

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra české literatury

POJETÍ ROMÁNU U MILANA KUNDERY

The conception of Milan Kundera's novel

Vedoucí bakalářské práce: Prof. PhDr. Zdeněk Hrbata, CSc.

Autorka bakalářské práce: Markéta Čápková

Bydliště: Havlenova 1170, Čáslav

Studijní obor: Český jazyk a literatura

Základy společenských věd

Typ studia: prezenční

Rok dokončení bakalářské práce: 2011

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

Prohlašuji, že odevzdaná elektronická verze bakalářské práce je identická s její tištěnou podobou.

Místo vypracování: Praha

Vlastnoruční podpis:

Úplné datum: 8. dubna 2011

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala všem, kteří mě při realizaci bakalářské práce podporovali, předně pak Prof. PhDr. Zdeňku Hrbatovi, CSc. za odborné vedení a poskytnutí cenných rad během zpracovávání práce.

O B S A H

1	ÚVOD	5
2	TEORETICKÁ ČÁST	6
2.1	Román a jeho místo v literatuře	6
2.1.1	Klasifikace románů.....	6
2.1.2	Moderní román v kontextu tvorby Milana Kundery.....	8
2.1.3	Skutečné románové umění a kýč	15
2.2	Románová tvorba Milana Kundery	18
2.2.1	Směšné lásky	18
2.2.2	Žert.....	20
2.2.3	Život je jinde.....	25
2.2.4	Valčík na rozloučenou	27
2.2.5	Kniha smíchu a zapomnění.....	31
2.2.6	Nesnesitelná lehkost bytí	33
2.2.7	Nesmrtelnost	37
2.2.8	La Lenteur (Pomalost)	40
2.2.9	L'identité (Totožnost, Identita).....	42
2.2.10	L'ignorance (Nevědomost, Nevědění).....	44
3	ZÁVĚR	46
4	POUŽITÉ ZDROJE	47
5	RESUMÉ	49
6	KLÍČOVÁ SLOVA	50

1 Ú V O D

Román patří bezpochyby k jednomu z nejoblíbenějších literárních žánrů a Milan Kundera je jedním z nejznámějších českých autorů u nás i v zahraničí. Proto jsem se při výběru tématu rozhodla právě pro Milana Kunderu a jeho románovou tvorbu.

První část práce se věnuje románu jako literárnímu žánru, klasifikací románů a modernímu románu v kontextu tvorby Milana Kundery a autorů tzv. francouzského „nového“ románu, se kterými se Kundera myšlenkově rozcházel. Tato část práce seznamuje obecně s Kunderovým názorem na žánr románu a přibližuje poetiku jeho románové tvorby. Dále také objasňuje termín kýč v literatuře a důležitost tohoto termínu v Kunderových románech.

Druhá část práce je věnována již konkrétním Kunderovým románům, jejich postavám a hlavním tématům a motivům. Tato část práce má za úkol odhalit, jaká témata a jaké motivy se nejčastěji v jeho románech objevují, zda procházejí i více romány, jakou roli hraje bytí a čas u jeho románových postav a s jakými časovými rovinami Kunderovy romány operují. Zastoupeny jsou zde nejen česky psané romány, ale i romány francouzské, které v českém prostředí nejsou příliš známé. Na začátku druhé části se zmiňuji i o *Směšných láskách* (ačkoliv nejsou románem), protože jsou zajímavým materiálem pro sledování vývoje a zrodu poetiky Kunderových románů.

2 T E O R E T I C K Á Č Á S T

2.1 ROMÁN A JEHO MÍSTO V LITERATUŘE

„Román je výpravná próza velkého rozsahu zachycující široký a složitý úsek života i jeho vývoj. K nejvýraznějším rysům patří polyfunkčnost (všestrannost) a polyfoničnost (mnohotvárnost hledisek i řeči), dle Kundery zvědavost a tolerance.“ (Peterka, 2007, s. 267)

Encyklopedie literárních žánrů (Mocná, Peterka et al., 2004, s. 576) definuje román následovně: „Dlouhé fiktivní vypravování v próze; nejuniverzálnější žánr novodobé epiky, zaměřený na čtenáře, jenž se v něm uplatňuje také jako téma a hledisko.“

Román je svědectvím o člověku a jeho světě, záhadou, ale i otázkou. Disponuje však i množstvím možných odpovědí, stává se tedy i tázáním a objevováním. Podle Květoslava Chvatíka je román tvorbou nového smyslu v oscilaci mezi „žitým světem“ a „světem smyslu“ (Chvatík, 2008) Tento kreativní moment odlišuje románovou četbu od masové produkce komerčního čtiva, které nás zahlcuje již hotovými klišé, a stává se tedy kritériem pro uměleckou hodnotu románu. *„Imaginární svět románu vykládá na určitý způsob přirozený, reálný svět své doby – i když přirozeně ve velmi osobním metaforickém nebo metonymickém osvětlení. Smysl, který produkuje umělecká forma románu, je vlivem estetické funkce zásadně mnohoznačný; svět románu charakterizuje tedy sémantická polysémie a ambivalence.“ (Chvatík, 2008, s. 22)*

U románu, vedoucího literárního druhu, hraje ústřední významotvornou a umělecky strukturující roli téma. V tom se odlišuje od lyriky, v níž téma tak ústřední roli nehraje. Román je umělecké dílo a jeho dominantní funkcí je funkce estetická. *„Estetická funkce slouží kultivaci imaginativních schopností člověka, nové strukturaci jednoty racionality, emocionality a imaginace.“ (Chvatík, 2008, s. 22).* Současně organizuje v uměleckém díle jednotu funkcí mimoestetických. V románu to je především funkce noetická a antropologická.

2.1.1 Klasifikace románů

Klasifikace románových typů, popř. žánrových forem není příliš systematizována ani ustálena. *Encyklopedie literárních žánrů (Mocná, Peterka et al., 2004) uvádí třídění,*

keré přihlíží k tematice (román venkovský, historický), kompoziční formě (román epistolární, deníkový), adresátovi (dívčí román) nebo hodnotící perspektivě (román filozofický, satirický).

V nejobecnější rovině lze román dělit na román události (dobrodružný román), román postavy (vývojový, autobiografický) a na román prostředí (venkovský, profesní). Román můžeme dále dělit na pikareskní, idylický, epistolární, román deziluze, román o románu (metaromán), antiromán (hlavně v 60. letech 20. století) aj. (Peterka, 2007)

Daniela Hodrová rozděluje román na román-smyšlenku a román-skutečnost. Podotýká ale, že toto rozlišení je spíše pomocné. Nepovažuje tyto dva typy za protiklady, ale spíše za jakési dva póly, neboť nelze nalézt žádnou vyčerpávající definici románu, nelze ani najít rys, který by se dal pojmut jako rys typicky a výhradně románový.

K románu-smyšlenke řadí například rytířský román, gotický román, román pikareskní i dobrodružný román všech dob. Naopak k románu-skutečnosti patří podle Hodrové například realistický a naturalistický román, román faktu, tzv. nový román, ale i reflexivní román. (Hodrová, 1989)

„V prvním typu je hrdina pojímán heroicky a častá je hra s jeho vnější identitou (jejím projevem je převlek); v druhém se setkáváme se stále se prohlubující problematizací hrdiny, s jeho částečnou, ve 20. století někdy úplnou deheroizací. (...) V románu-smyšlenke je akcentován moment dobrodružnosti, v románu-skutečnosti je naopak potlačován. (...) V románu-smyšlenke se hrdinův charakter prezentuje jako do značné míry ahistorický, stabilní; v románu-skutečnosti se zdůrazňují individuální, konkrétně historické a sociální rysy hrdiny.“ (Hodrová, 1989, s. 8).

Pro každý tento typ románu je typický jiný hrdina. V románu-smyšlenke se setkáme s hrdiny, kteří jsou nepřemožitelní, jako jsou například rytíři. Mohou se ocitnout v nemilosti, ale pouze dočasně, kdežto v románu-skutečnosti se můžeme setkat s hlavními hrdiny, kteří jsou v nemilosti trvale (šílený rytíř, bloud). Cesta hrdiny v románu-smyšlenke je pojata jako vzestup, dojde například k povýšení či zbohatnutí, kdežto u hrdiny románu-skutečnosti se můžeme setkat s prvky sestupu, a to například kvůli bankrotu.

„Román se ve 20. století jeví zřetelněji než dřív spjat s nastolením pochybnosti, s relativizací poznání o světě a člověku, s významovou otevřeností, odrážejícími se nejen v pojetí syžetu, postavy, prostoru a času, ale i ve způsobu vyprávění, které se rovněž častěji než dřív stává předmětem sebe sama, reflektuje narativní akt.“ (Hodrová, 1989, s. 10).

Můžeme tedy říci, že román je žánrem, který je čtenářsky nejpřitažlivější, i když stále vyvolává teoretické spory, protože žánr románu je neustále v pohybu. „*Román se podobá planetě, jež se na své oběžné dráze nalézá v nejrůznějším postavení k ostatním planetám-žánrům a k celému literárnímu vesmíru. Proměňuje se pod vlivem systému a naopak systém se mění pod jeho vlivem. Znamená to tedy, že román (ostatně jako každý žánr) je vždy „hit et nunc“, vždy má historicky konkrétní a relativně jedinečnou, neopakovatelnou podobu.* (Hodrová, 1989, s. 12-13)

2.1.2 Moderní román v kontextu tvorby Milana Kundery

20. století otřásl vnitřními jistotami člověka. Důvody, které k tomu vedly, způsobily změny i v literatuře a jejím pojmání skutečnosti. Tento jiný způsob chápání světa s sebou přinesl i formální proměny v psaní. Moderní literatura se vyznačuje těmito atributy: ubývá dějovosti, literatura se stává subjektivnější, dochází k proměnám ve vnímání času, nejde již o zobrazení vnější reality, ale jde o konfrontaci vnitřního světa s okolím, objevují se prvky absurdity, využívá se tzv. podtext (mnohé zamlčuje a nechává čtenáře domýšlet a hodnotit), dochází k prolínání několika významových rovin, experimentuje se s jazykem. Důležité také je, že tato literatura nemá za úkol hledat odpovědi na palčivé otázky doby, knihy moderního písemnictví nás naopak nutí, abychom si existenciální problémy sami uvědomili. (Prokop, 2008)

Podle *Příručního slovníku české literatury* (Chaloupka, 2005, s. 603) je základním rysem moderní prózy „*oslabení nebo přímo ztráta vševědoucnosti vypravěče a realistické typizace. Jedinec vystupuje v díle jako svébytný subjekt a jeho širší vazby nejsou chápány pouze tak, že reprezentuje určitý sociální typ, ale daleko podstatněji archetypálními vrstvami. Modernismus zpravidla oslabuje nebo i ruší vypravěčství příběhu, jasnou následnost dějových epizod a jejich vyústění v pointu, častěji pracuje s tzv. proudem vědomí, což je ovšem termín dosti široký a u různých autorů nalézá různé projevy. V zásadě se modernismus v próze podle tohoto chápání termínu projevuje odklonem od jednoznačných autorských tvrzení a vysvětlování, od předem daných pravd, příklonem ke znakovým symbolům, obrazům, asociacím apod., jež vybavují ve čtenáři otázky a nutí ho k vlastní významové interpretaci.*“

Romanopisci 20. století hledali v románu nové pojetí skutečnosti, neboť filozofie a věda již nepodávaly celistvý obraz světa, snažili se tudíž najít novou orientaci v tomto

„novém“ světě. „*Román usiloval kompenzovat ztrátu věrohodnosti, zbavené základny náboženství a světového názoru, tím, že vyprávění nahrazoval stále detailnějším popisem vnějšího i vnitřního světa člověka, dokumentární montáží ‚faktů‘ nebo racionální reflexí.*“ (Chvatík, 2008, s. 9)

Milan Kundera charakterizuje současnost jako konečnou fázi novověku, ve kterém karteziánský rozum rozložil všechny hodnoty zděděné ze středověku. Do popředí však vystupuje iracionalita postrádající systém hodnot, který by jí čelil. Podle Kundery tato poslední epocha novověku začíná v době první světové války. Hlavním tématem románu se potom stává konfrontace mezi jedincem a neosobním monstrem Historie, před nímž nikdo nemůže utéci, neboť tento svět je již bez Boha.

„*Jako by Kundera sugeroval, že vytvářet literární dějiny evropského románu je marné a že jedině variační přístup může vyznačit dobrodružství románu a podat zprávu o dráze jeho estetických hodnot a o jeho esenciálně ludické povaze. Pokus o chronologizaci a historizaci kritické reflexe románu by proto vedl k nesprávnému výkladu, stejně tak směšnému, jako by byla snaha rekonstruovat lineární zápletku na základě románových variací.*“ (Le Grand, 1998, s. 74)

Román zrcadlí nejen duchovní vývoj moderního lidstva, ale zároveň je i silou, která utváří obraz určité epochy. Po druhé světové válce se prohlubuje krize příběhu, což se projevuje například ve francouzském „novém“ románu.

Kundera ne zcela právem vytýká evropským historikům literatury, že nedokázali myslet evropskou literaturu v její historické jednotě. Kunderovi naopak lze vytknout, že v jeho „dějinách“ románu mají nejčelnější místo hlavně autoři středoevropského románu (Kafka, Broch, Musil apod.). Kupodivu se zde nesetkáme s autory francouzského románového experimentu padesátých a šedesátých let (Sarrautová, Butor aj.). „*Rozcházel se s nimi v tom, že neomezoval dějiny románu na model románu 19. století, že v románu renesance a osvícenství nalézal daleko svobodnější vztah ke světu a volnější a hravější pojetí románové formy. Především pak nesdílel s autory nového románu jejich vášeň popisu němeého povrchu věcí nebo solipsistického ponoru do izolované existence subjektu.*“ (Chvatík, 2008, s. 155)

Autory „nového“ románu spojuje především postoj, který odmítá tradiční literaturu, postrádá chronologicky uspořádaný děj a odmítá románové postavy v běžném smyslu. S destrukcí románového žánru započali už ale autoři, kteří tvořili dávno před „novým“ románem: M. Proust, F. Kafka, J. Joyce, W. Woolfová, S. Beckett a další.

„Moderní dílo nechce být výsekem skutečnosti, ale rozvíjí se jako úvaha o skutečnosti...nepokouší se zakrýt svůj evidentně fiktivní charakter a tvářit se, že se všechno skutečně stalo...“ (Pechar, 1968, s. 55). Takto o moderním románu hovoří A. Robbe-Grillet, autor francouzského „nového“ románu, jímž se ve své studii zabývá Jiří Pechar.

Robbe-Grillet je přesvědčen, že se vznikem nového románu vzniká jakýsi nový literární útvar, který bude představovat revoluci v dějinách literatury. Robbe-Grilletovy postavy jsou anonymní, protože je autor neoznačuje jmény, ale pouze iniciály. Příkladem pro takováto označení postav byl Robbe-Grilletovi Franz Kafka.

Nathalie Sarrautová, další autorka „nového“ románu, tvrdí, že *„román v klasické podobě je pro budoucnost mrtvý. Je tomu tak proto, že moderní čtenář přestal věřit v realitu „literárního typu“, v postavu s vymezeným charakterem.“* (Pechar, 1968, s. 61) Autor ani čtenář již nevěří velkým činům typickým pro hrdiny klasického románu. Důvěryhodným zůstal podle Sarrautové jen „drobný skutečný fakt“, který má převahu nad vymyšlenou historií. (Krausová, 1964)

Sarrautová nesouhlasí s tvrzením, že by moderní román směřoval k vyloučení psychologie. Hovoří o domnělém protikladu, který je mezi takzvaným „románem psychologickým“ (reprezentovaným Dostojevským) a „románem situačním“ (zastoupeným Kafkou). Tento protiklad mezi oběma autory Sarrautová vylučuje a ukazuje, že Kafkovo dílo má v dílech Dostojevského svůj předobraz. *„Abychom pochopili Kafkův odlidštěný svět, je podle Sarrautové nutno hledat psychologický klíč k němu, a ten nám dává právě tento mezní prožitek zachycený už Dostojevským. (...) V onom prožitku, který nám poprvé předvádějí Zápisky z podzemí, máme už předznamenán nejen námět Kafkovy Proměny, ale i celé jeho románové dílo, celou jeho lidskou a uměleckou zkušenost. Kafkova tvorba byla podle Sarrautové zároveň sondáží oněch skrytých sil, které se měly projevit v brzké budoucnosti: předjala jen zkušenost, kterou mělo projít evropské lidstvo, a především jeho vlastní rasa, v období nacistických koncentračních táborů.“* (Pechar, 1968, s. 61) V jejích románech nenalezneme klasický časový pořádek, ale čas subjektivní, který může korespondovat v některých případech i s vnitřním stavem vědomí postavy.

