolektivu. I v revoluční společnosti se ho drží matčin vliv, který mu připomíná, že je stále dítětem.<sup>61</sup> Touží se stát dospělým, avšak matka (a neestetické spodky) ho stále brzdí.

Ve formující se společnosti, v níž zastávají básníci zvláštní postavení jako média revoluce, Jaromil touží po úspěchu. Jakmile jej získá, není pouhým jedinečným „dobrým“ ve společnosti stojící proti „zlým“, kteří ubližovali jemu a mohli by ublížit i jeho novému světu. Jaromilovi se daří a stane se součástí kolektivu. V tomto kontextu můžeme Jaromila posunout až na úroveň kněze, jak jej tematizuje Nietzsche. (viz 2.1) Stejně jako kněží dokázali kritizovat „zlé“ pány a stali se těmi, kteří dokázali manipulovat s „dobrymi“ (tj. stali se médii), i básníci získali obdobnou moc:

„Co vlastně zůstalo z doby tak vzdálené? Dnes jsou to pro všechny léta politických procesů, pronásledování, zakázaných knih a justičních vražd. Ale my, kteří pamatujem, musíme říci svědectví: nebyla to jen doba hrůzná, ale i lyrická. Vládl jí ruku v ruce kat i básník.“<sup>62</sup> (Kundera 2016, s. 307)

Zároveň mladík nevnímá politické procesy, vězněné lidi či další perzekuce kvůli naivitě lyrického věku.

Přestože pomsta na úrovni románu *Žert* zde není tak jasná, přeci se krystalizuje. Získává tak moc nad těmi, které nenáviděl. Díky revoluci se zbavuje zlého strýce a jeho rodiny; nechá vypískat slavného básníka nikoliv kvůli jeho básni s dekadentní erotikou a nesrozumitelnými básnickými obrazy, nýbrž kvůli tomu, že ho zazdil (viz Kundera 2016, s. 201); rozhodne se udat zrzčina bratra, na kterého žárlil, a i svou přítelkyni a stane se udavačem.<sup>63</sup>

Jaromil nedostane šanci k prozření z resentimentu jako jiní básníci-kněží, kteří se o několik let později nepřiznávají k revolučním básním. Zemře mladý na následky svého lyrického věku.

## 6.4 Shrnutí románu

---

<sup>61</sup> Při referování o průběhu zkoušky buržoazního profesora Jaromil sleduje svůj obraz, který si musí cvičit. „Neboť dospělost nelze rozpúlit; dospělost je buď úplná, nebo není. Dokud bude jinde dítětem, bude jeho přisedání u zkoušek a referování o profesorech jen způsobem jeho běhu.“ (Kundera 2016, s. 190)

<sup>62</sup> Úvahy o roli poezie v době revoluce, srov. Kundera 2016, s. 197

<sup>63</sup> Sylvie Richterová vysvětluje, že udavačství pro Jaromila představovalo důležitou společenskou funkci. Díky tomu získal společenský vzestup: „[...] jako přijetí do společenství, do onoho ‚života‘, který mu pořád unikal [...]“ (Richterová 2015, s. 437)

V této kapitole jsem poukázala na to, že i hlavní postava románu *Život je jinde* byla resentimentální. Tento stav v něm vyvolala přílišná matčina láska, která si vztahem se synem kompenzovala nefunkční manželství. Chlapec pocíťoval odcizení od vnějšího světa, což si vynahrazoval upnutím na vnitřní svět a tvorbou Xavera. První pocit uplatnění nalézá mezi mladými revolucionáři. Kompletní prosazení přichází mezi revolučními básníky, kde – jak vysvětluji – fungoval na úrovni náboženského kněze, který v očích „dobrých“ očerňoval „zlé“ buržoazní pány. Avšak ani zde se mu nepodařilo docílit všech svých cílů. Přestože Jaromil byl nadaným básníkem, svým chováním se z něj stalo monstrum, které vlivem absolutního myšlení dobrovolně udalo svou přítelkyni a jejího bratra.

Zatímco jsem usoudila, že se na konci románu *Žert* hlavní postava Ludvík vyvazuje z resentimentu, u Jaromila je to jiné. Nedostává možnost vyvázat se z resentimentu, tj. nikdy skutečně nedospěje, aby poznal, jaké následky mělo jeho jednání, jelikož umírá v období lyrického věku bez možnosti vyvázat se z matčina vlivu. Umírá stále jako člověk resentimentu.

## 7. *Valčík na rozloučenou*

Posledním textem, kterým se budu zabývat, je román *Valčík na rozloučenou* (francouzsky 1976; česky 1979; 1997). Milan Kundera o něm říká: „[p]řesto je to román, který je mi v jistém smyslu nejdražší. Stejně jako u *Směšných lásek* jsem se při jeho psaní bavil víc a měl jsem z něj větší radost než z ostatních. V jiném rozpoložení myslí. Šlo to taky mnohem rychleji.”<sup>64</sup> (Kundera 2005, s. 93)

Námětem románu je téma života ve světě, „kde člověk povýšil sám sebe a svoji exaktní vědu na Boha.“ (Kosková 1998, s. 74) Hlavními Kunderovými otázkami jsou, jestli si člověk zaslouží žít a zda by se svět neměl osvobodit od člověka. Tuto problematiku rozplétá v textu, který zasazuje do pěti dnů, jež se odehrají v nejmenovaném lázeňském městečku pravděpodobně kdesi v západních Čechách (přesný časoprostor nevíme, reálie jsou pojmenovány pouze obecně), kam přijíždějí ženy, které nemohou otěhotnět, a také nepatrné množství pacientů s problémy se srdcem.

Už z toho popisu vyvstává tragikomická nálada a značné rozdíly od již zmíněných románů. Zřetelná výjimka figuruje v tom, že román není vyprávěn v sedmi dílech, nýbrž v pěti. Fabule je homogenní – zabývá se pouze jedním tématem bez odboček či parazitního šestého dílu, jenž se zaměřuje na vedlejší nebo dosud neznámou postavu – a vyprávěna stále ve stejném tempu. (Kundera 2005, s. 93) Můžeme si všimnout, že narace připomíná divadelnost, přesněji žánr vaudeville. (srov. Richterová 1991; Kosková 1998; Kubíček 2013). V textu je využito množství dialogů, které charakterizují postavy (Kubíček 2013, s. 62); postavy se setkávají s pohádkovou náhodností vždy ve správnou dobu a na správném místě; současně jsou využívány prvky komiky i tragiky.<sup>65</sup> (Chvatík 2008, s. 79-80)

Už z tohoto důvodu román připomíná povídku *Symposium*<sup>66</sup> ze souboru *Směšné lásky*, kterou Kundera napsal jako parodickou narážku na Platónův dialog. (Kundera 2005, s. 93) V textu fungují obdobně rychlé střety dialogů, zesměšnění smrti a fraškovitost. Zároveň je třeba zmínit, že v době psaní románu Kundera pracoval na divadelní hře *Jakub*

---

<sup>64</sup> Překlad vlastní.

<sup>65</sup> Příkladem komičnosti může být na první pohled vtipná scéna mezi doktorem Škrétou a sestřičkou. „Pane doktore, včera to byla také jen půlhodina, a musila jsem vás honit po ulici.“ (Kundera 2008, s. 71) Zároveň se jedná o indicii Škrétova nepatřičného jednání vůči pacientkám.

<sup>66</sup> Pro úplnost musím doplnit, že na povídku *Symposium* navazuje další povídka ze souboru *Doktor Havel po dvaceti letech*. Postava záletného lékaře se léčí v nejmenovaných lázních, kde se setkává s redaktorem, jenž nesnáší nudu maloměsta obdobně jako zdravotní sestra Růžena z románu *Valčík na rozloučenou*.

a jeho pán<sup>67</sup> (Němcová Banerjee 1992, s. 109), které dal přednost před zdramatizováním *Zločinu a trestu*, na něž jsou v textu časté aluze.