Michel Butor hovoří o románu jako o nejvhodnějším prostředku, jak konfrontovat formy vyprávění, které používáme při vzájemné komunikaci i při vnitřním rozhovoru. Pojmenovává román jako jakousi laboratoř řeči, jakožto nástroj komunikace, poznání a sebepoznání. (Pechar, 1968)

Butor dává též do souvislostí mýtus, poezii a román. Mýtus sakralizuje významné události v životě člověka a činí z nich sváteční okamžiky, kdežto poezie udržuje určitou dichotomii mezi závažnými okamžiky (otevřít se v nich smysl života) a mezi lhostejnými, bezvýznamnými okamžiky. Román tuto problematiku pojímá nejkompexněji a zachycuje realitu bez výběru. *Encyklopedie literárních žánrů* (Mocná, Peterka et al., 2004, s. 576) uvádí také rozdíl mezi mýtem a románem: „*Od eposu, opírajícího se o mýtus, se román odlišuje mj. tematizací časnosti lidské existence a její problematizací. Umělecky ambiciózní román protirečí ideologickým jistotám, román populární (např. román budovatelský) jim vychází vstříc.*“

Claude Maurinac uvádí jeden ze základních rysů dnešní literatury. Tím „*není pouze problém vnitřního monologu, ale problém vnitřních monologů, které si navzájem odpovídají a stávají se tak vnitřními dialogy, takže lidé spolu mohou takto upřímně hovořit, aniž vůbec potřebují i jen otevřít ústa.*“ (Pechar, 1968, s. 165)

Kundera nevyzdvihuje jako nadčasové vzory konkrétní díla, ale ukazuje, jaký má smysl jejich historický význam a estetická hodnota. Jejich smysl spočívá ve skutečnosti, že se těmto dílům podařilo postihnout existenciální problematiku člověka ve světě.

„*Se současníky Cervantesovými se román táže, co je dobrodružství, se Samuelem Richardsonem počíná pátrat po tom, co se děje v nitru, odhalovat skrytý život citů; s Balzákem objevuje zakořenění člověka v Dějinách; s Flaubertem propátrává dosud neznámou zemi všednosti; s Tolstým se sklání nad vpádem iracionality do lidských rozhodnutí a chování. Sonduje čas: neuchopitelný okamžik minulosti s Marcelem Proustem, neuchopitelný okamžik přítomnosti s Jamesem Joycem. S Thomasem Mannem se táže po úloze mýtů, jež přicházejíce z hlubin času řídí na dálku naše kroky.*“ (Haman, 2009, s. 18)

Kundera má zálibu v románu předbalzakovském (tuto zálibu přejímá od autorů středoevropského románu) a román je pro něho společným dědictvím Evropy. Jeho objevy náleží celé Evropě a sled těchto objevů vytváří historii evropského románu. „*Kundera navazuje na tradici renesanční, osvícenské a racionalisticky orientované světové literatury a reprezentuje tak v české literatuře dost vzácnou linii intelektualizované prózy. Jeho tvůrčímu naturelu je cizí zpovědní výpověď o světě, realizovaná v české próze začátku šedesátých let často bezsyžetovým textem s bohatým vnitřním monologem. Dalo by se říci, že cítí jakýsi ostych před veřejným vystavováním svých citů a zároveň k nim má stejně skeptický vztah jako ke skutečnosti vůbec, a má proto potřebu je neustále prověřovat racionální analýzou a sebeironií. Ze své nejistoty o životě a člověku se nezpovídá, ale snaží*

se ji atakovat racionálními zbraněmi – současně však (a odtud složitost jeho kompozice) svoje rozumové závěry a soudy neustále ironizuje, demystifikuje a nechává vyústit v paradox. Každá z jeho knih je svým způsobem hrou a experimentem s literární formou, hledáním adekvátních tvárných prostředků, které umožní čtenáři stát se účastníkem jeho výpravy za pravdou o životě a člověku, rozumu věčně unikající.“ (Kosková, 1996, s. 92)

Vývoj románu spojuje Kundera s nahrazením tradice ústního vyprávění psanou literaturou, kdy vypravěč byl nahrazen knihou. Velké výkony evropské prózy vznikají setkáním těchto dvou tradic: „*V Evropě se uskutečnilo toto setkání v Boccacciově Dekameronu. Bez tehdy ještě živé tradice vypravěčů bavících společnost by toto první velké dílo evropské prózy vůbec nemohlo vzniknout. Od té doby až do konce 18. století, od Rabelaise ke Sternovi nepřestala v románu znít ozvěna vypravěčova hlasu; tak jak psal, spisovatel mluvil se čtenářem, obracel se na něho, spílal mu, lichotil mu; tak jak četl, čtenář slyšel autora románu. Všechno se změnilo počátkem 19. století; začalo období, které označuji za druhý poločas dějin románu: hlas vypravěče ustoupil do pozadí za tištěnými písmeny.“ (Chvatík, 2008, s. 8)*

Nemorální je podle Kundery román, který neobjevuje nic nového o lidském životě. Jedinou morálkou románu je poznání. Kundera polemizuje s názorem, že román už vyčerpal své možnosti. Kritizuje proto diskuze, které poetiku románu zjednodušují na boj mezi tradičním realismem a avantgardou. Krizí románu nerozumí pouze krizi jedné umělecké formy, ale celé epochy novověku. Krize románu spočívá v neslučitelnosti podstaty románu se světem, kde vládne kýč a moc *agelastů* (lidé bez smyslu pro humor a komiku).

„Navzdory frázím o ‚krizi románu‘ jsou jeho knihy s potěšením čteny jako poutavé epické vyprávění a přijímány jako románová forma, která se neorientuje na jazykové experimenty, nýbrž staví klasické vypravěčské techniky moderní epiky do služeb filozofické analýzy společnosti tzv. postindustriální epochy.“ (Chvatík, 1992, s. 160)

V Kunderově poetice románu existují čtyři výzvy: První výzvou je román jako velkolepá hra, druhou výzva sloučit skutečnost a sen, třetí výzva myšlenky, čtvrtou výzva času, která spočívá ve spisovatelově snaze neomezit čas pouze na čas osobní paměti, ale rozšířit jej na společný čas Evropy. (Kosková, 1998)

„Výzva času je vědomí, že krása je jiskra, která vzplane, když přes dálku let se sebe náhle dotknou dva různé věky. Že krása je rozmetání chronologie a vzpoura proti času.“ (Kosková, 1998, s. 22) Výzva času ukazuje, že estetická hodnota

kunderovského domova je v čtyřsetletých dějinách románu, nejen pouze v české nebo středoevropské literatuře.

„Východím živlem Kunderova díla zůstává i v próze, jež je jeho nejvlastnějším uměním, hudba: umění času, umění kompozice, nové a nové variace zvoleného tématu, střídání tempa vyprávění, vnitřní architektura románu jako uměleckého díla, založená na vztahu času, o němž se vypráví, k času, který je v proudu vyprávění jednotlivých událostí věnován, promyšlený vnitřní rytmus vyprávění, návrat kapitol se stejným názvem ale odlišným tématem a hlediskem - to všechno spojuje Kunderovo románové dílo s hudbou.“ (Chvatík, 1992, s. 177)

Podle Evy Le Grand se Kundera stává jednou z velkých postav moderního umění a jedním z nejvýznamnějších romanopisců konce století, neboť se dokáže udržet na křehké hranici, kde nostalgie a ironie koexistují díky *dvojexpozici času*. Dvojexpozicí času Kundera vyostřuje napětí mezi ironií a nostalgií. Ve vzájemném napětí nostalgie a ironie se potom odhaluje esence Kunderova vztahu k času stejně tak jako k dějinám současného umění, tedy vztahu, který zaznamenává celé Kunderovo dílo. (Le Grand, 1998)

Kundera usiluje o obnovení významu tématu, postavy a vypravěče románu, což ale neznamená návrat k pojetí v duchu románu 19. století. Dává najevo, že příběh lze vyprávět rozličnými způsoby, stejně tak lze chápat i jeho smysl. Jeho fikcionalita je jen čírou možností. Klade také důraz na obraz postavy realizující se v průběhu příběhu. Nevrací se však ke kauzálnímu rozvíjení příběhu a jednoznačnosti literární postavy. To bylo typické pro prózu 19. století. *„Podtrhuje kreativní povahu příběhů a jejich hypotetický ontologický status; estetika jeho románu není estetikou mimese, věrné reprodukce poměrů; je estetikou důsledně sémiotickou, je sémiotikou možných světů.“* (Chvatík, 2008, s. 13)

Kundera boří přežívající konvence realistického, naturalistického a socialisticky realistického románu, neboť vzbuzují iluzi, že příběh je obrazem skutečnosti, kterou zprostředkovává anonymní, objektivní vypravěč. Jeho vyprávění má často podobu rozhovoru autora se čtenářem či s postavami. Příběh je často banální, nadlehčený a zábavně hravý. *„Jeho próza je hrou umělecké imaginace, která vytváří příběhy, situace jako nástroj kladení otázek o základních existenciálních otázkách života.“* (Kosková, 1998, s. 9)

Jedním ze základních rysů autorovy poetiky románu je ironický odstup, kterým chce Kundera ukázat, že to, co je považováno za skutečnost, bývá obvykle jen její zjednodušenou náhražkou. Celou jeho románovou tvorbu provází typický pohled

proměňující vážné věci v komické a věci komické naopak ve věci vážné. Postavy, motivy a témata bývají nástrojem reflexe či meditace: „*Jejím cílem není dospět k jednoznačným závěrům, ale právě naopak ukázat na kýčovitost každého falešného zjednodušení. Pojmout do svých racionálních meditací i prvek iracionality, spojit nejvážnější otázky doby s groteskou, anekdotou, absurditou.*“ (Kosková, 1998, s. 25)

Kunderův individuální styl tvoří ve všech románech organickou jednotu. Ta spočívá v jasnosti, logičnosti a intelektuální přesnosti jazyka a v centrální roli, která v románech náleží epickému elementu. Filozofické motivy a antropologická témata jsou pouze jednou ze součástí románové konstrukce. Plného smyslu nabývají až v jednotě s ostatními jazykovými složkami. „*Pro Kunderu román představuje především průzkum možností lidské existence prostřednictvím postav, autorových imaginárních ego. Jeho dílo však nesjednocuje zápletku, ale tematika.*“ (Le Grand, 1998, s. 23)

Jádro Kunderovy koncepce románu spočívá v přesvědčení, že poznání a odhalení nového aspektu lidské existence je základní funkcí románové formy. Na první místo mezi románovými funkcemi klade funkci noetickou. Zároveň je přesvědčen o autonomii románu jako svébytné umělecké formy. „*Celkový smysl románu nelze ztotožňovat s idejemi a názory autora, které vyjadřuje ve svých esejích, pojednáních, korespondenci, rozhovorech atp. Romanopisec nesleduje ve svém díle vlastní teorie jako esejista, ani není fascinován vlastním subjektivním prožitkem a vlastní jazykovou tvořivostí jako lyrik, nýbrž se dává vést logikou svých postav a jejich příběhů, logikou románové formy. Intuitivně, tápavě odhaluje a ztvárňuje krok za krokem nové aspekty lidské existence pomocí románové formy.*“ (Chvatík, 2008, s. 151) Noetická funkce románu se realizuje skrze jeho estetickou funkci: „*Román jako literární umělecké dílo prostředkuje poznání nových aspektů lidské existence na vlně estetického účinku.*“ (Chvatík, 2008, s. 152)

Jestliže romány Flauberta a Tolstého byly romány deziluze a mravní krize individua, pak Kunderovy romány jsou obrazem světa, v němž tlak odcizených společenských poměrů a anonymních kódů vzrostl do takové míry, že bere individuům možnost svobodné volby činu a destruuje jejich pokusy porozumět nejen jiným, ale i sobě.

V jeho románech se setkáme též s rovinou falešné komunikace a s dezintegrací jazyka. „*Jeden z paradoxů pozdní doby spočívá v tom, že slova, znaky a obrazy, které měly člověka orientovat ve světě, ho od něho oddělují jako skleněná stěna, za níž nelze proniknout. Východiskem syžetu Kunderových románů nejsou tradiční, kauzální konflikty charakterů, nýbrž konflikty rozdílných diskurzů a kódů, konflikty odlišných znakových systémů.*“ (Chvatík, 2008, s. 157) Právě jazyk, text a prostředky masové komunikace jsou

v jeho románech prostředky nedorozumění, nástrojem manipulace a dávají slovům opačný význam.

Román hájí prostor, v němž nikdo není výlučným vlastníkem pravdy a v němž každý má nárok být pochopen. „*Hájí dědictví evropské kultury, ohrožené v tom nejvzácnějším, co lidstvu přinesla: úctu před individuem, originalitu myšlení a právo na nedotknutelnost soukromí; právě ‚moudrost románu‘ uchovává tyto hodnoty jako svou nezbytnou konstitutivní bázi. Román se má stát opět tím, čím byl od počátku: individuální mytologií života, hledáním jeho smyslu. Neboť „smysl života“ je onou osou, kolem níž se román otáčí.*“ (Chvatík, 2008, s. 165)

2.1.3 Skutečné románové umění a kýč

Hermann Broch se ve svých esejích zabývá problematikou *kýče*, který staví do protikladu ke skutečnému umění. S kýčem se setkáme i v románech Milana Kundery. Termín „kýč“ se sice objevuje jen v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, ovšem prostřednictvím postojů románových postav je kýč v Kunderově díle zobrazován od prvního do posledního textu.

Člověk může určitá díla vnímat jako krásná, ale to nutně neznamená, že by tato díla musela být uměním: „*Kdo hledá pro umění jenom nové oblasti krásy, vytváří vjemy, nikoliv umění: umění vzniká z tušení reality a jedině tím se povznáší nad kýč.*“ (Broch, 2009, s. 71)

Podle Brocha je původní konvencí *kýče* přepjatost. Ptá se, v jaké umělecké dílo či umělou napodobeninu chce kýč přetvořit lidský život. Výsledkem je podle něj dílo neurotické, které realitě vnucuje zcela nereálnou konvenci. Sám Broch považuje dobu 19. století za období *kýče*, nikoli romantismu, kterému šlo hlavně o efekt a zdobnost. Romantismus je podle něho „matkou *kýče*“. „*Vrcholný romantismus přímo hýří milostnými tragédiemi, sebevraždami a dvojnásobnými sebevraždami, neboť neurotik si při svém tápání mezi nereálnými konvencemi, které pro něho mají symbolickou hodnotu, neuvědomuje, že neustále směšuje etickou a estetickou kategorii a řídí se bezobsažnými pokyny. Jediná kategorie, která tak vystoupila do popředí, byl kýč, představitel zla, které právě k oněm sebevraždám vedlo.*“ (Broch, 2009, s. 75)

Umění na rozdíl od *kýče* si klade za úkol „pracovat dobře“, kdežto systém *kýče* přikazuje „pracovat hezky“. *Dobře pracovat znamená při psaní románu lícit kus vnějšího*

či vnitřního světa nebo obojí zároveň takové, jaké to je. (Broch, 2009, s. 204) Kýč můžeme poznat díky opakování stále stejných románových situací, používání klišé, ale i díky vměšování mimoliterárních tendencí apod. V poetice kýče nastupuje na místo pravdy „krásná lež“, která podbízivě korumpuje citové reakce publika. Proto je kýč nejen estetickou, ale i etickou kategorií, je to zlo v oblasti umění a postihuje nejen estetický, ale i životní postoj. Jeho zvláštnost tkví v tom, že je přitažlivý a podbízivý a lidem (ovšem ne všem) se líbí. Statisticky je však jeho úspěch nesporný, neboť kýč na trhu úspěšně konkuruje „serióznímu umění“. Podle Evy Le Grand kýč jako touha po štěstí parazituje na mýtu. Kopíruje jeho tematiku, ale i kruhovou strukturu času, jejímiž zobrazeními Kunderovo dílo oplývá. (Le Grand, 1998)

„Co je ‚to krásné‘, co nám hotový román předkládá? Že byl svět vystižen takový, jaký skutečně je? Ne, takový svět čtenář ani autor nepotřebuje, ten je daný předem. Při psaní automaticky proběhl proces přeměny světa reálného ve svět, po kterém toužíme, nebo jehož se děsíme (což zde znamená totéž, neboť obojí je ‚krásné‘). Kýč obě tyto kategorie směřuje.“ (Broch, 2009, s. 204-205) Podle Milana Kundery estetická rozkoš spočívá v tom, že se nově osvětlí věc, která nikdy nebyla spatřena. *„Rozkoš, kterou nám ještě i dnes poskytuje například Paní Bovaryová, tkví podle Kundery v překvapení z objevu toho, co nejsme s to vidět v našich každodenních životech.“* (Le Grand, 1998, s. 50-51)

I kýč tedy musí mít své příznivce, jinak by nemohl existovat. Musí mít příznivce, kteří ho mají rádi a jsou ochotni za něj zaplatit a koupit si ho. Kdo tvoří kýč, neměl by být nazýván spisovatelem či umělcem, ale spíše jakýmsi uměleckým řemeslníkem. Podle Brocha obsahuje každé umělecké dílo kapku kýče, ale kýč by se neměl automaticky ztotožňovat se špatným vkusem, což rádi dělají dnešní kritikové. *„Kdybychom takové klišé převzali, zapomínali bychom na to, že jestliže se umělecký modernismus v našem století široce rozvinul právě v reakci na kýč, koncept a statut kýče prošly od té doby mnoha axiologickými proměnami.“* (Le Grand, 1998, s. 31-32) S tímto tvrzením souhlasí i Tomáš Kulka: *„Ztotožnění kýče se špatným vkusem je také problematické z hlediska empirického. Je nevkus nutnou a postačující podmínkou přitažlivosti kýče? Na to, abychom ukázali, že kýč je prostě projevem špatného vkusu, bychom museli dokázat, že jeho konzument dává jednoznačně přednost všemu, co je esteticky horší, před tím, co je esteticky lepší, a to mimo oblast kýče.“* (Kulka, 2000, s. 36)

Moderní román se snaží postavit proti nastupující vlně kýče, ale podle Brocha jím bude stejně rozdrčen. Kýč rád povyšuje na absolutní hodnotu abstraktní ideály a city. *„Vyznačuje se zvláštním vztahem k existenciálnímu času, transformující jeho zneklidňující*

složitosti v nádhernou fata morgánu nadčasového.“ (Le Grand, 1998, s. 41) Svůdnost kýče spočívá v tom, že parazituje na svém referentu a svádí iluzí krásy. Kýč lze také definovat jako „*potřebu (člověka-kýče) prohlížet se v zrcadle přikrášlující lži a poznávat se v něm s dojatým uspokojením, nebo také jako převedení hlouposti přejatých myšlenek do řeči krásy a emoce.*“ (Le Grand, 1998, s. 33) Svůdnost krásy-kýče, jíž některé Kunderovy postavy podléhají, vyplývá ze snahy dosáhnout štěstí, nikoli z potřeby krásy.

Je jisté, že kýč se stal nedílnou součástí moderní kultury a vzkvétá více než dříve. „*Kýč se stal ostudou moderní kultury a lehce zasažitelným cílem pro ty, kteří ji chtějí zdiskreditovat.*“ (Kulka, 2000, s. 31) Otázkou zůstává, proč byl kýč dříve estetiky zanedbáván. Je tomu zřejmě z toho důvodu, že estetikové se vždy zabývali spíše otázkám věnujícím se kráse, nikoli otázkám typu, co je to ošklivost. Tomáš Kulka klade ve své studii ohledně tématu kýče jasné stanovisko: „*Pokud je důvodem k zanedbání kýče skutečně předpoklad, že jeho analýza zajímavé teoretické problémy nepřináší, nebo že nemůže přispět k porozumění umění, doufám, že bude touto studií zpochybněn.*“ (Kulka, 2000, s. 32)

Vizuální kýč zpravidla zobrazuje to, co je považováno za krásné. Kýčovitý román popisuje to, co je považováno za dobré a mravné: „*Literární kýč využívá standardních emocionálních situací, které vyvolávají spontánní nereflektivní emocionální odezvu. Je podřízen morálním standardům a společenským ideálům dané doby.*“ (Kulka, 2000, s. 131) Jazyk literárního kýče musí být jednoduchý, styl vyprávění se nesmí vymykat dobovým konvencím. Literární kýč je explicitní, nic se neponěchává fantazii. Jeho čtení nám příliš nerozšíří obzory ani neobohatí naši zkušenost o nové aspekty reality. Můžeme říci, že literární kýč je souborem určitých šablon, do kterých se dosazují postavy, zápletky i dějové prvky, pokud ovšem spadají do jednoduchých kategorií a jejich přehledných opozic (např. skromný/marnotratný, přímý/intrikánský, poctivý/falešný apod.). Čtenáři je také mnohdy napovězeno, co se bude v díle odehrávat dál. Vždy je zde více přímého popisu než exprese. I v kýčovitých románech musí být ovšem trocha napětí, ale nakonec vše skončí tak, jak má. Skutečnost je zkrášlená, konflikty jsou eliminovány a konec je šťastný. „*Kýč stojí v cestě skutečným emocím. Poskytuje pouze náhražku emocí, která skutečné emoce rozmělnuje a snižuje naši kapacitu jejich procítění.*“ (Kulka, 2000, s. 132)

Kundera pojímá kýč jako výraz každého *kategorického souhlasu s bytím*. Meditaci o tomto kategorickém souhlase přenáší na pole, které odpovídá lidskému měřítku, a přitom konfrontuje člověka s jeho vlastní „nečistotou“. Ukazuje to na příkladu člověka a Boha. Pokud byl člověk stvořen k obrazu božímu, potom má Bůh střeva. Pokud Bůh střeva nemá,

nese tedy odpovědnost za tuto nedokonalost u člověka. „*Proto se metaforou par excellence kýče stává ‚absolutní popření hovna‘, neboť kýč vyklízí pozice všude tam, kde se člověk nepodobá obrazu Boha s aureolou čistoty.*“ (Le Grand, 1998, s. 38)

„*Jestliže bylo ještě donedávna slovo hovno v knihách vytečkováno, nebylo to z morálních důvodů. Nechcete přece tvrdit, že hovno je nemorální! Nesouhlas s hovnem je metafyzický. Chvilé defekování je každodenní důkaz nepřijatelnosti Stvoření. Buď, a nebo: buď je hovno přijatelné (a potom se nezamykejme na záchodech!), a nebo jsme stvoření nepřijatelným způsobem. Z toho vyplývá, že estetickým ideálem kategorického souhlasu s bytím je svět, v němž je hovno popřeno a všichni se chovají, jako by neexistovalo. Tento estetický ideál se jmenuje kýč... Kýč je absolutní popření hovna; v doslovném i přeneseném slova smyslu; kýč vylučuje ze svého zorného úhlu vše, co je na lidské existenci esenciálně nepřijatelné.*“ (Kulka, 2000, s. 123)

Podíl kýče u Kunderových postav lze určit podle toho, jak přijímají nebo odmítají hovno a vzrušení. Některé postavy ho odmítají a zabředají do lyrických iluzí, jiné ho přijímají, a tím negují jakoukoli představu hříchu. Postavy, jejichž postoj je kompromisní, akceptují zároveň hovno, hřích i vzrušení (Le Grand, 1998)

Kunderovy romány nechtějí kýč definovat, ale sugerují, že kýč bují ve všech sférách naší masmediální éry, proto ho románové umění musí začlenit do své struktury, aby mohlo pokračovat ve zkoumání možností existence, jejíž součástí kýč nyní je. „*Vlastně jde o to, podrýt a zmařit svědčovskou úlohu kýče ve prospěch ironického distancování, které je románu vlastní. Román si tak uchovává estetickou ambici sumy poznání, a může proto i vytvářet svou vlastní krásu navzdory přítomnosti kýče.*“ (Le Grand, 1998, s. 49)

2.2 ROMÁNOVÁ TVORBA MILANA KUNDERY

2.2.1 Směšné lásky

O *Směšných láskách* (přestože to není román) se zmiňuji proto, že jsou zajímavým materiálem pro sledování vývoje a zrodu poetiky Kunderových románů. Na malé ploše

jsou tu zachyceny různé techniky vyprávění, které se stávají později základem promyšlené kompozice románů. Povídky představují příběhy o hře na lásku, o hře s láskou i o nemožnosti lásky. Odtud plyne jejich „směšnost“ a „melancholie“. Jsou předeherou ke Kunderovu románovému dílu i z toho důvodu, že v jejich jádru najdeme v podobě dílčích motivů autorovy pozdější románové motivy. Smyslem těchto příběhů je upozornit na propast dělící pohnutky lidských činů od jejich skutečné podoby a představy o skutečnosti od reality.

První povídku *Směšných lásek* napsal Kundera v roce 1958 a jmenovala se *Já truchlivý Bůh*. Napsal ji prý pro pobavení, s lehkostí a požitkem. Poprvé v ní našel sám sebe. V roce 1963 vyšel *První sešit směšných lásek*, v roce 1965 *Druhý sešit směšných lásek* a v roce 1968 *Třetí sešit směšných lásek*. Na začátku roku 1970 vyšly všechny tři sešity, z nichž autor vyřadil dvě povídky, ve svazku *Směšné lásky*.

„Směšné lásky, které vznikaly paralelně s dvěma prvními Kunderovými romány, jsou samy o sobě už zralými prozaickými díly. Zároveň už jsou v nich v zárodku obsažena téměř všechna témata, která známe z pozdějších Kunderových románů: Téma hry, krize lidské identity, falešných rolí, téma lehkosti a tíže jako dvou pólů lidského života, dualismus těla a duše, mládí a stáří, dva obrazy položené na sebe, jimiž prosvítá mnohoznačnost, téma rozpadu hodnot, které vystupují ve své parodované poloze, téma minulosti, která upadá v zapomnění, téma smíchu jako ironického odstupu od doby, která se bere vážně, téma lyrického věku, jemuž je cizí každá ironie.“ (Kosková, 1998, s. 49)

Helena Kosková ve své knize zmiňuje i názor Jiřho Opelíka na tyto povídky: *„Opelík ve Směšných láskách vidí především kritiku nezralého, lyrického věku a konstatuje, že mládí je Kunderovi stavem bez zkušenosti času a tedy vyzývavým popíračstvím času... je mu cizí rozměr minulosti a s tím pocit uplývajícího času a tuto neschopnost nahrazuje vzýváním nebo alespoň předpokladem báječné budoucnosti, jež znamená stav jakési časové beztíže.“* (Kosková, 1998, s. 49-50)

Kundera si zakládá na svém antilyrickém postoji, zároveň se snaží o fabulační vynalézavost. Jako příklad může sloužit právě první povídka *Já truchlivý Bůh*. Hrdina se snaží dosáhnout přízně krásné dívky z konzervatoře, ale její odmítavé chování trvá příliš dlouho. Proto naplňuje malou pomstu nebo povyražení a dívce představí svého řeckého přítele, kterého vydává za dirigenta aténské opery. Ve vypůjčených šatech přítel vypadá jako italský dandy a dívku okouzlí. V té chvíli se hra, pokus o pomstu či zábavu změní a vše dopadne jinak, než iniciátor pomsty zamýšlel. Dívka s údajným dirigentem prožije

noc. Řek sice odcestuje zpět do Atén, ale brzy se vrátí, protože se do dívky zamiloval. Ona ho však po jeho návratu nepozná, neboť ve skutečnosti je Řek chlapíkem s ošuntělými kalhotami a dívka s ním nechce mít nic společného. Dívka však zjistí, že čeká dítě. Stojí si však za svým tvrzením, že pro ni už žádná jiná láska neexistuje a zůstane hrdou a šťastnou matkou dítěte, které má (jak se mylně domnívá) se slavným dirigentem.

„Hlavní myšlenkou tohoto diskurzu je, že existují ‚autoři života‘ a ‚figury života‘. Jedni uskutečňují v životě plány a nápady své vlastní fantazie, druzí jsou nástrojem těch prvních. Jedni žijí, druzí jsou žiti. Jedni v životě hrají text jimi samotnými vytvořený, druzí hrají text, jež nevytvořili. (Kosková, 1998, s. 40)

Podle Miloslava Hoznauera je mezi povídkami jedna, která je skvostem a je psychologicky na výši jako hluboká sonda do lidského nitra. Touto povídkou je *Falešný autostop*. Mladík a dívka jedou na dovolenou. Během cesty spolu hrají hru, ve které si dívka hraje na lehkovážnou cizí stopařku a mladík se mění v dotěrného řidiče. To, co začalo jako nevinná hra, se oběma vymyká z rukou, když i při intimním styku po příjezdu do hotelu se mladík chová, jako by si oba byli cizí. Přijaté role už nelze smazat, protože odhalily netušené stránky toho druhého.

„Mladík mlčel, nehýbal se a uvědomoval si smutnou bezobsažnost dívčina tvrzení, v němž neznámé se definuje tímž neznámým. A dívka přešla brzy ze vzlykotu do hlasitého pláče a tu jímavou tautologii opakovala ještě nesčetněkrát: ‚Já jsem já, já jsem já, já jsem já...‘ Mladík začal přivolávat na pomoc soucit (musil ho přivolávat z dalek, protože nablízku nikde nebyl), aby mohl utišit dívku. Bylo před nimi ještě třináct dnů dovolené.“ (Kundera, 2007a, s. 85)

2.2.2 Žert

Mladý student Ludvík udělá nevinný žert, který jeho přítelkyně špatně pochopí, a Ludvík je považován za skrytého nepřítele strany. Z toho důvodu dojde k jeho vyloučení ze školy a Ludvík musí odejít na Ostravsko k trestným jednotkám armády. Po letech potká Helenu, manželku svého spolužáka Pavla, který zorganizoval jeho „likvidaci“. Zosnuje plán pomsty a svede Helenu, ale opět je účinek opačný než záměr, neboť Helena již s Pavlem nežije a do Ludvíka se zamiluje. Když jí Ludvík sdělí pravdu, pokusí se o sebevraždu, ale místo tragédie se stane fraška, neboť v tubě s léky nebyla analgetika, ale laxativa.

Takto lze jednoduše shrnout příběh Ludvíka Jahna. Ale jeho příběhu nastavují zrcadla další postavy románu. Jednou z nich je Lucie, jeho láska, kterou potká v Ostravě. Je mu bezmezně oddaná, ale odmítá se s ním sexuálně sblížit, neboť byla v dětství znásilněna, což ovšem Ludvík neví. *„Její ‚němá‘ existence (čtenář nemá přístup k jejímu vědomí) je příkladem prosté lidskosti, uhájené na okraji společnosti, kterou Lucie vůbec nebere na vědomí. Svět ‚velkých dějin‘ ji nezasahuje, protože se s ním totálně mívá; s Lucií se mívá i Ludvík. Zůstala pro něj jen funkcí jeho vlastní kritické životní situace; nemiloval Lucií pro ni samu, miloval ji jen jako roli ve velkém textu svého sporu s dějinami.“* (Chvatík, 2008, s. 59)

Naopak postava Pavla Zemánka ztělesňuje dobovou negativitu a ochotně hraje předepsané role do posledního písmene. Je to člověk, který nedokáže žít bez potlesku, protože je na něj už od dětství na zvyklý.