Změnu poetiky můžeme vysvětlit na sledu událostí. Po okupaci roku 1968 byl Milan Kundera propuštěn z FAMU a jeho texty postupně mizely z veřejného prostředí. *Valčík na rozloučenou* (původním názvem měl být *Epilog*) měl být jeho posledním románem.<sup>68</sup> Text psal s tvůrčí svobodou a vědomím, že ho nebude číst žádný cenzor. (Chvatík 2008, s. 78)

Tomáš Kubíček (2013) dovysvětluje způsoby čtení románu, kdy: „[t]a čtení se však jen zřídkakdy dokáží vyloupnout z předjednaného čtení románového příběhu na pozadí skutečné politické situace okupovaného Československa. Kunderův román se tak v těchto čteních stává něčím, čemu se jeho autor i jako esejista uvažující o románu vzpírá – zrcadlem doby, jejího povrchu.“ (s. 60)

V následujících částech text románu představím na rozboru fabule a syžetu.

## 7.1 Analýza fabule

Románový text je rozdělen do pěti dílů, přičemž každý z nich tematizuje jeden vyprávěcí den. Vyprávění začíná v pondělí a končí v pátek; začíná vyjednáváním o smrti a končí smrtí.

1/ V prvním díle zdravotní sestra Růžena volá slavnému trumpetistovi Klímovi, aby mu oznámila, že je těhotná. Seznámili se před dvěma měsíci v lázeňském městě a od té doby ji ignoruje. Klíma je novinou zděšen, zvláště kvůli velmi žárlivé manželce. Rozhodne se dalšího dne odjet do za Růženu a předstírat, že je do ní zamilovaný a že by dítě bylo pouze překážkou v jejich budoucnosti.<sup>69</sup>

2/ Klíma přijíždí do lázeňského městečka a navštíví Bertlefa, Američana s českými kořeny, na jehož večírku se seznámil s Růženu. Bertlefovi říká, že se svými zálety utvrzuje v monogamní lásce. Přestože s ním Američan nesouhlasí, Klímovi pomůže a zavede ho k doktoru Škrétovi, který zasedá v potratové komisi. Lékař potvrzuje Růženinou těhotenství a nabízí, že uspořádá s trumpetistou koncert ve čtvrtek.

Ještě toho dne se Klíma setkává s Růženu. K dívce předstírá lásku a nabízí jí budoucnost v hlavním městě. Růžena, která se cítí jako vězeň v lázeňském městečku, vidí

<sup>67</sup> Maria Němcová Banerjee navrhuje i další způsob čtení. Přestože se obě díla rozcházejí ve formě a duchu, nachází možnost román i hru považovat za frašky navazující na téma rozloučení se s budoucností. (Němcová Banerjee 1992, s. 110)

<sup>68</sup> Pro upřesnění musím doplnit, že román byl dopsán v roce 1971, tedy v době, kdy už Kundera nemohl publikovat. V roce 1975 opouští ČSR a rok poté text vydává v nakladatelství Gallimard.

<sup>69</sup> Spoluhráči z kapely vymýšlí způsoby, jak by měl Klíma vyřešit svou situaci. Jedním z nich je i vražda, čímž se předjímá Růženin osud.

v těhotenství svou jedinou výhodou, avšak i přesto se nechá uchlácholit jeho slovy. Klíma opět odjíždí.

3/ Do města přijíždí Jakub, bývalý politický vězeň. Ve městě se zastavuje, aby se rozloučil s dávným přítelem doktorem Škrétou a mladou dívkou Olgou. Jakub získal povolení a stěhuje se do ciziny. Kromě loučení s přáteli se chce rozloučit s rodnou zemí tak, že vrátí příteli tabletu s jodem, kterou mu vytvořil po propuštění z vězení.<sup>70</sup> Škréta Jakuba přesvědčí, aby ve městě zůstal delší dobu. Jakub tento čas využije, aby strávil čas s Olgou, která si před ním stěžuje na sousedku Růženu. Ke zdravotní sestře muž pocítí okamžitě nelibost:

„Podívej se, jak zaujatě žvýká [Růžena] a přitom hlasitě mluví! Akcent položený na spodní, animální část obličeje by Hegela disgustoval, ale přitom ta dívka, i když je mi čímsi nesympatická, je docela hezká.“

„Zdá se ti?“ zeptala se Olga a z jejího hlasu zněla nelibost.

Jakub proto rychle řekl: „Z těch jejích úst bych měl ale strach, aby mě nesežvýkaly.““ (Kundera 2008, s. 77)

Tato nelibost je oboustranná a prohlubuje se během honu na psy,<sup>71</sup> kdy Jakub zachraňuje jednoho psa.<sup>72</sup> Růžena cítila k Jakobovi antipatie kvůli ironii, „jež ji vkopává nazpět, tam, odkud vzešla, tam, kde nechce být.“ (Kundera 2008, s. 95) Jakub v ní vidí diváka, který se ztotožnil s pronásledovateli. Z Růženy vytvořil symbol země, jež ho odmítá.

Během odpoledne se muž setkává s Bertlefem, seznamuje Olgou s poselstvím tmavomodré tablety a zjišťuje, co je tajným projektem doktora Škréty.

4/ Klíma se vrací do lázeňského města. Jeho manželka Kamila žárlí, rozhodne se ho překvapit a usvědčit z nevěry. Ve vinárně trumpetista Růženu nabádá k potratu, avšak dívka odmítá. Jakub rozhovor sleduje a zaměňuje sémantické role postav. Z Růženy-oběti dělá vražedkyni, přičemž o vraždu usiluje Klíma.<sup>73</sup> Růžena si Jakuba všimne a vidí v něm jen Klímova spiklence a odchází.

<sup>70</sup> Pilulka představuje metaforu Jakobova života. Jedná se o spojení se zemí, která ho podle něj nepřijala a usilovala o jeho život, a budoucností, kde nebude potřebovat jed a rozhodování o své smrti.

<sup>71</sup> Tato akce, která má fungovat jako jádro pro pochopení Jakuba i Růženy (k čemuž se dostanu v kapitole 7.3.1), zároveň slouží jako indicie pro zasazení románu. Milan Kundera v knize *L'art du roman* vysvětluje, že pracuje s historií i tím způsobem, že zpracovává události zapomenuté historiografií. (viz Kundera 2005, s. 37)

<sup>72</sup> Bližší doplnění o období pozdní fáze socialismu podává Helena Kosková. (viz Kosková 1998, s. 77-78)

<sup>73</sup> Vypravěč popisuje Jakobovy myšlenkové pochody: „Jakubovi se zdálo, že je v sázce něčí život. Viděl světlovlasou dívku stále jako tu, která je ochotna přidržet katovi obět, a nepochyboval ani na chvíli, že muž je na straně života a ona na straně smrti. Muž chce zachránit něčí život, prosí o pomoc, ale blondýna odmítá a někdo kvůli ní zemře.“ (Kundera 2008, s. 134-135)



Jakub na stolku nachází tubu s prášky na uklidnění, které shodou okolností vypadají stejně jako jeho smrtelná pilulka. V této náhodě muž vidí další symbol, kdy mu Růžena tabu s tabletami na stole zanechala naschvál. Při porovnání tablet mu dovnitř spadne pilulka s jedem a než ji stihne vytáhnout, Ružena si pro tubu přijde. Jakub přemýšlí nad různými možnostmi, jak zdravotní sestru zachránit.

Růžena se mezitím dostává náhodou k sešlosti filmařů, kteří natáčeli v lázních, a krásné ženy, v níž pozná Klímovu manželku. Z trapné situace, jež mohla skončit smrtelně (dívka sahala po tubě), ji zachraňuje Bertlef, který ji doprovodí i na Škrétův koncert.