Další postava, nábožensky založený Kostka, nalézá východisko ve víře v Boha. Víra byla v té době v Čechách téměř heroickým postojem. *„Postava je však věrohodná právě tím, že je všeho heroismu prostá. Kostkova víra je ohrožena nejen vnějšími tlaky ateistické doby, ale i neustálými vnitřními pochybnostmi, je-li s to nároky své cesty unést. I setkání s Lucií, jíž se na rozdíl od egocentrického Ludvíka dovedl přiblížit, se pro něho stává dalším důkazem ‚nehodnosti‘, neboť nedokázal odolat její erotické přitažlivosti.“* (Chvatík, 2008, s. 59)

Další důležitou postavu ztělesňuje Jaroslav. Je silně fixován na svět lidové písně. Tento svět by rád oživil a přenesl do současnosti. *„Jeho ztroskotání je předznamenáno nesouladem dvou časů, času mýtu a času ideologie, která zneužívá i lidové písně a instrumentalizuje ji pro své cíle. Iluzivnost Jaroslavova světa troskotá zvláště bolestně v kontaktu s ženou a synem, pro něž je jeho životní postoj nepochopitelným anachronismem.“* (Chvatík, 2008, s. 59)

„Které motivy a která témata především určují významovou strukturu románu? Některé leží na povrchu (jeden motiv dal románu jeho název), jiné se ozřejmují teprve v průběhu vyprávění a některé formulují sami vypravěči.“ (Chvatík, 2008, s. 61)

Nejzjevnější, jak už sám název napovídá, je motiv žertu. Ludvík napíše své dívce Markétě žertovnou pohlednici. Markéta jeho žert ovšem nepochopí a pohlednici předá stranickému výboru. Kvůli tomu dopadne Ludvíkův osud tak, jak jsem zmínila výše. Napsaný text byl ovšem zamýšlen jako projev stesku Ludvíka po Markétě. Mimo tuto konkrétní komunikační situaci zůstal však nezasvěceným naprosto nepochopen. Dopis byl na stranickém výboru fakulty ovšem čten ve zcela jiném kontextu, kdy byl konfrontován

s tehdy politicky kanonizovanou Reportáží psanou na oprátce. V této situaci nabyt Ludvíkův text naprosto pro něho zničující smysl a úplně obrátil jeho život. Marně se Ludvík bránil, že šlo jen o záležitost jeho soukromí, neboť tehdy bylo soukromí „čteno“ extrémně ideologicky.

„Ze školení (konalo se v jakémsi zámku uprostřed Čech) mi poslala dopis, který byl takový jako ona sama: plný upřímného souhlasu se vším, co žila; všechno se jí líbilo, i ranní čtvrtodínka tělocviku, referáty, diskuse i písně, které tam zpívali; psala mi, že tam vládne ‚zdravý duch‘; a ještě z pilnosti připojila úvahu o tom, že revoluce na Západě nedá na sebe dlouho čekat. Když se to tak vezme, souhlasil jsem vlastně se vším, co Markéta tvrdila, i v brzkou revoluci v západní Evropě jsem věřil; jen s jedním jsem nesouhlasil: aby byla spokojená a šťastná, když se mi po ní stýskalo. A tak jsem koupil pohlednici a (abych ji ranil, šokoval a zmátl) napsal jsem: Optimismus je opium lidstva! Zdravý duch páchne blbostí. Ať žije Trockij! Ludvík.“ (Kundera, 2007b, s. 43)

Pro totalitní ideologii je typická nadvláda znaku nad skutečností, kontextu nad textem a kódu nad individuální zprávou. Ideologie nahrazují dialog vládou jediné pravdy. *„Znakový systém, který měl skutečnost zastupovat a poukazovat k ní, být prostředníkem mezi ní a člověkem, začíná žít vlastním životem, začíná skutečnost nikoliv zastupovat, nýbrž nahrazovat.“* (Chvatík, 2008, s. 63)

Tento žert souvisí s krizí jazyka, neboť příčinou Ludvíkova ztroskotání je text. *„Není však náhodné, že Kundera zvolil pro svého hrdinu osudný krok, který má na rozdíl od ostatních jednu specifickou vlastnost: je to čin verbální. To znamená, že je nezbytně mnohoznačný, nejsnáze vystavený omylům a nedorozuměním, propůjčuje se nejrůznějším interpretacím.“* (Richterová, 1991, s. 36)

Zapomnění a nepoznání známé postavy je také známým literárním motivem. Když se Ludvík setká po letech s Lucií, nepozná ji a ani se nepokusí se s ní znovu setkat. Tento motiv zastřené tváře najdeme i v situaci, kdy Jaroslav nepozná svého syna při Jízdě králů.

Msta je dalším tématem *Žertu*. Ludvík předstírá lásku k Heleně pouze ze msty. *„Uprostřed rodného kraje, uprostřed lidové hudby, k níž se vrací, teprve pochopí, že msta nemá smysl, že historie není vševědoucí soudce, neboť vše bude zapomenuto a nic nebude odčiněno.“* (Chvatík, 2008, s. 63) Ovšem i návrat ke světu lidových písní, ve kterém jsou hodnoty dosud nezpustošené, je pouhou chvílí falešné naděje a návratem k něčemu, co už není, co čas už odvál pryč.

Za ústřední téma *Žertu* se však považuje vztah člověka a historie. „*Je to možno formulovat i tak, že hlavním hrdinou prvního Kunderova románu je Historie sama, lest moderních dějin drtící evropského člověka uprostřed 20. století stejně nemilosrdně a krutě jako osud antických tragédií.*“ (Chvatík, 2008, s. 63) Doba po únoru 1948, rok 1956 a počátek šedesátých let jsou uzlovými body v životě postav *Žertu*. Politická historie zasahuje neúprosně do jejich života. Kundera však odmítá brát tuto dobu příliš vážně a ukazuje ji jako souhrn náhod a malých lidských pohnutek. Jedním z prostředků, jak demaskovat falešný patos, je prolínání politických, společenských či náboženských motivací lidského jednání s podvědomými sexuálními pohnutkami, které pronikají například do Kostkovy křesťanské lásky k Lucii nebo do vztahu Jaroslava a Vlady, v níž Jaroslav vidí ubohou dívku, která potřebuje ochranu. Ironie je u Kundery vystupňovaná až k racionálnímu cynismu a může být chápána i jako obranný mechanismus proti demagogickému dogmatismu.

Je zde zřetelný debakl moderní racionality měnící nejušlechtlejší lidské záměry v jejich nejbrutálnější opak. „*Přestane-li být svoboda úkolem osamocenému individua a stane se cílem kolektivním, je dovoleno špinit si ruce.*“ (Suchomel, 1992, s. 127) Čím více je Ludvík vyřazen z účasti na dějinách, tím více mu záleží na sobě samém a trvá na svém zařazení zpět. „*I destrukcí si vymáhá své místo v univerzu, pustoší s nadějí na obnovu.*“ (Suchomel, 1992, s. 127)

Milan Suchomel hovoří o maskách, které si postavy během svého života nasazují. „*Maska je přijatá role, přizpůsobení, zřeknutí se totožnosti. Vystavení náporu světa, který se zhlíží ve své dohotovenosti, mladí lidé, sami nehotoví, kryjí se v každodenních potyčkách příležitostnými škraboškami a nechávají si pro ně unikát podstatu. Nejde o nic jiného než zadržet ji. Ale přizpůsobuje se kdeco a podstata uniká dál.*“ (Suchomel, 1992, s. 127)

Tuto masku vidíme na Jaroslavově svatbě, při níž byly dodrženy všechny folklórní obyčeje, ale náboženský obsah byl naprosto vyloučen, což Ludvík považoval se komedii imitátorství, neboť se tím už vytratil pravý smysl. O patnáct let později má hrát při Jízdě králů titulní úlohu Jaroslavův syn. Ovšem není tomu tak z jeho vůle, ale z usnesení okresního výboru. Ale ani Jaroslavův syn krále dělat nechce a Jaroslava to rmoutí, protože určení svého syna za krále považuje za poctu. „*A Vladimír. Ten mi v posledních týdnech dal. Okresní národní výbor navrhl Svazu mládeže, aby ho letos vybrali jako krále. Odpradávná znamená vyvolení krále poctu otci. A letos to měla být pocta pro mne. Chtěli mne v mém synovi odměnit za všechno, co jsem tu pro lidové umění udělal. Ale Vladimír se*

vzpíral. Vymlouval se, jak mohl. Říkal, že chce jet v neděli do Brna na motocyklové závody. Pak dokonce tvrdil, že se bojí koně. A nakonec řekl, že nechce dělat krále, když je to nařízeno shora. Že nechce žádné protekce.“ (Kundera, 2007b, s. 145) Jasně zde vyvstává proces postupné banalizace a rozpadu hodnot, při němž jsou tradice lidového umění přizpůsobovány požadavkům režimu.

V postavě Jaroslava je nejnázorněji ukázáno, jak politická demagogie manipuluje lidmi tak, že spojuje vlastní mocensko-politické zájmy s tradicemi, k nimž lidé mají hluboký vztah. Komunistická propaganda využívala lidové tradice a lásku členů souboru lidových písní ve svůj prospěch. Strana preferovala lidové umění jako protiváhu jazzu, díky tomu měli členové souboru mnoho materiálních výhod a postupně se stávali přívrženci režimu, ačkoliv původně byl soubor silně antikomunistický. „*Tady se svoboda druhých nestala podmínkou svobody vlastní. Pořád ještě platí, že ,peklo jsou ti druzí‘. S druhými se nakládá jako s prostředky a s prostředky se zlehčuje cíl.*“ (Suchomel, 1992, s. 128)

Žert je také chápán jako popis „zpusťového světa“ stalinismu, předkládá obraz zkázy, kterou toto období v lidech způsobilo. Stalinismus lidské bytosti okradl o jejich čistotu a mravní hodnoty, o které chtěly opřít svůj život. Podle Václava Černého je Žert „románem lidských duší odcizených pravdě až do úplného zmaření, vyrabovaných, vykradených sebeklamem i lží ze své mravní síly až do poslední nitky lidskosti.“ (Černý, 1994, s. 34) Můžeme si položit otázku, co vlastně je skutečnost a do jaké míry člověk může ovlivnit svůj osud v pasti zpolitizovaného světa.

Žert byl dopsán v roce 1965. Vyšel roku 1967 a kritikou i čtenáři byl přijat s nadšením. Louis Aragon napsal předmluvu k prvnímu francouzskému překladu a byl nadšen, považoval Žert za jeden z největších románů století, který přispěl k lepšímu poznání doby, než může nabídnout samotný historik.

Stručně se dá idea Žertu shrnout do následujících vět: „Žert je románem obratu od filozofie dějin k antropologii, ke konkrétní existenci člověka, k jeho antropologické konstantě. – Především je však pozoruhodným uměleckým výkonem. Je příkladem polyfonního románu lidské existence, který tematizuje základní otázky lidského bytí ‚pozdní doby‘: nad obrazem zpusťového světa jediné pravdy rozvíjí v lidské odpovědnosti za druhého člověka a v soucitu s jeho nebohostí záblesk naděje na návrat k ohroženému domovu člověka. Snad právě v tom spočívá smutná krása díla dnes již klasického.“ (Chvatík, 2008, s. 64)

2.2.3 Život je jinde

Na první pohled se tento román jeví jako příběh poněkud neurotického chlapce vyrůstajícího v silně neurotické rodině a době. Jaromilova neuróza je do značné míry ovlivněna dominantní rolí matky, která v něm vidí náhradu za svůj nezdařený manželský život. Jaromil neustále osciluje mezi pocitem vlastní nadřazenosti a pocitem vyřazenosti ze světa mladých lidí. Tento rozpor ho vede k útěku do vlastního fiktivního světa, zároveň však zůstane po celý život vázán na svou matku. Poezie a revoluce se stávají kompenzací jeho pubertálních komplexů a zdrojem pocitu důležitosti a dospělosti. Stejně jako v *Žertu* však do příběhu zasáhne doba a v tomto případě změní revolucionáře v udavače. Jaromil se rozhodne udat bratra své dívky a následky jsou pro druhé lidi opět tragické a nepoměrné s malicherností podnětů. „*Intimní příběh dospívání se nepozorovaně mění v hravě pravdivý, brilantně vtipný a hluboce pesimistický obraz doby, která dává lidským neurózám hroživé podoby.*“ (Kosková, 1996, s. 98)

Původně se román *Život je jinde* měl jmenovat *Lyrický věk*. Tento název by byl výstižný, neboť značí mládí, dobu nezralosti a obav před vstupem do světa dospělých. Lyrický věk je také dobou revoluce, kdy musí starý svět zaniknout a revolucionáři začnou budovat svět nový. „*Tato doba je pastí na nezralé mladé básníky i revolucionáře, kteří lehce nabývají pocitu, že jsou tvůrci historie, představitelé nového světa, který přišel zúčtovat se světem starým.*“ (Kosková, 1998, s. 65)

Hlavním námětem románu je lyrický věk nezralosti a jeho zneužití revoluční dobou. Kundera analyzuje proces, v němž se spojení mládí a lyrického postoje k životu mění ve fanatismus. Revoluční doba nastavuje romantismu mládí past, protože mu podstrčí jiný svět, který lichoť, dává zdarma pocit dospělosti a důležitosti. Potom se nezkušenost mládí lehce stává spojencem a nástrojem lidské hlouposti a krutosti.

Jaromil může být nepochybně považován za velkého básníka, ale přesto je lidským monstrem, které udá vlastní dívku. Tato monstrozita je podstatným momentem jeho lyrického postoje ke světu. *Život je jinde* není pouze biografií fiktivního básníka, ale podle Květoslava Chvatíka „*jeho nejvlastnějším tématem je fenomenologická deskripce lyrického postoje jako jednoho z fundamentálních postojů ke světu, který se projevuje mimo jiné v produkci lyrické poezie.*“ (Chvatík, 2008, s. 69)

Jaromil však své nadání zradil, obětoval ho revoluci, obětoval své umění banálními rýmovačkám. Teprve tehdy se však jeho básničky začínají líbit i jeho matce, která nerozuměla pokusům o moderní poezii. Jaromil se ponořil do opojného rytmu

a líbivého rýmu oficiální poezie. V textu Kunderova románu zřetelně vidíme, jak musela krása poezie ustoupit požadavkům srozumitelnosti. Nedokonalost jazyka jako komunikačního prostředku je zřejmá v komických nedorozuměních spojených s Jaromilovými prvními pokusy o dětské rýmovačky. Dědeček ho učil přihlouplé rýmy, ale Jaromilova matka je vnímala jako důkaz jeho básnického nadání.

„Každá poezie v sobě obsahuje zárodek možnosti přilnout v jakémkoli historickém kontextu ke klíčovitému vidění. Kategorický souhlas s každou revoluční ideologií totiž od poezie vyžaduje, aby se rytmicky shodovala s tempem pochodu, s tlukotem srdce davu. Jaromil povyšuje cit na absolutní hodnotu své poezie, na jedinečnou hodnotu stalinské epochy, proto se nenapravitelně zaplétá v kompenzačním jazyce, jehož idealizace, současně emotivní i sémantická, stvrzuje podvod.“ (Le Grand, 1998, s. 43)

V tomto románě hra mezi snem a skutečností stírá hranice mezi dvěma sémantickými světy: *„Reálno básníka Jaromila se tu utváří na základě snů, zatímco sny Xavera, jenž je Jaromilovo imaginární alter ego, vystupují jako fragmenty kompenzační skutečnosti (revoluční a milostné). Na uzounké hranici mezi Jaromilovým reálnem a Xaverovými sny, mezi já a obrazem já, který by chtěl Jaromil promítnout na scénu osobního a historického života, se hodnoty stávají nerozlišitelné.“* (Le Grand, 1998, s. 90) Hlavní činností Jaromila je neustálý pokus o definování sama sebe. To platí i o jeho matce. Jejich život se skládá z putování z jedné role do druhé. Hrají nebo předstírají, vymýšlejí si nové úlohy nebo úlohy přejímají od druhých. Prostor, ve kterém se pohybují, se rozprostírá mezi skutečností a fikcí. Skutečná podoba je jen rychle mizejícím přeludem. Dalo by se říci, že pravým protagonistou je ta společenská role, se kterou se člověk identifikuje, aby byl druhými poznán a uznán.

Jaromil nebyl schopen navázat skutečný vztah k dívce, která se mu líbila. Náhodou se seznámil s jinou dívkou, zcela všední a neatraktivní, a matku i sám sebe přesvědčil, že revoluční básník musí milovat právě obyčejnou dívku. *„Pomocí poezie se pokusil proměnit tento náhodný, groteskní vztah v obraz velké lásky, kterou se nakonec rozhodl tragicky obětovat na oltář revoluce.“* (Chvatík, 1992, s. 166)

Svou dívku přivedl do vězení kvůli utajování ilegální činnosti jejího bratra, kvůli nepovolenému odchodu za hranice. Tento odchod byl ovšem jen pouhou fikcí, výmluvou, kterou dívka chtěla omluvit svůj pozdní příchod na schůzku. *„Zpráva o ilegálním odchodu byla nepravdivá, nezakládala se na skutečnosti, nýbrž na správném předpokladu, že pouze takovou zprávu Jaromil přijme: v kontextu vykonstruovaných absolutních hodnot může společensky bezvýznamná, zrzavá, hubená prodavačka*

komunikovat s ambiciózním, lyrickým básníkem, jedině omluví-li čtvrt hodinové zpoždění záležitostí tak významnou, jako je tajný přechod přes hranice.“ (Richterová, 1991, s. 53)

Bezprostředním impulsem Jaromilova udání je chvíle, kdy zrzavá dívka realisticky tvrdí, že by byla bez něho smutná, nikoli, že by zemřela. To pokládá Jaromil za nedostačující. To, že se stal udavačem, mu nepřináší žádný praktický užitek. Je tím ovšem stvrzena důležitost jeho společenské funkce, protože vyhověl společenské poptávce. Rozhodující v jeho jednání je společenský vzestup a také přijetí do společnosti, do života, který mu stále unikal, do místa, kde je možné být subjektem dění, ale i objektem, který druzí uznávají. Nakonec Jaromil v horečkách umírá a i jeho umírání je spjato osudovým spojením matky se synem. Nekoná se žádná heroická smrt v plamenech revoluce, ale smrt pokořující a banální

Miloslav Hoznauer hovoří o románu *Život je jinde* takto: *„Život je jinde, i když se tváří jakoby nic (právě to jakoby nic je lstivě namířená mina), je však opravdu filozofická fraška soustředěná na kritiku jazyka. Ta kritika je bohatá a komplexní, i když zdánlivá nenucenost vyprávění by ji mohla učinit na první pohled nepostřehnutelnou.*“ (Hoznauer, 1991, s. 28)

2.2.4 Valčík na rozloučenou

Děj se odehrává v malém lázeňském městečku. Jedním z protagonistů je lázeňská sestra Růžena, která otěhotní s neatraktivním mladíkem, ale z otcovství obviní známého pražského trumpetistu Klímu. Ten s ní ovšem strávil pouze dvě hodiny. Klíma je z této situace zděšený a hledá řešení, jak má Růženu přimět k interrupci. V lázních se léčí neplodnost a doktor Škréta má průkopnickou metodu - po injekcích ze zkumavky se rodí děti se stejným mateřským znaménkem, které má i on.

Žert i Život je jinde se obracely do minulosti, do doby tragicko-heroické, doby, kdy si lidé namlouvali, že obětují lidské životy abstraktním idejím. Ve *Valčíku na rozloučenou* doba není nijak přesně vymezena. Čtenář má dojem současnosti nebo kontinuity trvání. *„Režim zestárnul, zlikvidoval idealisty i fanatiky a bratrské tanky spřátelených zemí odstranily poslední iluze. Už nejsme v parodované rovině antické tragédie ani romantického dramatu, ale spíše Fidlovačky nebo opery – buffy.*“ (Kosková, 1996, s. 100) V prvních dvou románech byla právě Historie v jistém slova smyslu subjektem a proměňovala lidské osudy v objekt dějin. Byla to doba po únoru 1948,

padesátá a šedesátá léta. Ve *Valčíku na rozloučenou* nejde o analýzu minulosti, ale o záměrně rozostřený obraz. V textu není přesné určení času ani místa, i když jednota času a místa je zde zachována (každá z pěti částí je událostí jednoho dne a místem je malé lázeňské městečko). Tím nabývá situace na bezvýchodnosti a trvalosti. Ideologie a ideály patří již minulosti.

Období poslední fáze socialismu už nebylo dobou velkých tragédií a politických procesů. „*Prostředí lázeňského maloměsta a forma pokleslého dramatického žánru vyjadřovala proces, kterým Československo hrozilo změnit v provinciální gubernii sovětského impéria.*“ (Kosková, 1998, s. 77-78) Kundera sám charakterizoval formu *Valčíku na rozloučenou* jako pokus o oživení formy zábavného románu. Zábavnost ale nevylučuje vážnost. „*Hravost děje a zápletek Valčíku na rozloučenou je podtržena záměrným ironizováním zákona pravděpodobnosti románového žánru, jak se ustálil v 19. století. Lehký tón vyprávění není dán jen banalitou fabule a zápletek, ale i zjevnou nepravděpodobností setkání postav vždy v pravý čas a na pravém místě. Jestliže v Žertu usiloval autor o ‚věrohodnost‘ románové fikce, přehrává nyní záměrně konvenčnost románové formy.*“ (Chvatík, 2008, s. 79-80)

Jádrem konfliktu již není politika, hranice probíhá mezi dobrem a zlem, intelektem a hloupostí, elitou a davem. Nejedná se o ztracená léta ani o revolučnost mládí, nýbrž o zničení celého života. „*Motiv života a smrti dominuje v konkrétní i symbolické rovině a poprvé se ozývají obavy o osud národa, strach z vandalů, před kterými Kundera varoval už na sjezdu spisovatelů v roce 1967.*“ (Kosková, 1996, s. 102) Varoval před nebezpečím, že se čeština může stát pouhým evropským nářečím a česká kultura přejde v pouhý evropský folklór. Autor ukazuje neadekvátnost příčiny a účinku ve vztazích mezi lidmi, jak slova a činy často způsobí opak toho, co jejich původce zamýšlel. Podle Květoslava Chvatíka „*postavy knihy spolu neustále hovoří, ale rozumějí si zřídka a o vzájemném pochopení nemůže být vůbec řeč. Nepřístupují k sobě navzájem jako partneři skutečného dialogu, nýbrž chápou partnera pouze jako znak, jako šifru, jako funkci vlastních obsedantních zájmů.*“ (Chvatík, 1992, s. 167)

Podle Evy Le Grand ve *Valčíku na rozloučenou* prakticky chybí vzrušení a erotika. Všechny milostné vztahy se odehrávají více ve znamení touhy mít moc nad druhým než ve znamení tělesné touhy. Láska se navíc ocitá ve stínu reprodukční sexuality. (Le Grand, 1998)

Ve *Valčíku na rozloučenou* je položena otázka, zda si člověk zaslouží žít na této zemi, zda není potřeba osvobodit planetu ze spárů člověka. Námětem je téma života a smrti

ve světě, v němž člověk povýšil sám sebe a svoji exaktní vědu na Boha. Doktor Škréta léčí neplodné ženy tím, že jim vstříkujee vlastní sperma. Ani na okamžik nepochybuje o svém právu hrát si na Boha, Stvořitele. Etické kategorie mu jsou cizí a ženy považuje pouze za objekty odborného zájmu. „*Dělám to tak už několik let, ale mám jen velmi přibližnou evidenci. Někdy si nemohu být svým otcovstvím jist, protože pacientky mi bývají tak říkajíc nevěrné se svými manžely. Kromě toho odjedou do svých měst a já se někdy ani nedovím, jak se léčba ujala. Poněkud lepší přehled mám o zdejších pacientkách.*“ (Kundera, 2008, s. 118)

Typickou kunderovskou postavu skeptického intelektuála ztělesňuje Jakub. Dosáhl povolení k vystěhování ze země, kde se stal obětí politických procesů. Do vězení ho poslali někdejší přátelé, lidé stejného politického přesvědčení, z nichž mnozí tam Jakuba sami následovali. Jakub si klade otázku, jak snadno se lidé stávají objektem i subjektem násilí.

Růžena je vdavekchtivá blondýna. Snaží se přinutit ženatého Klímu k sňatku pomocí předpokládaného otcovství. Její těhotenství je pro ni příležitostí uniknout z frustrující nudy lázní přeplněných ženami. Pro Klímu ovšem představuje její těhotenství pohromu, neboť miluje svou krásnou ženu Kamilu, která je chorobně žárlivá. „*Definitivní jistota, kterou jí dal předevčírem doktor Škréta, byla tak čerstvá, že si s ní ještě nevěděla rady. Nesledovala žádný přesně vypočtený plán, byla jen naplněna vědomím těhotenství a prožívala je jako velkou událost a ještě více jako šanci a příležitost, která se tak snadno nevrátí. Cítila se být šachovým pěšcem, který právě došel na konec šachovnice a stal se královnou. Cítila vlastně svou nenadálou a nebyvalou moc.*“ (Kundera, 2008, s. 57)

V *Žertu* je zahalena tajemstvím postava Lucie, ve *Valčíku na rozloučenou* postava Bertlefa. Víme o něm, že je to Američan českého původu, který je v lázních na léčení. „*Bertlef je epikurejský hédonista se silnými prvky křesťanství, evangelium je pro něj radostnou zvěstí. Jeho postava je důsledně uváděna křesťanskými motivy.*“ (Kosková, 1998, s. 81) Bertlef vstupuje do příběhu Klímy a Růženy jako *deus ex machina*. Zbavuje Růženu žárlivosti a potřeby kompenzace vlastního nezdařeného života. Růžena se nakonec rozhodne pro potrat. „*Růženino rozhodnutí znamená, že vidí možnost vlastního života, který má cenu sám o sobě a nepotřebuje už zvěčňovat své dítě ve vstupenku do budoucnosti. Není už vháněna do společnosti ničitelů všech hodnot, které vyznává Bertlef a které jsou blízké i autorovi samotnému: tolerance, potřeba krásy a umění.*“ (Kosková, 1998, s. 84)

Jakub dostal kdysi od doktora Škréty jako důkaz přátelství modrou tabletku umožňující člověku rozhodovat o svém životě a smrti. Je to prudký rostlinný jed, tedy

zvěcnělá smrt. Jakub ji chce před odjezdem ze země vrátit doktoru Škrétovi, neboť si myslí, že už ji ve svobodném světě nebude potřebovat. „*Jeho schovance Olze je podobné rozdělování světa politickými hranicemi směšné. Upozorňuje Jakuba, že ve svobodném světě může třeba dostat rakovinu nebo z jiného důvodu chtít spáchat sebevraždu. Jakubův postoj a falešná role tabletky jsou tedy mnohonásobně zpochybněny.*“ (Kosková, 1998, s. 80) Tabletku ovšem Jakub vloží do Růženiny tuby s léky. Tak se ukazuje, že člověk nikdy není svrchovaným pánem svého osudu. Tabletky, která měla dávat člověku jistotu toho, že může svobodně rozhodovat o svém životě a smrti, ironicky způsobí smrt Růženy proti její vůli. Její okolí se navíc domnívá, že pod tíhou okolností spáchala sebevraždu. Jakub se už nikdy nedozví, zda tabletky byla opravdu jedem, anebo pouhou iluzí toho, že se mohl svobodně rozhodnout zemřít. Vypravěč ho nechá odejít ze scény, aniž si Jakub uvědomí míru své odpovědnosti.

„*Jeho vražda byla zvláštní. Byla to vražda bez motivů. Neměla za cíl žádný vrahův prospěch. Jaký měla tedy vlastně smysl? Její smysl byl zřejmě jen v tom, aby poznal, že je vrah. Vražda jako experiment, jako akt sebepoznání, to přece znal; to je Raskolnikov. Ten vraždil, aby si odpověděl, zda má člověk právo zabít méněcenného člověka, a zda je s to unést tu vraždu; ptal se touto vraždou sám na sebe.*“ (Kundera, 2009, s. 208-209) Mezi Jakubem a Raskolnikovem je ale obrovský rozdíl. Raskolnikov svou vraždu dlouho promýšlel, Jakub jednal v pohnutí mysli. Raskolnikov měl výčitky svědomí, Jakub žádné výčitky necítil. Nevěděl, zda je Růžena mrtvá, ale při té představě ho žádný pocit viny nenaplnil. Raskolnikov prožíval vraždu jako tragédii, Jakuba tento čin v duši vůbec nezatěžoval. „*A přemýšlí o tom, zda v této lehkosti není mnohem více hrůzy než v hysterických prožitcích ruského hrdiny.*“ (Kundera, 2009, s. 210)

Květoslav Chvatík na konci své interpretace *Valčíku na rozloučenou* tvrdí: „*Za banalitou jednotlivých motivů a zápletek se skrývá hlubší téma románu, hamletovské téma ztráty schopnosti autenticky jednat a komunikovat, ztráty smyslu a degradace tragédie ve frašku. Poetičnost Kunderova románu spočívá v tom, že ukazuje nemožnost autentické političnosti v pozdní době, pokles politického zápasu v nudné šikanování a byrokratickou manipulaci, v redukci života na loutkovou komedii.*“ (Chvatík, 2008, s. 86)

2.2.5 Kniha smíchu a zapomnění

Hlavní postavou je poprvé v Kunderově románu žena, emigrantka Tamina, která žije ve Francii. Po smrti svého manžela se snaží získat z Prahy do Francie dopisy z počátku jejich lásky. Dopisy jí mají dopomoci dosažení ztracené jistoty její lásky, ale i identity její vlastní osoby. Oproti tomu Mirek chce zničit dopisy z časů své první lásky, protože ho politicky kompromitovaly. Tím chce retušovat svoji osobní historii. Tamina na rozdíl od Mirka se snaží bojovat proti zapomnění a uplývání běhu lidského života. Oba pokusy jsou neúspěšné. „*Minulost nelze přivolat na pomoc životu, ani ji nelze vylepšit, dát jí jiný smysl.*“ (Chvatík, 1992, s. 169)

Kundera jako vždy zdůrazňuje tragikomický paradox, rozpětí mezi úmysly či záměry a výsledky činů obracející se často proti svým původcům. Většina postav patří ke generaci, která v hledání ztraceného mládí hledá ztracený smysl života.

Kniha smíchu a zapomnění je román-variace. „*Není tam žádná jednota děje, proto nevypadá jako román. Lidé si bez této jednoty neumějí román představit. (...) Je to román? Ano, je. Román je meditací o existenci viděnou skrze imaginární postavy. Formou je svoboda bez omezení. V průběhu svého vývoje román nikdy neuměl využít těchto nekonečných možností a propásl svou šanci.*“ (Salmon, 1996, s. 41-43) Takto o *Knize smíchu a zapomnění* hovoří Milan Kundera v interview s Christianem Salmonem. Tematická jednota má pro Kunderu hlubší význam než jednota děje. Téma podle něj znamená existenciální tázání a román spočívá na několika základních slovech. V *Knize smíchu a zapomnění* najdeme následující sérii základních slov: zapomnění, smích, andělé, lítost, hranice. Tato témata se proměňují v kategorie existence.