Jakub stále přemýšlí nad tím, jak zachránit dívčin život. Během noci nastává zlomová tragikomická část románu. Ve třech sousedních pokojích se nachází dvojice Klíma-Kamila, Bertlef-Růžena, Jakub-Olga, přičemž: Klíma hledá Růženu kvůli potratu, Jakub hledá Růženu kvůli jedovaté pilulce, Růžena vlivem noci strávené s Bertlefem mění názor na dítě a na budoucnost. Klíma smiřující se s nejhorsí možností je impotentní; Jakub je dotlačen k sexu s Olgou, která to však bere jako svůj největší triumf.

5/ Při zasedání potratové komise je Růženě udělen souhlas pro interrupci. Jakub nepřestává myslet na nebezpečí bílé pilulky, volá do lázní a dozvídá se, že je zdravotní sestra v práci. Muž sám sebe přesvědčí, že pilulka byla podvodem doktora Škréty. Náhodou se setkává s Kamilou Klímovou, jejíž krása ho podnítlí k přemýšlení nad životem, který mohl prožít jinak. Jejich setkává zanechává i v Kamile silný dojem, díky jehož vlivu si při zpáteční cestě domů uvědomí, že Klíma není jediný muž na světě, avšak kvůli žárlivosti jím pro ni byl.

Růženin mileneček a pravděpodobně skutečný otec jejího dítěte zjistí, že je dívka v jiném stavu a pronásleduje ji do lázní. Při hádce jí vyhrožuje sebevraždou, pokud podstoupí interrupci. Růžena pro uklidnění spolkne tabletu z tuby a okamžitě zemře.<sup>74</sup>

Vyšetřovatel prohlásí její smrt okamžitě za sebevraždu. Jediný, kdo nesouhlasí, je Bertlef. V jeho pokoji se setkají doktor Škréta, Olga a kriminalista. Olga pochopí, že za smrtí zdravotní sestry stojí Jakub. Růženino úmrtí žádná postava dlouze nevěnuje pozornost; přijmou vyšetřovatelovo vysvětlení, že se jedná o sebevraždu.

V závěru textu se doktor Škréta osmělí a zeptá se Bertlefa, zda by ho neadoptoval. Američan souhlasí a román končí idylickým shledáním šťastné rodiny i s novým synem, který se podobá svému malému bratrovi s brýlemi a velkým nosem.

---

<sup>74</sup> Růžena v předešlých dnech vyhrožovala Františkovi sebevraždou, pokud by byla těhotná. Sylvie Richterová podotýká, že „[...] všechny postavy hovoří, užívajíce symbolů nějakého poselství pro nečitelného.“ (Richterová 2015, s. 444) Růžena své poselství stvrzuje, nikoliv vlastním rozhodnutím.

## 7.2 Analýza syžetu

Jak bylo předesláno v úvodu této kapitoly, s *Valčíkem na rozloučenou* vystupují rozdílnosti oproti již zmíněným románům. Chronologickou kompozici románu nenabourává retrospektivní vzpomínání ani paralelní vsuvky; románem prostupuje pentadický princip (Všetička 2001, s. 235); zatímco předchozí romány byly jasně časově ukotveny, v tomto textu jsou reálie neurčité. Jedinými vodítky jsou indicie (viz poznámka 71). Tuto nejednoznačnost můžeme vyložit tak, že Kundera považoval tento román za jeho poslední. Proto se v textu objevuje: „spontánní obraz současnosti, který je však záměrně rozostřený.“ (Kosková 1998, s. 76) Text, který zaznamenává počátek socialismu, má jinou náladu než doba 50. let. Jak si Jakub všimá, pronásledovatele s cílem chytit ty, kteří mají nevhodné názory, střídají starší muži s cílem pochytat psy, protože močí na dětská pískoviště.

Architektoniku románu tvoří scénický půdorys (Chvatík 2008, s. 78) a román je zřetelně inspirován divadlem. Nápadné je, že díly představují strukturu dramatu. První díl je expozicí, v němž je představena otázka života, nebo smrti dítěte; druhý díl je kolizí, kdy se Klíma snaží Růženu uchlácholit k tomu, aby podstoupila potrat; ve třetí části, krizi, do města přijíždí Jakub a představuje jedovatou tabletu; čtvrtý díl představuje peripetii a Jakub hází Růženě do tuby s tabletami jed; v páté části, katastrofě, se vyřešila otázka smrti a zdravotní sestra umírá. Tato událost je však o několik stránek později pozapomenuta.

Jak poznamenává Trevor Cribben Merrill (2013), dynamiku románu tvoří samotné lázeňské město, „[p]rovinční prostřední je situováno mezi režimem vlídného vnějšího zprostředkování a pekelnými oblastmi vnitřního zprostředkování, které se nachází blíže středu labyrintu hodnot.“<sup>75</sup> (s. 35) To se projevuje při střetu postav z velkého města (Jakub, Klíma) s postavami z lázní, předně s interakcí s Růženou, která závidí ženám, jež přijíždí do městečka, a touží odejít. Proto se přidržuje Klímy a využívá těhotenství.

Na „stránkách textového jeviště“ se postavy setkávají náhodně, avšak vždy ve správnou chvíli, přestože tato skutečná pravděpodobnost je mizivá. Románové tempo nabývá na dynamice obdobně jako kompozice klasického dramatu, jakmile jsou postavy na stejném místě.

V románu se celkově vyskytuje sedm postav (nepočítám postavy v ústraní jako František, Zuzi, Bertlefova manželka, sbory kolegů), přičemž pět z nich – Jakub, Růžena, Klíma, Kamila, Olga – nabízí vlastní personální hlediska, která se střídají. (Chvatík 2008,

<sup>75</sup> Překlad vlastní.

s. 80) Bertlefovo nitro a mysl doktora Škréty zůstávají obestřeny tajemstvím obdobně jako Luciino hledisko v *Žertu*. Postavy po vzoru dramatu představují funkce (záletník, skeptický intelektuál, žárlivá manželka). (Chvatík 2008, s. 80)

Tragikomiku prohlubuje nepochopení kódu, na což se zaměřím v další části, kde se budu soustředit na jednu z hlavních postav, která je podle mého mínění resentmentální. Touto postavou je Jakub.

### 7.3 Resentiment v románu

Resentiment v románu *Valčík je na rozloučenou* zastupuje postava Jakuba, bývalého politického vězně. Na Jakobovi je nápadná podobnost především s Ludvíkem, který byl stejně tak nadšeným mladým komunistou, avšak po zkušenosti se stal obdobným skeptickým intelektuálem. Květoslav Chvatík podotýká, že je Jakub typickou postavou pro Kunderovy texty – jedná se o racionálně smýšlejícího intelektuála, kterého poznamenalo setkání s Historií. (Chvatík 2008, s. 81) Stejně jako Ludvík touží po pomstě s tím rozdílem, že si svého imaginárního nepřítele vybírá a stanovuje cizinku z davu, nikoliv známého (ne)přítele.

#### 7.3.1 Jakub a Růžena

Jakub při svých posledních dnech v rodné zemi přičítá i malicherným drobnostem vliv. Takovou událostí je i setkání s Růženu při lovu psů, která se přidá na stranu svého otce a ostatních mužů. V dívce vidí nejhoršího nepřítele, diváka, kterého strhl dav pronásledovatelů.

Musím podotknout, že vyprávění tohoto románu je strategická hra, kdy čtenář přejímá hodnoty, které mu podstrkuje vypravěč. (Kubíček 2013, s. 65) Pozorný čtenář si všimne vypravěčovy hry, při níž se skrze oči jiných vypravěčů snaží Růženu líčit pouze negativně.<sup>76</sup> Přitom se paradoxně zdravotní sestra od Jakuba tolik neliší.