Téma zapomnění bylo v československé situaci spojováno s cenou placenou za možnost žít doma, ve státě, ve kterém vládne prezident zapomnění Husák. „*Organizované zapomnění, jehož představitelem je ‚prezident zapomnění‘ Husák, má své paralely v západní Evropě, kde zapomnění má formu honby za vším novým, života v přítomnosti, kultu mládí, sexu, honby za módními trendy konzumní společnosti. Umlčení spisovatelé a vědci Čech mají svou obdobu v umělcích vystavených lhostejnosti společnosti, kde každý chce poslouchat jen sám sebe a hovořit sám o sobě.*“ (Kosková, 1998, s. 96)

Otázka zní, zda má lidská historie smysl, nebo zda je jen řetězem náhod a absurdit, zda je možný svobodný lidský čin, jehož smysl by neupadl v zapomnění. Evropský člověk se těžce vyrovnává s faktem, že dějiny nemají smysl daný od Boha. „*Antropocentrismus*

19. století byl otřesen řadou dějinných katastrof 20. století, světovými válkami počínaje a totalitarismem konče.“ (Chvatík, 2008, s. 100)

Kundera hovoří o grafomanii (touha kteréhokoli člověka psát knihy), která zvětšuje obecnou osamocenost. Vynález knihtisku umožnil lidstvu, aby se mezi sebou dorozumívalo. Dnes, v době všeobecné grafomanie, má psaní knih opačný smysl. *„Každý je obklíčen svými písmeny jako zrcadlovou zdí, přes kterou nedolehne žádný hlas zvenčí.*“ (Chvatík, 2008, s. 101) Masová komunikační média navíc způsobují podobnou ztrátu paměti, jakou organizují totalitní režimy. *„Postihla ostatně i českou emigraci na Západě, o jejíž svědectví se brzy nikdo nezajímá, neboť v masových médiích byla česká tragédie dávno vystřídána tragédií polskou, afghánskou a dalšími...*“ (Chvatík, 2008, s. 101)

Dalším tématem je smích. Kundera smích představuje jako nástroj ďábla, ne jako projev veselí nebo duševní harmonie. Andělský smích vznikl jako nápodoba smíchu ďáblova, ale dal mu opačný smysl. *„Zatímco ďáblův smích poukazoval na nesmyslnost věcí, andělův křik se chtěl naopak radovat nad tím, jak je na světě všechno rozumně uspořádané, dobře vymyšlené, krásné, dobré a smysluplné. Andělský smích je v dnešním světě výrazem lhostejnosti k osudům druhých lidí a národů, k hlasu vlastního svědomí, k vlastní životní zkušenosti.*“ (Kosková, 1996, s. 105)

Eva Le Grand tvrdí, že *„přináší-li pro Kunderu tragično útěchu, komično je vskutku krutější, protože naši existenci náhle osvětluje v celé její bezvýznamnosti.*“ (Le Grand, 1998, s. 83)

V současném světě stále více žijí lidé jen ve své přítomnosti, tím se lidstvo přibližuje dítěti. Dětství se stává obrazem budoucnosti. Husák se obrací k dětem jako k budoucnosti národa, protože děti jsou nevinné, nemají minulost. *„Děti nejsou budoucnost proto, že budou jednou dospělí, ale proto, že lidstvo se bude přibližovat čím dál víc dítěti.*“ (Kosková, 1996, s. 104) Dětství se potom jeví jako past. Totalitarsimus zbavuje lidi paměti a tvoří z nich národ dětí. V šesté části románu se ocitáme na ostrově dětí, který je snovou vizí tohoto světa, idylou absolutního souhlasu s bytím. Smrt Taminy na ostrově dětí je hrozivá vize světa, který se vrátil do infantilního stavu. *„Pobyť Taminy na dětském ostrově je kafkaovsky úděsnou hyperbolou tohoto světa, jehož krutost není politickým programem, ale instinktivní nenávisť ke všemu, co přesahuje obzor lidské nízkosti a hlouposti, která se stává zákonem a obecnou normou.*“ (Kosková, 1996, s. 104)

Andělé u Kundery jsou vzdáleni náboženským a filozofickým kategoriím. Je možné je vnímat jako pokleslou formu náboženské mystiky, která je materializovaná

představami konzumní společnosti. V šestém oddíle anděl Rafael v červeném sportovním autě odveze Taminu na ostrov dětí a přemluví ji, že snaha zachránit vzpomínky na zesnulého manžela je marná. Helena Kosková cituje z Kunderova románu: „*Rafael se začal smát nahlas a k němu se přidal chlapec. Byl to zvláštní smích, protože se nic směšného nedělo, přitom však nakažlivý a sladký: vyzýval ji, aby zapomněla na úzkost, a cosi nejasného jí sliboval, snad radost, snad mír, takže Tamina, která chtěla uniknout své tísní, smála se teď poslušně s nimi.*“ (Kosková, 1998, s. 102)

Důležitým tématem *Knihy smíchu a zapomnění* je lítost. „*Lítost je trýznivý stav probuzený pohledem na náhle odkrytou vlastní ubohost.*“ (Chvatík, 2008, s. 97) Slovem lítost označuje Kundera i pocit lidí žijících hledáním ztraceného činu. Označuje jím ty ze své generace, kteří se pokusili dát v roce 1968 socialistické revoluci humanistický obsah, ale ztroskotali na sovětských tancích. (Chvatík, 1992)

Tématem hranice Kundera nemá na mysli hranici geografickou, ale především hranici existenciální, za kterou není možná smysluplná lidská komunikace. Toto téma klade otázku nesamozřejmosti lidské existence, otázku jejího vnějšího i vnitřního ohrožení. Tajemství lidského života spočívá v tom, že se děje v přímém dotyku hranice, že je od ní oddělen jediným milimetrem. Člověku stačí málo, aby se dostal na druhou stranu, kde vše ztrácí smysl.

Miloslav Hoznauer stručně shrnul význam *Knihy smíchu a zapomnění* do následujících vět: „*Je to soubor samostatných kratších próz, spojených tématem smíchu a zapomnění. Ale ani to není přesné, je to zároveň i téma hledání ztraceného mládí, smyslu života, tématem je i ztráta životních hodnot, člověk a svět.*“ (Hoznauer, 1991, s. 35)

2.2.6 Nesnesitelná lehkost bytí

Český lékař Tomáš je zaskočen láskou, v níž rozhodující roli nehraje sex, ale něha, soucit a pocit odpovědnosti za život druhého. Terezu, která v něm tuto lásku vyvolala, trýzní jeho neustálé nevěry, neboť ona může bez výhrad milovat pouze jediného člověka. Když zjistí, že i v cizině je jí Tomáš nevěrný, rozhodne se k návratu do Prahy. Tomáš ji následuje. Je si ale vědom, že tím riskuje svou odbornou existenci lékaře. Zároveň Tomáš uveřejní esej o vině komunistů za osud národa a kvůli tomu je pronásledován. Po jeho návratu si Tereza uvědomí, že její láska zvítězila, že se již nemusí obávat Tomášových nevěr. Dostaví se ale výčitky svědomí, neboť připravila Tomáše o jeho poslání tím, že se

zřekl svého povolání lékaře. Tomáš tak vyměnil poslání za lásku. Nakonec Tomáš s Terezou zahynou při autonehodě. Kontrastujícím příběhem v *Nesnesitelné lehkosti bytí* je příběh Sabiny a Franze, ve kterém je naopak tím silnějším ve vztahu Sabina.

Ústředním tématem je *nesnesitelná lehkost bytí*. Toto téma Kundera rozvinul z Parmenidova rozlišení lehkosti a tíže. Pro filosofa Parmenida byla lehkost pozitivní a tíha negativní. Lehkost byla chápána jako spontánní bytí, v pozdní době se ovšem mění v nicneříkající prázdno. Příběh Franze a Sabiny končí rozchodem v atmosféře společenských úspěchů, v atmosféře ironické lehkosti, příběh Tomáše a Terezy se naplňuje souzvukem na pokraji společnosti, v existenci hmotné tíže. „*Naplňuje se ve světě idyly, která je svou povahou statická, je spočínutím, nikoliv vývojem, hledáním nových cest.*“ (Chvatík, 2008, s. 111)

Kundera se vrací i k Nietzschevě myšlence *věčného návratu*, kterou Nietzsche nazval nejtěžším břemenem, neboť dává lidským činům tíhu odpovědnosti. Naopak vědomí, že své skutky nemůžeme ověřit opakováním, přináší pocit lehkosti, nezávažnosti a nemožnosti soudit. Proti myšlence věčného návratu se staví úsloví *Einmal ist keinmal* stojící u zrodu Kunderova románu. Člověk dělá nejdůležitější rozhodnutí svého života v okamžicích, kdy není schopen dohlédnout důsledků. „*Aby mohl jednat v souladu s nabytou zkušeností, musel by mít možnost žít svůj život ještě jednou.*“ (Chvatík, 2008, s. 105) My zde na Zemi se můžeme jen domýšlet, co by se s člověkem stalo na dalších planetách. „*Byl by moudřejší? Je vůbec zralost v moci člověka? Může jí dosáhnout opakováním?*“ (Chvatík, 2008, s. 105)

Člověk je oproti přírodě vybaven darem vědomí a myšlení. „Já“ si je vědomo svého bytí, ale i své konečnosti, omezenosti své cesty ohraničené zrozením a smrtí. „*Lidské bytí je bytím k smrti, bytím bez návratu.*“ (Chvatík, 2008, s. 110) Slovo „kdyby“ je pro nás věčně marná naděje, že by vše mohlo být dobré, kdybychom mohli vrátit čas a mohli se rozhodnout jinak. „Kdyby“ si nepřipouští, že i staré omyly se mohou opakovat. Stále věříme, že pokud bychom byli bohatší o zkušenosti, které nám důsledky našich činů přinesly, žili bychom rozumněji a moudřeji. „*V této fikci věčného návratu jako času štěstí a idyly Kundera znovu sugeruje, že každá lyrická iluze, každá podvodná maska kýče vlastně zakrývá samo tragično existence: tedy naši konečnost a smrt. Co se uděje jen jednou, jako by se nestalo nikdy. (Einmal ist keinmal)... a lidská existence stejně jako dějiny navždy pokračují v pádu ve směru přímky – mimo kruh štěstí, kde čas není ničím jiným než věčnou extází. Během svého pádu si však člověk občas všimne, že jde o iluzi*

a padá dál, naplněn nesnesitelným somnambulním steskem po ztraceném ráji před pádem.“ (Le Grand, 1998, s. 101)

Tomáš reprezentuje svět, který povýšil na místo Boha exaktní vědu. Svůj život se stále snaží řídit racionálními zásadami. Ve vztahu k Tereze se ovšem život silného a racionálního Tomáše vždy podřizuje slabé Tereze. Soucit a probouzející se láska na počátku jejich vztahu vyvolává v Tomášovi asociaci s mýtem o nalezení dítěte, kterého se musí ujmout. Tím určí základ jejich vztahu: silný Tomáš soucítí se slabou Terezou.

S postavou Terezy je spojeno téma ponížení, slabosti. To má svoji paralelu v ponížení jejího národa. Po okupaci našla Tereza své poslání: fotografovala, aby doložila svými fotografiemi násilí spáchané na národu. Na Západě ovšem to, co považovala za své poslání, bylo přijato jen jako aktualita, která brzy pozbyla zajímavosti. *„Tragédie jejího národa se mění ve zboží, které rychle stárne.*“ (Kosková, 1998, s. 112) Motiv nahoty, uniformity těla bez duše se spojuje s motivem ponížení v prostředí koncentračních táborů. V Tereziných snech se vrací obraz žen dobrovolně se měnících v totálně dehumanizované bytosti: *„Nahota byla od dětství pro Terezu znamením povinné uniformity koncentračního tábora, znamením ponížení. A byla ještě jiná hrůza, hned na počátku toho snu: všechny ženy musily zpívat! Nejenom že jejich těla byla stejná, stejně bezcenná, nejenom že byla pouhými zvučícími mechanismy bez duše, ale ženy se nad tím radovaly! Byla to radostná solidarita bezduchých! Ženy byly šťastné, že odhodily přítěž duše, tuto směšnou pýchu, iluzi jedinečnosti, a že jsou jedna jako druhá.*“ (Kundera, 2006b, s. 69) Tomášova nevěra Terezu ponižuje, neboť se cítí být vřazena do tohoto bezejmenného kolektivu zaměnitelných těl. Motiv nahoty a ponížení se spojuje i s historií národa. *„Nazí a ponížení jsou lidé i ve státě, kde rozhlas veřejně vysílá pořady obsahující záznamy tajně odposlouchávaných soukromých rozhovorů. Ponížena je Tereza, když se v redakci švýcarského časopisu dívají na její dokumentární snímky z okupace jako na zboží, ponížený Dubček se po návratu z Moskvy obrací k poníženému národu.*“ (Kosková, 1996, s. 109)

Karenin, pes Terezy, je jedinou „postavou“ schopnou poskytnout Tereze idylu, „postavou“ unikající nesnesitelné dualitě těla a duše. *„A tato zvířecí idyla mimo čas člověka naplňuje poslední část románu zvláštním smutkem, ještě zesíleným faktem, že čtenář už od třetí části ví, že Tereza a Tomáš zemřeli.*“ (Le Grand, 1998, s. 137)

Až teprve v sedmé části jsme svědky příchodu Tomáše a Terezy na vesnici, ve které se má již dříve vyřčená smrt teprve uskutečnit. *„Harmonický klid, který nastává ve vztahu mezi Tomášem a Terezou, nabývá podoby hrozivé idyly, v níž se realizuje ne-bytí,*

k jehož konečné podobě směřují.“ (Kubíček, 2001, s. 127) Smrt obou hlavních hrdinů je tedy anticipována uprostřed vyprávění, ale umírání psa probíhá bolestiplně, epicky a je přelomem v životě hrdinů. „*Na jedné straně je tedy smrt člověka redukována na incident, na krátkou zprávu, na druhé straně se otevírá němý svět zvířat. Svět lidí uvízl ve ‚víru redukce‘, v režimu řeči, v iluzi obrazu a lži simulakru a odpoutal se od proudu života, k němuž patří smrt, soucit a nezraňující, nezištná a dobrovolná láska.*“ (Richterová, 1997, s. 138) Protiklad mezi zvířetem a člověkem není ve schopnosti trpět, soucítit a milovat. U zvířat se tyto schopnosti projevují na rozdíl od lidí nezprostředkovaně – bez médií a jejich jazyk je dosud rajský.

Sabina prchá před totalitním kýčem, ve kterém i úsměv, láska a štěstí jsou povinné. V cizině však nenachází naplnění, ale prázdnotu. Nikdo ji sice neohrožuje, k ničemu ji nenutí, avšak nikdo od ní také nic neočekává, nerozumí ji. Utíká v emigraci před těmi, kteří její život proměňují v kýčovitý obraz oběti komunismu. Nikdo nejeví zájem o její obrazy, všechny Sabina zajímá jen z politických důvodů.

Oproti tomu Franz žije v zajetí levicového kýče. „*V složitém předivnu kunderovského paradoxu se v motivech sympatického, inteligentního a racionálního Franze mísí sen o věrnosti Sabině, o její zrazené vlasti, se snem levice o pochodu vpřed k šťastné budoucnosti.*“ (Kosková, 1998, s. 115-116)

V základní antitezi *Nesnesitelné lehkosti bytí* stojí ti, kteří věří ve společný kýč (společenství lidí spojených vírou ve věčnost všedního dne), proti nim stojí lidé, jejichž víra ve věčnost všedního dne byla otřesena. Důležité je respektovat jazykové signály, které jsou pojátkem vztahu mezi účastníky. V kýči je podstatou zjednodušení skutečnosti, odečtení všech aspektů narušujících společnou idylu sdíleného kategorického souhlasu s bytím. Opět zde vidíme zklamání jazyka jako komunikačního prostředku. Stejně slovo může mít kladný i záporný význam. To souvisí s tím, do jaké „sémantické řeky“ je slovo zapojeno v povědomí jeho uživatele.

Důležitou roli v *Nesnesitelné lehkosti bytí* hraje i syn Tomáše jménem Šimon. Tomášova manželka synovi odmítla umožnit styk s otcem a Šimonův život byl neustálým hledáním otce, kterého obdivoval. Vztah k synovi je důležitý, neboť je to právě Šimon, kdo je po smrti Tomáše autorem nápisu na jeho hrobě. Tímto nápisem proměňuje Tomášův život v kýč. „*Jeho obdivný vztah k otci způsobí, že ze setkání s ním si zapamatuje větu ‚trestat ty, kteří nevěděli, co činí, je barbarství‘, kterou vytrženou z kontextu dává do souvislosti s Ježíšovou větou: ‚Odpusťte jim, neboť nevědí, co činí.‘“ (Kosková, 1998, s. 121)*

Šimon i Franz jsou oba snílci ve vztahu k milovaným osobám a klamně se domnívají, že jednají v souladu s jejich přáním. Opět se jedná o falešný výklad jazykových signálů, kterým oba kladou zcela opačné významy.