Dívka si svůj osud nemohla vybrat. Narodila se nedaleko lázeňského města, kde získala práci. Při snaze o osamostatnění se přestěhovala od rodičů do malého pokojíků. Ani

<sup>76</sup> Příkladem poslouží Klímova myšlenka: „Sestra Růžena má totiž značný půvab, vidíme-li ji napoprvé, a je zároveň velice výhodné, že se tento půvab během dvou hodin vyčerpá [...]“ (Kundera 2008, s. 33) Následuje Jakobova myšlenka: „Její tvář byla pěkná i prázdná. Dostí pěkná, aby přilákala muže, i dosti prázdná, aby se v ní ztratily všechny mužovy úpěnlivé prosby.“ (Kundera 2008, s. 135) Škrétovo zobecnění o brunetách a blondýnách. (srov. Kundera 2008, s. 40-41) Růžena je tedy představována v negativním světle a čtenář tato hodnocení přijímá. Jediným, kdo dívku popíše hezky, je Bertlef.

ve městě, kam přijížděly ženy s problémy otěhotnět (tzn. že byly vdané a měly manželi), Růžena nemohla najít štěstí a vhodného partnera.<sup>77</sup> Proto se upnula na dítě a přirklula otcovství Klímovi, který se měl stát jejím lístkem ke svobodě. Svoboda je i to, o co jde Jakubovi, jenž se považuje za vyhnance ve své zemi.<sup>78</sup>

Nepřátelství dvou postav, které jsou si tak podobné, zavinilo nedorozumění. Ve zmíněné scéně v parku oba zažívají smíšené pocity. Růžena si připadala, jako kdyby ji měli starci odvléci a uvěznit ve stávajícím světě, z něhož toužila utéci.<sup>79</sup> Stejně tak Jakub cítí obdobnou nevoli a muži-lovci mu splývají s vězeňskými dozorcími, vyšetřovali i udavači.

Na tomto poli shledávám obě postavy obdobné, avšak konflikt vznikl kvůli špatnému čtení znaků. Růžena chtěla od scenerie odejít a uvědomila si, že její dítě je to, co ji odděluje od lovených psů. S touto myšlenkou potkala Jakuba, který byl spřízněn s Olgou (jak Růžena vysvětluje ve vnitřním monologu, vše, co bylo spjato se sousedkou se jí znelíbilo). Nelíbil se jí jeho ironický výraz; cítila potupu, zatímco Jakub láskyplně oslovoval psa, zatímco ji odmítal (přířčený) otec jejího dítěte.

Stejně špatné čtení provedl Jakub. Hon na psy sledoval a připomněl mu jeho setkání s Historií.<sup>80</sup> Překvapením byla Růžena, jelikož muž měl hrůzu z přihlížejících, kteří: „[...] budou ochotni přidržet katovi oběť. Neboť z kata se stala během času sousedsky důvěrná postava, kdežto pronásledovaný čpí čímsi aristokratickým.“ (Kundera 2008, s. 96)

Jakub se ztotožnil se psem, který spal vedle něj a pochopil změnu, kdy: „[d]uše davu, která se snad kdysi ztotožňovala s pronásledovanými ubožáky, ztotožňuje se dnes s ubožáctvím pronásledovatelů. Protože honba a člověka je v našem století honba na privilegované: na ty, co čtou knihy nebo co mají psa.“ (Kundera 2008, s. 96)

Konflikt mezi postavami vzniká ze strachu – Růžena viděla v Jakubovi člověka, který jí připomínal odmítnutí ze svobodného života; Jakub Růženu pokládal za součást davu, zatímco sebe chápe jako vyčnívajícího, kterého pro jeho výjimečnost chtějí chytit.

Pocit nejistoty mezi oběma zůstal i při nadcházejících setkáních. Jakub ve vinárně vidí generickou tvář tisíců jiných tváří, ve které se skrývá celý jeho politický život.

<sup>77</sup> Helena Kosková charakterizuje Růženu jako oběť, ale i nástroj doby. (Kosková 1998, s. 77) Tento názor podporuje i ohled na Růženin věk, který odráží můj popis lyrického věku. Vysvětlují se i způsoby řešení jejích situací.

<sup>78</sup> Tomáš Kubiček podotýká, že po svobodě toužil i Klíma. (viz Kubiček 2013, s. 65) Tady si troufám namítnout, že většina postav nejsou svobodné – Klíma je záletník svázaný v manželství; Kamila je oslepena žárlivostí; Bertlef kvůli svému zdraví musí zůstat v městečku, zatímco co je odloučen od rodiny a Olga postupně získává možnost studovat. Ve srovnání s Jakubem a Růženou se však ani v jednom ze zmíněných případů nejedná o metafyzickou touhu po svobodě.

<sup>79</sup> Růženin stav popisuje vypravěč: „Růžena vnímala všechno, co viděla, jen jako součást vlastního příběhu: byla nešťastnou ženou mezi dvěma světy: Klímův svět ji odmítal a Františkův svět, z něhož chtěla uniknout (svět banality a nudy, svět neúspěchu a kapitulace), si pro ni přišel v podobě této útočné čety, jako by si ji chtěl odvléci v jednom z těch drátěných ok.“ (Kundera 2008, s. 92)

<sup>80</sup> Jakubovy vztahy na mysl vzpomínky: „Starí mužové s dlouhými bidly mu splývali s vězeňskými dozorcí, vyšetřovateli a udavači slídícími, zda soused nevede v obchodě politické řeči.“ (Kundera 2008, s. 95-96)

Zdravotní sestra v muži spatřila Klímova spřízněnce, jehož pohledu se bála. Následuje souhra náhod, kdy si Růžena zapomene na stole tubu s modrými pilulkami; Jakub v této události vidí znamení:

„Co to znamená, řekl si, že právě dnes mi někdo nechá na stole tubu bleděmodrých prášků? A proč mi ji tu nechává právě tato žena, Dědička politických štvanic a Pomocnice katů? Chce mi tak říci, že potřeba bleděmodrých tablet dosud neminula? Anebo mi chce připomínkou jedu dát najevo svou nehynoucí nenávisť? Anebo mi chce říci, že můj odjezd z této země je stejná rezignace jako spolknutí bleděmodré tablety, kterou nosím v kapsičce?“ (Kundera 2008, s. 138)

Při úvahách muž vhodí otrávenou tabletu do tuby, kterou převezme Růžena. Následuje Jakubova snaha o záchranu Růženina života, které vedou k jeho dalším myšlenkám, až si připouští: „[...] že to nebyla žádná náhoda (žádný spánek jeho vědomí), když jí podával tubu s jedem, nýbrž že to byla jeho stará touha, která již léta čekala na příležitost a byla tak silná, že si ji nakonec přivolala.“ (Kundera 2008, s. 148)

Po mnoha úvahách, jak zachránit zdravotní sestru, dochází k závěru, že mu je jedno, zda bude dívka žít a že pokus o její záchranu by byla pouze přetvářka. Jakmile v pátek ráno zjistí, že Růžena dorazila do práce, vydedukuje si, že tableta nebyla otrávená, avšak byla pouze Škrétovou lží. Přichází na to, že tableta byla pouze mýtem, k němuž se upnul.

Růžena v lázních musí řešit Františka a jeho výhrůžky se sebevraždou, načež si sama vezme jedovatou tabletu a zemře. To však Jakub neví. Svůj čin hodnotí jako experiment, na který se připravoval mnoho let: „[...] byla škvírou, do níž se zaklínil jako páčidlo celý jeho minulý život, veškeré jeho znechucení lidmi.“ (Kundera 2008, s. 209)

Při posledním zastavením před přejezdem hranic vidí malého chlapce, který vypadá jako doktor Škréta. Jakubovi dochází, že se neliší od lidí v zemi. Viděl v nich vrahy a sám se stal experimentálním vrahem, aby mezi ně zapadl. Nakonec cítí lítost nad odjezdem z rodné země. (srov. Kundera 2008, s. 221)

### 7.3.2 Jakub a Bertlef

Jakub při hovoru s Olgou dívce říká: „Řeknu ti nejsmutnější objev svého života: Ti, co se stali oběťmi, nebyli o nic lepší než ti, kteří je obětovali. Jejich role si umím představit zaměněné.“ (Kundera 2008, s. 81)

Trevor Cribben Merrill poukazuje na Jakubův problém s rozlišením pronásledovatelů a pronásledovaných, jelikož hranice těchto skupin nejsou pevné a posouvají se (z kata se stane oběť, z oběti se stane kat); to je dáno i tím, že mezi dobrem a zlem se taktéž stírají rozdíly a poznat skutečného nepřítele je obtížné nebo nemožné. (Merrill 2013, s. 142) To se v Jakubově případě prokáže, jakmile sledem událostí zavíní Růženinu smrt.

Myslím, že k plnému pochopení Jakubova resentimentu ho musím komparovat ještě s další postavou, jíž je Bertlef. Může vyvstat otázka, proč právě tyto dvě postavy. Důvodem je fakt, že Bertlef je Jakubovým protikladem.<sup>81</sup> (srov. Kosková 1998, s. 83; Chvatík 2008, s. 83)

Jak jsem zmínila v poznámce pod čarou číslo 78, Bertlef je kvůli svému zdravotnímu stavu nucen zůstat v lázních; stává se z něj metaforicky vězeň. Tím nekončí jeho pozoruhodnost. Američan s českými kořeny je cizincem z jiné země, avšak i z jiného světa, kterého provází tajemství počínaje modrou září, biblickými motivy a odkazy, jež připomínají životy světců. (Livernois 2009, s. 144) Kuriozním se zdá i jeho způsob života, kdy na jedné straně věří v Kristovo poselství, a zároveň hledá požitky v jídle, pití a smilstvu. Bertlefova záhadnost lze vysvětlit buď jako božskou přítomnost v textu,<sup>82</sup> nebo jako šarlatánské chování. Důležité je podotknout hlavní rozdíl proti jiným postavám; Američanovo vypravěčské hledisko je nepřístupné obdobně jako Škrétovo. Čtenář pouze sleduje jeho činy a to, co si o něm myslí jiné postavy.

Jakub s Bertlefem hovoří pouze jednou v románu, a to na popud doktora Škréty, který se snaží o to, aby ho cizinec adoptoval. Při diskuzi o hlavním tématu románu – má-li člověk právo žít – vzniká největší odlišnost mezi muži, kdy se na jedné straně střetává hledisko ateisty Jakuba s věřícím Bertlefem; hledisko bývalého politického vězně a vězně svého zdraví; hledisko člověka, který svůj život zasvětil politice a zanevřel na něj, a člověka, který žil a naučil se odpouštět.

Tento kontrast nejlépe vyplývá z diskuze, kdy Jakub udává několik důvodů, proč se nestát otcem, přičemž hlavním je jeho interpretace biblického Heroda, kterého vykresluje jako vzdělaného a moudrého krále, „[...] který pracoval dlouho v laboratoři politiky a poznal, co je život a co je člověk. Herodes pochopil, že člověk neměl být stvořen. [...]“ (Kundera 2008, s. 105) Podle Jakuba Herodes nechal vraždit nemluvnátka, aby lidstvo

<sup>81</sup> Helena Kosková svou tezi dále rozvádí a srovnává Bertlefa s postavou čtyřicátníka z románu *Život je jinde*, který obdobně: „přichází zvenčí a která tentokrát tvoří protiváhu uzavřeného světa ostatních postav.“ (Kosková 1998, s. 81)

<sup>82</sup> Na záhadnosti přidává i to, že se Bertlef od jiných postav dokonce odlišuje i mluvou, přičemž jeho promluvy připomínají kazatele. (Kubíček 2013, s. 68)

nemohlo pokračovat v životě. Bertleřův názor je jiný a obhajuje život; jako příklad využívá Ježíše Krista.

Mezi muži se touto krátkou přátelskou výměnou názorů diferencuje i jejich přístup k nadcházejícím dnům. Zatímco Jakub obdobně jako Herodes zabíjí matku i s jejím dítětem, přičemž jeho čin byla souhra náhod, Bertleř mu naproti tomu oponuje a stojí za životem, což motivuje i jeho činy. Pro úplnost musím zmínit i situaci, která může být snadno přehlédnutelné. Takovou je jeho pomoc Klímovi při zprostředkování schůzky s doktorem Škrétou. Přestože setkáním napomáhá k interrupci, zachraňuje Klímu (a tím pádem i Kamilu) ze svízelné situace, jež by mohla ohrozit psychiku Klímovy manželky. Dalším a podle mého úsudku největším orodováním za život je setkání s Růženou. Bertleř se jako *deus ex machina* zjevuje a zastavuje Růženu před pozřením otrávené tablety. Strávenou nocí dívce otevírá oči a ona nachází nový pohled na život. Pro zdůraznění tohoto činu musím zmínit slova doktora Škréty: „Pan Bertleř je totiž velice nemocen a každá milostná noc je pro něho velké riziko.“ (Kundera 2008, s. 114) Tento heroický čin však pouze oddaluje čas její smrti. Jediný Bertleř je z Růženiny smrti rozrušen a odmítá, že by se jednalo o sebevraždu. Střed dvou mužů představuje střed života a smrti.

### 7.3.3 Jakubův resentment

Před svým odjezdem Jakub doktoru Škrétovi svěřuje pravdu o Olžině otci:

„Byli jsme přátelé. O to více si vážil toho, že hlasoval pro mé uvěznění. Dokázal, že ideály pro něho znamenají víc než přátelství. Ve chvíli, kdy mě prohlašoval za zrádce revoluce, zdálo se mu, že v sobě potlačuje svůj osobní zájem ve prospěch něčeho vyššího, a prožíval to jako velký čin svého života.“ (Kundera 2008, s. 203-204)

Společně s Olžiným úsudkem, že jejího otce popravili obdobně fanatizovaní lidé se stejnou vírou, je zřejmé, že Jakubův resentment je motivován traumatem z politických procesů.

Jakubův resentment a touha po pomstě se probouzí, jakmile hledí na starší muže, kteří loví psy. Tato scéna mu připomene vězeňské dozorce, vyšetřovatele a věznitele. (Kundera 2008, s. 95) Jak sám podotýká a já jsem již zmiňovala, tuto scenerii čekal, avšak přihlížející Růžena, která se postavila proti němu, byla nečekaným překvapením. Okamžitě

k dívce pocítil nenávist a korunoval ji na mluvčí národa, jež „ho vždycky ráda přidrží mužům, kteří po něm budou napřahovat tyč s drátěným okem.“ (Kundera 2008, s. 96)

Shledání tak neskončí a Jakub do zdravotní sestry projektuje svůj strach a obavy, avšak místo dívky jako takové vidí tváře, které znával. Z Růženy (zdravotní sestry/budoucí matky/milenky na jednu noc) vytváří Růženu s tváří skládající se z tisíce jiných. Nová tvář však byla nepříjemná a připomněla mu traumata: „[...] na jeho důkazy odpovídala řečí o něčem jiném, když se na ni usmál, vyčítala mu lehkomyšlnost, když ji o něco prosil, obviňovala ho z nadřazenosti – ta tvář, která ničemu nerozuměla a o všem rozhodovala, tvář prázdná jak poušť a pyšná na svou poušť.“ (Kundera 2008, s. 135)

Personifikovaný obraz je podstatnou indicií pro pochopení Jakubovy politické historie, jež projektuje do dívky, kterou zná pouze z doslechu a která v něm vyvolává resentimentální nenávist. Důležitost, již přičítá i nepatrné drobnosti, jako je zapomenutá tuba s prášky, pro něj představuje osudové znamení.