Franz nakonec nesmyslně umírá na „Velikém pochodu“ na pomoc Kambodži. Až do své tragikomické smrti je věrný levici i lásce k Sabině. „*Co zbylo z Tomáše? Nápís: Chtěl království boží na zemi. Co zbylo z Beethovena? Zamračený muž s nepravděpodobnou hřívou, který pronáší temným hlasem: ‚Es muss sein!‘ Co zbylo z Franze? Nápís: Po dlouhém bloudění návrat. A tak dál a tak dál. Dříve než budeme zapomenuti, budeme proměněni v kýč. Kýč je přestupní stanice mezi bytím a zapomenutím.*“ (Kundera, 2006b, s. 297)

Názor Heleny Koskové na román *Nesnesitelná lehkost bytí* je následující: „*V celém Kunderově díle se ozývá základní téma sporu mezi dvěma přístupy ke světu, jeho ironie a skepse je hlasem svědomí, soucitu s těmi, jejichž osudy jsou obětovány, zapomenuty ve jménu zjednodušení, optimistického bezvýhradného přitakání životu, kolektivní cesty vpřed. Je hlasem generace, pro kterou povědomí společné evropské kultury je živou součástí národní identity, pro kterou literatura a kultura byly dlouho jedinou všeobecně uznávanou, legitimní formou národní reprezentace.*“ (Kosková, 1996, s. 111)

2.2.7 Nesmrtelnost

Děj *Nesmrtelnosti* vychází ze dvou paralelních příběhů. Ze života sester Agnes a Laury a z epizody Goethova životopisu. Tedy z postav fiktivních i historicky doložených. „*Čas jednoho příběhu je časem evropské klasiky a romantiky, je epizodou jejich střetnutí, a čas druhého příběhu časem evropské moderny a postmoderny, opět v charakteristickém protikladu Agnes a Laury.*“ (Chvatík, 2008, s. 115) Vypravěč sedí v tělocvičném klubu a pozoruje šedesátiletou ženu, která se učí plavat. Když žena odchází, zvedne ruku na pozdrav a v jejím gestu se objeví záblesk krásy. Z tohoto gesta se zrodí postava Agnes. Příběh nepředstírá, že se stal, je naopak uveden tvrzením, že si jej autor vymyslel v okamžiku, kdy ho dojalo gesto cizí ženy. „*Ten úsměv i to gesto měly půvab i eleganci, zatímco tvář i tělo už žádný půvab neměly. Byl to půvab gesta utopený v nepůvabu těla. Ale ta žena, i když samozřejmě musela vědět, že už není krásná, na to v té chvíli zapomněla. Určitou částí své bytosti žijeme všichni mimo čas. Možná že jen ve výjimečných chvílích si uvědomujeme svůj věk a že jsme většinu času bezvěcí. (...) Byl jsem podivně*

dojat. A vybavilo se mi slovo Agnes. Agnes. Nikdy jsem žádnou ženu tohoto jména nepotkal.“ (Kundera, 2006a, s. 11-12)

Záblesk krásy utopené v ošklivosti stárnoucího těla navozuje hlavní téma: otázku o existenciálních možnostech člověka v současném světě, ve kterém je stáří zakrýváno kýčovitým kultem těla, mládí, povrchu. Agnes se snaží utéct z pasti, ve kterou se změnil současný svět. Odmítá svůj život podřizovat obrazu v očích druhých, touží po samotě, po absenci pohledů, která je ale nedosažitelná ve světě, kde je Boží oko nahrazeno všudypřítomným okem fotografa.

Oproti Agnes hledá Laura svoji identitu v pohledu druhých. Je velice přízemně praktická a egocentrická. Usilovně se snaží ozdobit vlastní identitu poukazem na věčné, absolutní hodnoty. Postava Laury má svoji paralelu v Bettině von Arnim, jejíž láska ke Goethovi je jen nástrojem k získání nesmrtelnosti, místa v paměti budoucnosti. Politická angažovanost Laury je atribut, který má dodat jejímu životu chybějící vyšší dimenzi. Pro obě ženy je cit hodnotou sám o sobě, jeho předmět je nedůležitý a zaměnitelný.

Osmdesátá léta jsou v *Nesmrtelnosti* charakterizována jako období banalizace hodnot ve světě masové zábavy a televizního věku. Je to doba, v níž ideologie ustoupila *imagologii*. „*Imagologie je formou kýče televizního věku, kdy obraz nahrazuje slovo. Je svým způsobem nebezpečnější svou omezenou banalitou, která sice nespojuje v magický kruh, ale šíří se rakovinným bujením a má lepší předpoklady vytvářet zdání skutečnosti.*“ (Kosková, 1998, s. 134)

Lidé ve volném čase konzumují obrazy skutečnosti zprostředkované *imagology*. Obrazy začínají žít svým vlastním životem. Svět *imagologie* odstraňuje konfliktní skutečnost ve prospěch krásných obrazů, na které všichni přistupují, aby unikli plynoucímu času. Nezáleží jim na tom, že jde pouze o kompenzační obrazy. V takovém světě je dokonce zakázáno s ostatními nesouhlasit, ale tento zákaz je zbytečný, neboť téměř všichni se chtějí shodovat s posledním obrazem vyrobeným *imagology*. *Imagologický kýč* je tedy v souladu s radostí většiny a stává se světem legalizovaného voyeurství, neboť všudypřítomné kamery redukuje i nejintimnější památku na obrazy, které jsou předhozeny jako potrava veřejnosti. „*Nesmrtelnost je svědectvím o postmoderní době: románem poletují citáty, gesta a obrazy vytržené z kontextu ozřejmující tragikomickou dobu, kdy skutečnost je neznámou planetou a její náhražka jedinou velkou musilovskou paralelní akcí*“ (Kosková, 1996, s. 113)

Nesmrtelnost je konfrontací kýčovité omezenosti náhražky skutečnosti, kterou předkládají *imagologové*. Často frivolní epizoda románu vyjadřuje důležitost

myšlenku a racionální reflexe je naopak zpochybněna. Teprve celek skládá obraz doby imagologie, doby, v níž Evropa zrazuje odkaz své vlastní kultury.

Agnes a Laura přistihnou otce, který po smrti jejich matky trhá na kousky všechny fotky z jejich společného života. Laura v tom vidí popírání matčiny památky. „*Jedině Agnes chápe, že jde o gesto odmítající onu ‚směšnou iluzi‘, kterou představuje nesmrtelnost, odmítající onu posmrtnou ‚budoucnost‘ naplněnou hřmotem památek, fotografií a zfalšovaných životopisů. Ví, že otec chce po sobě zanechat jen tichý klid.*“ (Le Grand, 1998, s. 63-64) Agnes plní otci jeho poslední přání, zavře mu oči a nechává ho umírat, umožňuje mu, aby poslední scéna z jeho života zůstala privátní, aby nikdo nemohl zneuctít poslední okamžik soukromí. Agnes již dávno pochopila, že je jen málo lidí, kteří umějí mít rádi, pro něž je druhý důležitější než vlastní „já“

V okamžiku, kdy umírá Agnes, má stejné přání, jako její otec. Chce zemřít dřív, než přijede její manžel. Chce odejít klidně, neviděna. „*Byla unavená a všechno ji unavovalo. Zejména neměla sílu snést žádný pohled. Měla zavřené oči, aby nikoho a nic neviděla. Všechno, co se kolem ní dělo, ji obtěžovalo a rušilo a ona toužila, aby se nedělo nic. Pak si znovu vzpomněla: Paul. Co jí to říkala sestra? Že přijede? Vzpomínka na zapomenuté představení, jímž byl její život, se náhle stala jasnější. Paul. Paul přijede! V té chvíli zatoužila prudce, vášnivě, aby ji už neuviděl. Byla unavená, nechtěla žádný pohled. Nechtěla Paulův pohled. Nechtěla, aby ji viděl umírat. Musí si pospíšet umřít.*“ (Kundera, 2006a, s. 276-277)

Touha po nesmrtelnosti je podle Kundery formou pasti, která je pastí osobní Idyly, neschopnosti přijmout vlastní smrtelnost. Potřeba překonat smrt a vnutit své „já“ ostatním je neustálým bojem. „*To, co je na životě nesnesitelné, není být, ale být svým já.*“ (Kosková, 1998, s. 136)

V románu se setkáme i s termínem *homo sentimentalis*. Tento termín je propojen s tématem obrazu v očích druhých. Takový obraz se ovšem odděluje od svého původce. *Homo sentimentalis* povyšuje vlastní city na hodnoty. „*Homo sentimentalis nemůže být definován jako člověk, který cítí (neboť cítíme všichni), ale jako člověk, který povýšil cit na hodnotu. Ve chvíli, kdy je cit považován za hodnotu, každý chce cítit; a protože se všichni rádi chlubíme svými hodnotami, máme sklon svůj cit předvádět.*“ (Kundera, 2006a, s. 202)

Kundera klade otázku nesmrtelnosti ve světě bez Boha. Člověk věřící v Boha žije v kontaktu s tímto vyšším principem, respektuje jeho přikázání. Člověk ve světě bez Boha je neomezeně svoboden, tím je ale i neomezeně sám. Zůstává ponechán sám sobě

v samotě. Proto touží, aby na něho upíral zrak někdo, kdo dává jeho činům váhu. Odtud plyne touha člověka po pozemské nesmrtnosti. „*Ale tato touha je zneužívána ideology, kteří slibují jedinci překonání jeho osamělosti v kolektivu ‚hnutí‘, v podílu na jeho historické perspektivě boje za světlo budoucnost.*“ (Chvatík, 2008, s. 126) Dnes na jejich místo nastupují imagologové, kteří jsou přesvědčeni, že existuje jen to, co předkládají veřejnosti masová média. „*Žít pro nesmrtnost znamená starat se o svůj obraz, o svou tvář v očích veřejnosti.*“ (Chvatík, 2008, s. 126)

Ve světě bez Boha je možná dvojí nesmrtnost. Malá, uchovávací vzpomínku na člověka ve vědomí nejbližších, a velká, v níž člověk promlouvá po smrti i k těm, kteří ho osobně neznali. Kundera však cítí odpor k takové nesmrtnosti, při níž upadá v zapomenutí dílo, ale privátní život velkých osobností je vystaven voyeurství veřejnosti.

Imagologický kýč nepřibližuje člověka k svobodné vůli, ale více než kdy jindy ho od této svobodné vůle vzdaluje. Vše je vystaveno totalitní vládě obrazu, působení, které se roztržštěná struktura tohoto románu snaží podrýt. „*Slovo ‚totalitní‘ nesmí být v tomto kontextu chápáno ve striktně ideologickém významu, jenž je spojuje se symboly ‚idyly pro všechny‘, ale - paradoxně – ve významu individuálním.*“ (Le Grand, 1998, s. 59)

Kunderovi hrdinové narážejí na hranice, které člověk reprodukuje svým racionalistickým relativismem. Touží je transcendovat v návratu k mýtu, v čistém bytí, ale vypravěč nechává hrdiny umírat bez vykoupení, nahodile.

Podle Miloslava Hoznauera „*jsme v tomto románu vstoupili do svobodného, volného prostoru, který autor mistrně pro sebe objevil – do prostoru, v němž se mohou sekat živí s mrtvými stejně jako velké otázky našeho bytí s každodenními maličkostmi, do prostoru, z něhož můžeme zahlédnout obrysy světa, který už jinak nejsme s to v jeho složitosti vnímat. Zda jej přijmeme s rezignací či se vzdorem, přenechává Milan Kundera našemu rozhodnutí.*“ (Hoznauer, 1991, s. 51)

2.2.8 La Lenteur (Pomalost)

Mladý intelektuál Vincent jede na kongres veden odporem k vystoupení televizního „tanečníka“ Bercka. V diskusi na téma mediální společnosti však selže, neboť ho vhodná odpověď nenapadne včas. Selže i ve vztahu k stenotypistce Julii. Při procházce je okouzlen její krásou, ale v představitivosti se mu vynořuje intimní část jejího těla. Když se ale Julie u bazénu svlékne, ztratí o její nahotu zájem. Potom ho

obtěžují úvahy, jak přeinterpretuje přátelům svou porážku. „*Vincent se považuje za představitele svých přátel, za „penis v množném čísle“, zcela v duchu televizního věku, v němž pasivní diváci konzumují „skutečnost“ prožívanou a předváděnou na televizní obrazovce.*“ (Kosková, 1998, s. 151) Vincent svůj okamžik štěstí propásl a hořkost zklamání se snaží přehlušit rychlou jízdou na motocyklu, rychlostí, která zachvátila celé 20. století.

Mezi postavami figuruje i český entomolog Čechořípský. Po dvaceti letech práce na stavbách se může konečně realizovat jako vědec a může se účastnit mezinárodního kongresu. Zapomene však přednést svůj příspěvek a potlesk auditoria se rychle mění v posměch. Hořkost a lítost, které provázejí návrat českého vědce na pole mezinárodní vědy, jsou podány se sžíravou ironií, ale i s chlácholivým soucitem

Kunderovy postavy v *Pomalosti* nezajímají vypravěče samy o sobě, slouží jako příklady existenciálních problémů: honbou za štěstím, slastí, úspěchem, prestiží. Zápletky jsou komediální, groteskní a jednoduché, ale půvab vyprávění tkví v duchaplné analýze nečekaných zvrátů v nejintimnějších lidských vztazích a pocitech. Spíše než aby postavy samy jednaly, reagují pouze na situaci a kompenzují svoji porážku. Hrdinové se snaží rychle napravit svůj obraz pro ty, před kterými byli zesměšněni a poníženi.

Téma pomalosti a intimity ničených v naší době honbou za stále větší rychlostí inscenovanou před kamerami médií, které nahrazují umění konverzace, obohacuje nenáročnou zápletku touhou po klidu, po harmonii, po soustředění se na detail. Téma kýchá se vrací v motivu redukování skutečnosti na jednoduché jazykové signály, které ovšem pozbyly již dávno svého obsahu.

Život v přítomnosti je v *Pomalosti* charakterizován rychlostí a extází, které jsou umožněny technikou. Motiv času je zpracován jako motiv historického povědomí, ale především jako tempo: rychlost a pomalost. Typickým znakem devadesátých let je rychlost a přemíra informací. Tyto informace však rychle stárnou a upadají v zapomnění. Helena Kosková cituje z *Pomalosti*: „... naše epocha se oddává démonu rychlosti, a proto sama sebe tak rychle zapomíná. (...) Naše epocha je posedlá touhou po zapomnění a aby naplnila tuto touhu, oddává se démonu rychlosti.“ (Kosková, 1998, s. 145) Rychlost je definována jako forma extáze, kterou poskytla dnešnímu modernímu člověku technika. „A extáze je definována jako okamžik, kdy je člověk vytržen ze své vlastní identity, kdy žije jen pro přítomnou chvíli bez minulosti a budoucnosti.“ (Kosková, 1998, s. 146)

V *Pomalosti* je též uveden opak rychlosti, pomalost, která poskytuje prostor prožitku, zamyšlení, reflexi. „Člověk nevystupuje ze sebe, neztrácí svoji identitu, žije

v čase kontinuity, paměti.“ (Kosková, 1998, s. 146) Pomalost nám nabízí možnost plně vnímat a podržet v paměti chvíle samoty i pohybu uprostřed mlčenlivého trvání přírody.

U Kundery jako vždy je maximálně uvolněná a lehká forma kontrastující se závažností otázky, do jaké míry si může člověk uchovat schopnost se radovat ze života a do jaké míry je „agelastický“ duch současného světa neslučitelný s duchem vědomí o směřnosti lidské snahy hrát si na majitele absolutní pravdy. Lehkost a hravost formy je vyvážena závažností položených otázek, které se táží po kvalitě života v současném světě, kde je rychlost přímo úměrná zapomnění.

V *Pomalosti* jsou slova znaky, jejichž význam je důsledně zpochybňován. „Řečeno terminologií Saussurovou, jednomu signifiant odpovídá mnoho různých signifié. Teprve v interakci jednotlivých částí můžeme hledat to, co je v románu bráno vážně.“ (Kosková, 1998, s. 155)

Květoslav Chvatík říká, že „lehkost, melodičnost a osvobodivý humor jsou předností tohoto úsměvného dílka dokazujícího, že malé dimenze nemusejí znamenat malé umění. Četba vyvolává touhu vystoupit aspoň na chvíli z neustále se zrychlujícího tempa provozu automobilů, letadel, lodí, počítačů, faxů, přenosných telefonů a jiných médií naší pozdní doby.“ (Chvatík, 2008, s. 133)

2.2.9 L'identité (Totožnost, Identita)

Syžet románu *Totožnost* je poměrně jednoduchý: jde o příběh nedorozumění mezi dvěma partnery, pro které znamená jejich vztah jedinou oporu ve společnosti, na niž pohlížejí s kritickým odstupem. Hlavními aktéry příběhu jsou Chantal a její partner Jean-Marc. Chantal ztroskotala první manželství, Jean-Marc opustil studium medicíny a životní smysl hledá v jejich společném citovém vztahu. Zápletka se rozvíjí z nepatrného podnětu. Do města, kde oba chtějí strávit společný víkend, přijede Jean-Marc o den později, a když Chantal hledá na pláži, v prvním okamžiku ji zamění s cizí ženou. Jean-Marc si uvědomuje, že v zaměstnání je Chantal jinou osobou, než jakou zná. „Chantal vědomě žije dvojí identitu: profesionální, ve které si nasazuje masku vážnou a současně optimisticky pozitivní, a soukromou, kdy si zachovává ke svému povolání ironický odstup.“ (Kosková, 2009, s. 35)

Chantal prožívá obavy ze stárnutí (je starší než Jean-Marc), a proto chce Jean-Marc anonymními dopisy Chantal dokázat, že je stále hodna obdivu. „Jako tak často

u Kundery je krize uvedena do chodu dopisy – vzpomeňme jen na špatně pochopenou pohlednici ze Žertu nebo na dvojici ztracených dopisů v Knize smíchu a zapomnění - a opět má nepatrná příčina neočekávané, nezamýšlené důsledky.“ (Chvatík, 2008, s. 135) Chantal upoutá obdiv neznámého čitele, ale postupně odhaluje stopy skutečného pisatele. Dojde k roztržce a následnému rozchodu. „*Ve chvíli, kdy Chantal opouští Jean-Marca, je vtahována do konformity světa svých kolegů až k naprosté ztrátě identity a paměti. V magnetickém poli lásky se naopak stává individuem, jedinečnou, nenahraditelnou bytostí.*“ (Kosková, 2009, s. 36) Pro Jeana-Marca znamená rozchod také krizi identity. „*Chantal je jeho jediným poutem se světem, který je pro něj ‚chaosem bez hodnot‘.*“ (Kosková, 2009, s. 36) V závěru knihy se Chantal probouzí z hrůzného snu ztráty identity a milovaného člověka do náručí Jean-Marca a ujišťuje ho, že ho už nikdy neopustí.

Důležitou postavou v *Totožnosti* je i ředitel reklamní agentury Leroy, který ztělesňuje portrét imagologa. Úkolem reklamní agentury je oslovovat co největší počet lidí a Chantal obdivuje Leroyův ironický odstup od názorů, které hlásá a kterými provokuje. Leroyovi se vlastním výkladem podaří zmaterializovat i Bibli. „*Bůh po nás nechce, abychom hledali smysl života, říká jen: Milujte se a množte se.*“ (Kosková, 2009, s. 35) Podle Leroye člověku nezbyvá nic jiného, než se nechat unášet dobou. „*A všudypřítomná reklama proměňuje banalitu toaletního papíru, dámských vložek, pracích prostředků a hladkého průběhu stolice v oslavný zpěv, v poezii století vítězného konzumu.*“ (Chvatík, 2008, s. 136)

V *Totožnosti* se objevují všechna hlavní témata Kunderových románů: téma nedokonalé vzájemné komunikace, téma porušení kauzální souvislosti mezi úmysly a následky lidských činů, téma rozpadu hodnot ve světě imagologie, téma nostalgie po kráse utápějící se v ošklivosti současného světa, téma oka jako kamery, která proniká do soukromého světa.

Tento román je možno číst jako oslavu lidské věrnosti a stálosti v lásce ve světě banalizace všech lidských hodnot. „*Chantal se chvěje obavou o to, lze-li udržet víru v lásku, ‚lásku jako věrnost, jako vášnivé odevzdání se jedinému člověku.‘ Podobně uvažuje Jean-Marc o Chantal, jejíž stáří činí její krásu ještě výraznější.*“ (Chvatík, 2008, s. 137) Jádrem lásky je jedinečnost milované osoby, současnost však na všechny naléhá tíhou „vzorů“ šířených reklamou. Tyto „vzory“ posouvají představu krásy a lásky do roviny obecnosti a tím i ke stejnosti a uniformitě.

Květoslav Chvatík uvádí ve své knize názor na román *Totožnost*: „*V románu Totožnost čtu text neobyčejné elegance a harmonické hutnosti, sugerující věrnost lásce*

jako jediné jistotě ve světě nejistoty a rozpadu hodnot, věrnost lásce tváří v tvář stesku stárnutí nejen individuálního, ale především stárnutí jedné kultury, moderní evropské kultury, čtu text z podzimu novověku.“ (Chvatík, 2008, s. 138)

2.2.10 L'ignorance (Nevědomost, Nevědění)

Nevědomost je věnována tématu obtížného návratu lidí, kteří opustili svoji vlast a našli v zahraničí nový domov. Z posledních tří Kunderových románů, napsaných ve francouzštině, je *Nevědomost* první knihou, v níž se vypravěč opět navrácí do Prahy a na český venkov, tedy na místa prvních Kunderových románů. Hlavními postavami jsou opět Češi.

Irena odešla do Francie s manželem. Ten však brzy zemřel a zanechal ji samotnou se dvěma dcerami. Irena se po jeho smrti seznámila se Švédem Gustafem, ke kterému cítila vděčnost, protože se jí a jejích dvou dcer ujal. Gustaf úspěšně zahájil podnikání v Praze a Irena za ním často létala. Při jednom letu se setkala s Josefem, se kterým se před lety krátce potkala v Praze, ale Josef už na toto setkání dávno zapomněl. Když to Irena pochopí, jejich krátký vztah končí rozchodem. *„Pro Josefa zůstává Irena ‚sestřičkou‘ podobných životních osudů. Je mu sestrou ve stesku po domově, který hledajícím neustále uniká, neboť jsou rozštěpeni mezi dva světy, svět minulosti a vzpomínek (který on zvláště nemiluje) a svět přítomnosti a nových zkušeností, svět svobody a nového poznání, těžce zaplaceného, jehož se nehodlají vzdát.*“ (Chvatík, 2008, s. 145)

V *Nevědomosti* figuruje i řada dalších postav. Patří k nim Irenina matka, která překypuje vitalitou, Irenin manžel Gustaf ztělesňující turistický obdiv k Praze, ale i Irenina přítelkyně Milada, osaměle žijící bývalá disidentka.

Irena poznává, že důležitá životní rozhodnutí dělá mladá žena ve věku, kdy nemá žádné zkušenosti a nezná ani sebe sama. Vdala se, aby unikla vlivu hyperaktivní matky a do emigrace odešla, protože policie obtěžovala jejího manžela. *„Nejzávažnější rozhodnutí svého života děláme často bez dostatečných vědomostí a na základě motivů, které nám zůstávají mnohdy po léta skryty. Hluboko v nás leží uloženy vzory jednání, které tam navrstvila staletá národní a kulturní tradice a rodové genetické kódy“* (Chvatík, 2008, s. 142)

Po listopadu 1989 spěchala většina emigrantů domů. Setkali se však s úplně jinou zemí a s jinými lidmi, než jaké opouštěli. *„Dvacet let nehybnosti, přizpůsobivosti, lži,*

přetvářky a vzdoru poznamenalo jejich blízké jinou zkušeností, než jakou udělali ve světě oni, i když i tyto zkušenosti byly většinou draze zaplacený.“ (Chvatík, 2008, s. 143) Na jejich poznatky, těžkosti a příběhy z emigrace už ale nebyl nikdo zvědav. Setkali se často s nezájmem či dokonce s nepřátelskou záští.

Irena a Josef trpí nemožností navázat dialog s lidmi, kteří zůstali. Fiaskem skončí Irenino setkání s matkou i se spolužačkami. Ty dají raději přednost pivu před Bordeaux nejlepšího ročníku, jež jim Irena z Francie přivezla. Odlišná zkušenost a stupnice hodnot činí prožitky obou stran nesdělitelnými. *„Dialog nahradila opět doba monologů, tentokrát monologu globálního vítězství trhu a úspěšného podnikání, v níž se nejlépe cítí Irenin manžel Gustaf, zářící spokojeností v tričku s debilním nápisem ‚Kafka was born in Prag‘.*“ (Chvatík, 2008, s. 143)

Klíčovým tématem *Nevědomosti* je téma domova. Domov je pro lidi v emigraci důležitou součástí hledání identity. *„Domov znamená místo, kde mám své kořeny, kam patřím. Topografické hranice jsou určeny jedině srdcem: může to být jediná místnost, kraj, země, universum.*“ (Kosková, 2009, s. 38)

Jako leitmotiv zvolil Kundera obraz Odysseova návratu. Odysseus žil sedm let na ostrově s bohyní Kalypso, avšak nikdy nepřestal toužit po návratu do rodné Ithaky, ke své Penelopě. I on se však musel utkat s nápadníky Penelopy, která ho po letech odloučení nepoznává.

Květoslav Chvatík se táže, zda je *Nevědomost* knihou „slavného návratu“ domů: *„Spíše je knihou ‚věčného návratu‘, nekonečných pokusů prorazit hradbu nepochopení, navázat dialog tam, kde dosud vládlo rozpačité myšlení nebo dokonce zlá vůle. Je příspěvkem k poznání skutečnosti, že ten, kdo polovinu svého dospělého věku prožil v zemi, která se mu stala novým domovem, má domovy dva – nebo nemá domov žádný, neboť jeho domovem je touha a stesk po ztracené jednoznačnosti věcí.*“ (Chvatík, 2008, s. 145)

3 Z Á V Ě R

Román je dnes čtenářsky nejpřitažlivějším žánrem. Do protikladu ke skutečnému románovému umění se však staví kýč, který je podbízivý a lidem (ovšem ne všem) se líbí. Statisticky je však jeho úspěch nesporný, protože na trhu úspěšně konkuruje „serióznímu umění“. S termínem „kýč“ se setkáme i u Milana Kundery. Jeho romány kýč nechtějí definovat, ale ukazují, že kýč bují ve všech sférách naší masmediální éry.

Každý Kunderův román má svá hlavní témata a své motivy. Mnoho z nich však prochází i více romány: nedokonalost vzájemné mezilidské komunikace, rozpad hodnot ve světě imagologie, rychlost charakteristická pro dnešní dobu, minulost upadající v zapomnění, porušená kauzální souvislost mezi úmysly a následky lidských činů, dopisy, které způsobují obrat v životě postav, lyrický věk, jemuž je cizí každá ironie, krize lidské identity apod.

Jak je patrné, setkáváme se v Kunderových románech nejen s časovou rovinou minulosti, ale velký význam je přikládán i přítomnosti. K románům vracejícím se do minulosti řadíme například *Žert* nebo *Život je jinde*, typickým příkladem románů ze současnosti jsou Kunderovy poslední tři francouzské romány.

Postavy Kunderových románů se kloní k minulosti a přítomnosti různě. Někdo chce minulost přivolat zpět (Tamina), někdo se jí chce zbavit (Mirek). Mnohým postavám politická historie neúprosně zasahuje do jejich života (Ludvík), ale s věkem revoluce se postavy i rády ztotožňují (Jaromil). Přítomnost je dobou rychlosti, dobou přemíry informací, které však rychle upadají v zapomnění. S touto dobou naprosto souhlasí Leroy, naopak Chantal se na tuto dobu dívá s kritickým odstupem. Současnost je charakteristická jako doba imagologie, doba masové zábavy a televizního věku, doba, v níž stáří je zakrýváno kultem mládí a tělesné krásy. Jejím ztělesněním je Laura, naopak Agnes se snaží utéct z pasti současného světa.

Každá doba má svá pozitiva i negativa a Kundera ve svých románech postihuje oba póly. V jednání postav zřetelně vidíme, jak čas (minulost a přítomnost) ovlivnil či ovlivňuje jejich život v dobrém nebo špatném slova smyslu.

4 P O U Ž I T É Z D R O J E

LITERATURA

BROCH, Hermann. *Román – mýtus – kýč*. Praha: Dauphin, 2009. 271 s.
ISBN 978-80-7272-215-0

ČERNÝ, Václav. *Eseje o české a slovenské próze*. Praha: TORST, 1994. 190 s.
ISBN 80-85639-21-1

HAMAN, Aleš. *Kundera a dějiny románu. Pocta Milanu Kunderovi*. Praha: Artes Liberales, 2009. 86 s. ISBN 978-80-254-5340-7

HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu*. Praha: Československý spisovatel, 1989. 280 s.

HOZNAUER, Miloslav. *Milan Kundera*. Praha: Komenium, 1991. 57 s.
ISBN 80-85426-01-3

CHALOUPKA, Otakar. *Příruční slovník české literatury od počátků do současnosti*. Brno: Centa, 2005. 1116 s. ISBN 80-86785-03-3

CHVATÍK, Květoslav. *Melancholie a vzdor*. Praha: Československý spisovatel, 1992.
272 s. ISBN 80-202-0347-8

CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 2008. 204 s. ISBN
978-80-7108-297-2

KOSKOVÁ, Helena. *Francouzské romány Milana Kundery. Pocta Milanu Kunderovi*.
Praha: Artes Liberales, 2009. 86 s. ISBN 978-80-254-5340-7

KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. Jinočany: H&H, 1996. 224 s.
ISBN 80-85787-93-8

KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany: H&H, 1998. 189 s. ISBN 80-86022-19-6

KRAUSOVÁ, Nora. *Epika a román*. Bratislava: Slovenský spisovatel, 1964. 169 s.

KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh*. Brno: Host, 2001. 200 s. ISBN 80-7294-043-0

KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000. 292 s. ISBN 80-7215-128-2

KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. Brno: Atlantis, 2006a. 384 s. ISBN 978-80-7108-276-7

KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno, Atlantis, 2006b. 344 s.
ISBN 978-80-7108-281-1

KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. Brno: Atlantis, 2007a. 228 s. ISBN 978-80-7108-286-6

KUNDERA, Milan. *Valčík na rozloučenou*. Brno: Atlantis, 2008. 244 s.
ISBN 978-80-7108-296-5

KUNDERA, Milan. *Žert*. Brno: Atlantis, 2007b. 368 s. ISBN 978-80-7108-287-3

LE GRAND, Eva. *Kundera aneb Paměť touhy*. Olomouc: Votobia, 1998. 204 s.
ISBN 80-7198-305-5

MOCNÁ, Dagmar; PETERKA Josef, et al. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha,
Litomyšl: Paseka, 2004. 699 s. ISBN 80-7185-669-X

PECHAR, Jiří. *Francouzský „nový román“*. Praha: Československý spisovatel, 1968.
186 s.

PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. Praha: MME Mercury Music
& Entertainment s.r.o, 2007. 345 s. ISBN 978-80-239-9284-7

PROKOP, Vladimír. *Přehled světové literatury 20. století*. Sokolov: O.K.-Soft, 2008. 70 s.

RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slova a ticho*. Praha: Československý spisovatel, 1991. 153 s.
ISBN 80-202-0333-8

RICHTEROVÁ, Sylvie. *Ticho a smích*. Praha: Mladá fronta, 1997. 198 s.
ISBN 80-204-0662-X

SALMON, Christian. *Interview s Milanem Kunderou*. Olomouc: Votobia, 1996. 106 stran.
ISBN 80-7198-159-1

SUCHOMEL, Milan. *Literatura z času krize*. Brno: Atlantis, 1992. 144 s. ISBN 80-7108-
051-9

5 R E S U M É

Tato bakalářská práce na téma *Pojetí románu u Milana Kundery* sestává ze dvou částí. První z nich přibližuje román jako literární žánr, seznamuje s Kunderovým názorem na román a objasňuje termín „kýč“ v literatuře. Druhá část práce se zaměřuje na konkrétní Kunderovy romány. Odhaluje jejich témata a motivy, které se často objevují ve více románech: dopisy, nedokonalost mezilidské komunikace, krize lidské identity apod. Kunderovy romány se vrací k minulosti, důležitou roli hraje však i přítomnost. Každá doba má svá pozitiva a negativa a Kundera prostřednictvím jednání postav ukazuje oba póly. Bakalářská práce se zabývá nejen česky psanými romány, ale i Kunderovými romány psanými francouzsky.

S U M M A R Y

The Bachelor's thesis on the topic of *The conception of Milan Kundera's novel* consists of two parts. The main aim of the first part is to demonstrate the novel as a literary genre, acquaints with Kundera's opinion of the novel and clarifies the term "kitsch" in literature. The second part of the Bachelor's thesis is focused on the Kundera's novels. Reveals their themes and motives, which often shows up in the more novels. Letters, imperfection of interpersonal communication, crisis human identity etc. Kundera's novels are returning to the past, however the presence plays an important role. Every age has its pros and cons and Kundera shows through his characters' actions both poles. The Bachelor's thesis deals with not only Czech written novels, but also Kundera's novels written in French.

6 K L Í Č O V Á S L O V A

Román, Milan Kundera, bytí, čas