Jakubova snaha o záchranu je na racionálního intelektuála mdlá a trvá krátce, načež si přizná, že mu na záchraně dívky nezáleží a veškerá snaha by byla pouze přetvářkou. (Kundera 2008, s. 167) Jakub se rozhodne být tím, kým je a přestane se snažit. Jakmile se dozví, že je dívka stále naživu, celou situaci si vysvětlí tak, že mu doktor Škréta lhal a „obětuje“ pro svou pravdu přítele, čímž se pro něj stane běžným lékařem, nikoliv tím zasněným přítelem, jímž pro něj býval.<sup>83</sup>

Před odjezdem cítí lítost při setkání s Kamilou. Druhým prozřením je setkání se školkou, kde většina dětí připomíná doktora Škréty. Pomyslel si, že přítel uskutečňuje svůj plán, ale tuto souvislost nedává do kontextu tablety s jedem.<sup>84</sup>

Jakub odjíždí ze země ve chvíli, kdy se jeho pomsta stává úspěšnou. Domnívá se, že byl pouze vrahem experimentálním (obdobně jako kdysi pracoval v experimentální laboratoři politiky). Z jeho ospravedlňujícího vnitřního monologu vyvstává otázka; zmiňuje, že žil ve světě, kde lidé obětovali jiné kvůli abstraktním myšlenkám:

„Jakub znal tváře těch lidí, tváře drze nevinné anebo smutně zbabělé, které s omluvami, ale pečlivě vykonávají na svých bližních ortel, o jehož krutosti vědí. Jakub znal dobře ty tváře a nenáviděl je.“ (Kundera 2008, s. 209)

---

<sup>83</sup> Fabio Bacchini podotýká, že doktor Škréta lhal svým pacientkám, avšak na druhou stranu nikdy neklamal Jakuba. (Bacchini 2012, s. 107) Tato teze lze rozšířit dál a to tak, že Škréta pomáhal i Klímovi jako předseda potratové komise či Bertlefovi, tedy mužským postavám.

<sup>84</sup> Pokud doktor Škréta koná proti zásadám lékaře a uskutečňuje svůj plán místo toho, aby pacientky léčil tak, aby mohly otěhotnět s manželi. Racionální Jakub mohl vložit do souvislosti to, že pouze Škréta vyhověl jeho zvláštnímu požadavku. Další indicie, které popisují neobvyklost Škrétovy postavy, vystupují z Jakubova vzpomínání na přítelovy sny a plány, jež podnikal během vysokoškolského studia.



Z těchto tváří vytvořil novou tvář zdravotní sestry, složenou z obrazů, jímž se chystal pomstít a řadu let podat jed. Jakmile si představuje, že by mohl být skutečně dívčíným vrahem, necítí nic. Z těchto katalyzátorů-indicií lze odtušit, že Jakub žije v sebeklamu a svá pochybení ospravedlňuje.

Až při posledním zastavení mu dojde, že se on, „dobrý“, neliší od „zlých“ obyvatel vlasti. Naopak experimentální vraždou se mezi ně zařadil. Sylvie Richterová píše, že Jakub: „dochází k tomuto ‚osvícení‘, místo aby došel k výsledku svého činu. Ve skutečnosti se nikdy nedozví, že Růženu otrávil, jeho zločin zůstane pro něj navždy metaforou [...]“ (Richterová 2015, s. 445)

Jakubova pomsta proti imaginárnímu nepříteli se povedla a skutečně jej zabil s tím, že svůj čin bude navždy pokládat za experiment. Podle mého názoru i nadále bude cítit resentment. O Růženině smrti skutečně neví, tudíž o svých pocitech pouze teoretizuje a necítí skutečné city, které by mu otevřely oči a ukázaly dívku jako skutečnou oběť jeho iluzí.<sup>85</sup> Ke svému činu se nepostaví a místo toho setrvává u závěru, který si složil za pomoci logických nástrojů. Svým činem se z Jakuba stal Herodes, jenž neví o vraždě matky a dítěte.

## 7.4 Shrnutí románu

Tato kapitola slouží k objasnění toho, jak se v románu *Valčík na rozloučenou* objevuje resentment. Došla jsem k názoru, že postavou resentimentu je Jakub, bývalý politický vězeň, který brzy ze země odjede. Pobyt ve vězení v něm zanechal hluboké trauma, jenž se projeví, jakmile se mu při lovu psů do cesty postaví zdravotní sestra Růžena. Jakub z nastávající matky vytvoří nepřítele, který ho provází dlouhá léta a kterému se chce po celou dobu pomstít. Do dívčiny tuby s prášky hází otrávenou tabletu. Chvilku se jí snaží zachránit, avšak následně přestane. Sám se přesvědčí, že jeho tableta neobsahovala jed a odjíždí ze země, aniž by byl potrestán za svůj čin. Jediným, kdo je potrestán, je oběť, která chtěla žít.

Přestože Jakub v závěru románu dochází k tomu, že se od lidí země neodlišoval, není tedy „dobrým“ mezi „zlými“, usuzuji, že se jedná jen o nostalgický sebeklam a bude v sobě stále chovat resentment. Jakub z Růženy vytvořil nepřítele s tvářemi lidí, které znal

---

<sup>85</sup> Podle Trevora Cribbena Merrilla je důvodem, proč Jakub necítí žádné výčitky svědomí, jeho nejednoznačné rozlišení kategorií pronásledovaných a pronásledovatelů. (Merrill 2013, s. 142) Na to je možné navázat i Jakubovým hodnocením Růženy jako Dědičky politických štvanic a Pomocnici katů (viz Kundera 2008, s. 110), kdy dívku skutečně vidí pouze jako pronásledujícího.

(přesně nemůžeme říci, jestli se jedná o jiné politické vězně nebo lidi, které on sám poslal do vězení), ale nikdy nepozná skutečnou dívku a ani to, že ji zabil.

Jinak se chová Ludvík z *Žertu*, jenž v závěru románu chápe následky svých činů (využití Heleny, zastavení v čase, vlastní mýtus); Zemánka vidí jako skutečného muže, nikoliv pouze svoji nereálnou představu. Jak jsem poukázala v poznámce pod čarou číslo 32, kde odkazuji na tezi Trevora Cribbena Merrilla, Ludvík na základě svojí nenávisti vytvořil pozdější život a čekal, kdy se bude moci pomstít. Toto tvrzení sedí i na Jakuba, který si po propuštění z vězení nechává u doktora Škréty vytvářet jedovatou pilulku, na níž tvoří svůj vlastní mýtus.

Jakub neprozírá jako Ludvík a nemá k tomu ani možnost, protože odjede ze země dříve, než by poznal, co způsobil.

## Závěr

Tato práce pojednávala o tématu resentment a pomstě založené na resentimentu ve vybraných románech Milana Kundery, jimiž byly *Žert*, *Život je jinde* a *Valčík na rozloučenou*. Při psaní jsem si stanovila výzkumné otázky – vyhledat postavy resentmentu podle vymezení podané ve druhé kapitole; popis důvodů, které vedly k pomstě a její konstrukce; následky pomsty.

Postavami resentmentu byli dva dospělí muži a jeden mladík. Jak jsem uvedla, Ludvík i Jakub byli obdobní skeptičtí intelektuálové, na které mělo negativní vliv setkání s Historií. Oba byli pamětníky 50. let a následků tehdejší politiky. Při srovnání však nesmím opomenout postavu Jaromila. Jak poznamenává Sylvie Richterová (1991): „Narcistický lyrismus, jehož různé formy Kundera zkoumá ve všech postavách trilogie, vrcholí v této vyrovnané, zralé a mužné postavě [Jakuba], která jen zdánlivě nemá nic společného s nezralým, nezkušeným, lyrickým a pseudorevolučním básníkem z *Života*: ve skutečnosti patří oba do stejného rodokmenu.“ (s. 65)

S touto tezí souhlasím a myslím, že je trojice protagonistů provázána z několika hledisek. Tezí, kterou jsem popsala ve třetí kapitole, bylo, že se v období lyrického věku trojice postav dostala do potíží. Zároveň z informací v textech lze vyčíst, že Jaromil a Jakub jsou postavy, jež by byly pravděpodobně ve stejném věku. To znamená, že komunistický puč prožili jako mladíci (jak je v Jaromilově případě zřejmé), tedy v období lyrického věku. Oba byli horliví komunisté, přičemž Jakub se dostává k moci, zatímco z Jaromila se stává proklamační básník. Společně s Ludvíkem, jenž je patrně o pár let mladší a z jeho vyprávění pramení jiná zkušenost s komunismem, vytváří tři různé pohledy na setkání s Historií, což má za následek vznik resentmentu.

Resentiment postavy prožívají v různém období svého života. Jaromil se stal člověkem resentmentu v období lyrického věku, tedy v době, kdy dospíval. Mladík byl od narození pod přísným dohledem matky, která mu vybrala i roli v životě. Cítil nenávist a vyloučení z kolektivu, proto se rozhodl přidat ke komunistické straně. Aby zapadl, naučil se nenávidět „zlého“ nepřítele, přičemž ho tvořil z různých osob ze svého okolí. Jak jsem usoudila, v nové společnosti se z něj stal kněží „dobrých“ proti „zlým“. Umírá velmi mladý a stále jako člověk resentmentu.

Ludvík se stává postavou resentmentu po vyloučení ze studia. Obdobně jako Jaromil i Jakub, Ludvík byl také komunistou, jehož do problémů dostal vtip v nevhodnou

chvíli. Utrpěl křivdu, na které postavil celou svou pozdější identitu. Za „zlého“ nepřítele, jemuž přiřkne všechnu vinu, si vybere dávného přítele, který se mu při vyloučení ze strany a studia nepodíval do očí. Jak jsem se v práci snažila dokázat, Ludvíkovo odstranění z prostředí univerzity zapříčinil milostný vztah, kdy měl u obdivované spolužačky nad Zemánkem navrch. Ludvík následně přichází o přítelkyni a do života si odnáší narušený vztah k ženám jako takový. Pomsta, kterou zkonstruuje, svým mechanismem připomíná jeho křivdu, tedy cílí na to uzmout sokovi milovanou ženu, což se mu nemůže povést kvůli odloučení manželů Zemánkových. Jakmile se po letech Ludvík setká se skutečným nepřítelem Zemánkem, zjistí, že se mýlil. Jeho nepřítel byl někým jiným než skutečná osoba. Ludvíkova nepodařená pomsta byla pouze špatným vtípem a přestává být člověkem resentimentu.

V neposlední řadě Jakuba přivedl do vězení jeho politický život, který započal v období lyrického věku. V textu sice není přesně řečeno, kdy byl uvězněn, avšak s ohledem na jiné informace a indicie usuzuji, že byl mladý.<sup>86</sup> Resentiment v Jakobovi probouzí trauma této zkušenosti, jakmile sleduje četu mužů lovící psy. Připomenou mu ty, které znával; přesněji se jedná o tvář, jež ho odmítala, neposlouchala, urážela. Za nepřítele si nevolí někoho, kdo pochází z jeho světa; vybírá si neznámou dívku, která se s ním střetne při honu psů a do níž projektuje všechny tváře. Shodnou náhod jí podává otrávenou tabletu, načež sám sebe přesvědčí, že tableta byla pouze metaforou. Nedozví se, že zdravotní sestru zabil a dále bude člověkem resentimentu.

Z tohoto srovnání vyplývá rozdíl mezi pomstami, jimiž je jejich motiv. V prvním případě motivem byla nenávisť, ve druhém zrada a ve třetím trauma. Resentiment tedy nepramení pouze z jedné příčiny, ale může vzniknout hned z několika důvodů (přičemž tato práce nepokrývá všechny). Podstatná je zloba, kterou jedinec (nebo skupina) cítí.

Nápadné je, že se pomsty odehrály v různou dobu. Jaromilova pomsta spadá do období komunistického puče roku 1948. Ludvíkovo příkoří vzniklo v 50. letech, přičemž pomstu uskutečnil pravděpodobně před rokem 1968. Jakobovu mstu lze zasadit do období po srpnové okupaci 1968, jak potvrzuje Milan Kundera. Z tohoto usuzuji, že resentiment a pomsty založené na resentimentu ve zkoumaných románech Milana Kundery poukazují na zkušenosti jednotlivců s Historií a politikou a jaký následný vliv na ně měly.<sup>87</sup> Zkušenosti mohly být jak kladné, tak i negativní.

---

<sup>86</sup> Z textu vyčteme, že doktor Škréta v době Jakobova propuštění z vězení začínal pracovat jako biochemik v laboratoři. (viz Kundera 2008, s. 87-88)

<sup>87</sup> Přes to se nesnažím tvrdit, že hlavním tématem románů je pouze politika. Jak jsem se snažila dokázat svou interpretací románu *Žert*, politika je druhořadým tématem.

Sylvie Richterová (2015) tuto tezi rozvíjí do větší hloubky, kdy píše: „V Kunderově optice je tedy otázka identity subjektu položena v termínech tohoto krajního dilematu: buď ztráta vlastní identity ve prospěch přijatého či vnuceného řádu, anebo vyloučení z tohoto řádu.“ (s. 440)

Na zkoumané postavy resentimentu tato myšlenka platí. Jaromil přijímá nový řád, který ho na oplátku velebí a nabízí to, po čem toužil. Ludvík a Jakub ze začátku mají obdobné tendence, avšak po svých zkušenostech jsou z řádu vyloučení a stávají se vydědění společnosti.

V neposlední řadě se musím zastavit u své vedlejší teze, která v práci dosud nebyla explicitně vysvětlena – je pomsta podstatná pro naratologickou výstavbu zkoumaných textů? Milan Kundera romány využívá jako laboratoř, v nichž mapuje různé zkušenosti s Historií. Vidíme tak příběhy prvních dvaceti let komunismu v Československu od počátků, kdy probíhaly politické procesy, uvěznování nepohodlných občanů a jejich vraždy, až po změnu v podobě nahánění psů močících na dětská pískoviště. Tuto skutečnost trefně vysvětluje Helena Kosková (1998), která píše: „Katy padesátých let vystřídali starci, strážci pořádku, který je zároveň smrtí všeho lidského.“ (s. 76)

Další romány Milana Kundery sice využívají motiv pomsty, avšak dle mého úsudku ne všechny obsahují resentment a msty založené na resentimentu a jejich výstavba se neodvíjí od tohoto tématu.<sup>88</sup> Tudíž pro trojici zkoumaných románů je pomsta podstatná pro naratologickou výstavbu textu. Hlavním důvodem je změna dobového diskurzu dalších románů (nastupující socialismus představuje jinou zkušenost, jak poukazuje již *Valčík na rozloučenou*); v další dvojici románů *Knihu smíchu a zapomnění* (Paříž 1979; česky 1981; 2017) a *Nesnesitelná lehkost bytí* (Paříž 1984; česky 1985; 2006) se Milan Kundera soustředí především na dobu okolo srpnové okupace 1968 a na její následky. Zatímco ve druhém zmíněném textu se nevyskytuje resentment, v *Knize smíchu a zapomnění* jej zastupuje postava Mirka, který býval v mládí komunistou, avšak za svou minulost se stydí a straní se jí. Stejně tak se však stydí za bývalou přítelkyni, jejíž ošklivost ho pronásleduje. Od ženy chce získat dopisy, které ho spojují s někdejšími životem. Mirek se tak snaží přepsat svou minulost, vymazat z ní tuto etapu a upravit vlastní obraz. Tato postava se neodlišuje od trojice postav, které jsem označila za resentmentální.

Milan Kundera v námi zkoumaných románech představuje trauma člověka na pozadí Historie. Postavy resentimentu Ludvíka, Jaromila a Jakuba svou identitu zakládají na touze

---

<sup>88</sup> I v textech, jejichž časoprostor není zasazen do Československa, nalezneme obdobné postavy resentimentu, avšak je jich poskromnu.

po mstě, přičemž nemají skutečného nepřítele, a proto si vytvářejí nereálného nepřítele a jejich pomsta nemůže být úspěšná.

## Seznam použité literatury

### Prameny:

- KUNDERA, Milan. 1955. *O sporech dědických*. In: Nový život, 12, s. 1290–1306.
- KUNDERA, Milan. 1963. Úvod. In: *Vítězslav Nezval: Podivuhodný kouzelník*. Praha: Československý spisovatel, s. 7–30.
- KUNDERA, Milan. 1964a. *Drzý interview Hosta do domu s Milanem Kunderou. Rozmlouval J. S. [Jan Skácel]* In: Host do domu, 11(3), s. 36–37.
- KUNDERA, Milan. 1964b. *Na aktuální téma. Rozmlouval Vítězslav Ržounek*. In: Rudé právo, 44, (164 /14. 6.), Příloha, 2.
- KUNDERA, Milan. 1965. Velká utopie moderního básnictví. In *Apollinaire: Alkoholy života*. Praha: Československý spisovatel, s. 5–17.
- KUNDERA, Milan. 1970. Já, truchlivý Bůh. In: *Směšné lásky: Tři melancholické anekdoty*, s. 9–24.
- KUNDERA, Milan. 1996. *Žert*. Brno: Atlantis.
- KUNDERA, Milan. 2001. *Román a Evropa*. In: Host, č. 10, s. 41-43.
- KUNDERA, Milan. 2005. *The Art of the Novel*. Londýn: Faber&Faber.
- KUNDERA, Milan. 2006a. Kdo je to romanopisec. In: *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Brno: Host, s. 9–26.
- KUNDERA, Milan. 2006b. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis.
- KUNDERA, Milan. 2008. *Valčík na rozloučenou*. Brno: Atlantis.
- KUNDERA, Milan. 2014. *Slova, pojmy, situace*. Brno: Atlantis.
- KUNDERA, Milan. 2016. *Život je jinde*. Brno: Atlantis.
- KUNDERA, Milan. 2017. *Kniha smíchu a zapomnění*. Brno: Atlantis.
- KUNDERA, Milan. 2021. *Nevědění*. Překl. Karenina, A. Brno: Atlantis.

### Odborná literatura:

- BACCHINI, Fabio. 2012. *Individuals, Humanity, and Reproductive Medicine: A Bioethical Reading of Milan Kundera's Farewell Waltz*. In: The New Bioethics, 18, č. 2, s. 101–114.

- BARTHES, Roland. 2002. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, s. 9–43.
- ČEŠKA, Jakub. 2005. *Království motivů. Motivická analýza románů Milana Kundery*. Praha: Togga.
- ČEŠKA, Jakub. 2022. *The Fundamentals of Milan Kunderas Poetics*. In: *Renyxa*, č. 12., s. 222–250.
- DOLEŽEL, Lubomír. 1993. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel.
- ELGAT, Guy. 2017. *Nietzsche's Psychology of Ressentiment: Revenge and Justice in "On the Genealogy of morals"*. New York: Routledge.
- GIRARD, René. 1998. *Lež romantismu a pravda románu*. Praha: Dauphin.
- CHVATÍK, Květoslav. 2008. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis.
- KOSKOVÁ, Helena. 1996. *Hledání ztracené generace*. Praha: H & H.
- KOSKOVÁ, Helena. 1998. *Milan Kundera*. Praha: H & H.
- KOVÁŘ, Adam. 2005. Poznámka k lyrismu v Kunderově románu *Život je jinde*. In: Doležalová, N., Dvořáková, D., Ošmera, R., Říhová, K. (eds.). *Setkání bohemistů Cikháj 2005*. Brno: Masarykova univerzita, s. 46–52.
- KRASTEV, Ivan, HOLMES, Stephen. 2020. *Světlo, které pohaslo: vyúčtování*. Praha: Karolinum.
- KRATOCHVÍL, Jiří. 1992. *Kunderovské resumé*. In: *Česká literatura*, 40, č. 4, s. 390–392.
- KUBÍČEK, Tomáš. 2001. *Vyprávět příběh*. Brno: Host.
- KUBÍČEK, Tomáš. 2013. *Středoevropan Milan Kundera*. Olomouc: Periplum.
- Le GRAND, Eva. 1998. *Kundera aneb paměť touhy*. Olomouc: Votobia.
- LIEHM, Antonín Jaroslav. 1990. *Generace*. Praha: Československý spisovatel.
- LIVERNOIS, Jonathan. 2009. *La valse aus adieux: entre le saint libertinage et le scepticisme enchanté*. In: *Études littéraires*, 40, č. 2, s. 143–154.
- MERRILL, Trevor Cribben. 2013. *The Book of Imitation and Desire: Reading Milan Kundera with René Girard*. New York: Bloomsbury Academic.
- MOMENI, Javad. 2015. *Parody of a Life Which Is Elsewhere*. In: *International Letters of Social and Humanistic Sciences*, č. 55, s. 35–43.
- NĚMCOVÁ BANERJEE, Maria. 1992. *Terminal Paradox: The Novels of Milan Kundera*. New York: Grove Weidenfel
- NIETZSCHE, Friedrich. 2019. *Genealogie morálky*. Praha: Oikoymenh.
- RICARD, François. 2003. *Agnes's Final Afternoon: An essay on the work of Milan Kundera*. Londýn: Faber and faber.



- RICHTEROVÁ, Sylvie. 1991. *Slova a ticho*. Praha: Československý spisovatel.
- RICHTEROVÁ, Sylvie. 2015. Tři romány Milana Kundery. In: *Eseje o české literatuře*. Praha: Pulchra, s. 415–454.
- VŠETIČKA, František. 2001. Valčík na rozloučenou Milana Kundery. In: Matonoha, J. (ed) *Život je jinde...?*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, s. 235–241.

### **Internetové zdroje:**

- HROZÍNKOVÁ, Magdalena, KAŇKOVÁ, Markéta. 2019. *Chtěl jsem Francouzům přiblížit nejen Milana Kunderu, ale i příběh střední Evropy, říká francouzský spisovatel Jean-Dominique Brierre*. In: vltava.rozhlas.cz [online]. 10.6.2019 [7.2.2023]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/chtel-jsem-francouzum-priblizit-nejen-milana-kunderu-ale-i-pribeh-stredni-evropy-7959967>.
- SLAČÁLEK, Ondřej. 2015. *Chvála lyriky*. In: A2larm.cz [online]. 26.7.2015 [cit. 2.2.2023]. Dostupné z: <https://a2larm.cz/2015/07/chvala-lyriky/>.
- VALDEN, Milan. 2006. *Román o lásce v pasti, kterou se stal svět*. In: iliteratura.cz [online]. 12.11.2006 [cit. 10.2.2023]. Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/20139-kundera-milan-nesnesitelna-lehkost-byti>.