

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra genderových studií

Bc. Alena Kubová

**Analýza genderových vztahů a konceptu
romantické lásky v románu Milana Kundery**

Nesnesitelná lehkost bytí

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Mgr. et Mgr. Tereza Jiroutová Kynčlová**

Praha 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 4. ledna 2016

Bc. Alena Kubová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala zejména Mgr. et Mgr. Tereze Jiroutové Kynčlové za odborné vedení práce, užitečné rady a ochotný přístup v průběhu konzultací. Rovněž děkuji své rodině a všem blízkým, kteří mě při psaní této práce podporovali.

Obsah

Abstrakt.....	2
1. Úvod.....	3
1.1. Krátké představení díla a děje	4
2. Teoretická východiska a metodologie	8
2.1. Literatura, feministická literární teorie a literární kánon.....	9
2.2. Recepční teorie a implicitní čtenář	13
2.3. Vzorné čtení.....	16
2.4. Úloha vypravěče	17
3. Patriarchální uspořádání společnosti za socialismu.....	22
3.1. Konstrukce maskulinity a femininity	29
3.1.1. Maskulinita a koncept hegemonické maskulinity	29
3.1.2. Femininita.....	35
4. Konstrukce romantické lásky.....	44
4.1. Romantická láska v době modernity	49
4.1.1. Důvěra	54
4.2. Podoby lásky v Nesnesitelné lehkosti bytí	56
4.3. Význam sexuality a erotiky v Nesnesitelné lehkosti bytí.....	67
5. Nevěra a princip dvojího metru	72
6. Závěr	85
Literatura.....	88

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá genderovými vztahy, konstrukcí romantické lásky a problematikou nevěry v románu Milana Kundera *Nesnesitelná lehkost bytí*. Dané koncepty jsou zkoumány prostřednictvím nástrojů feministické literární teorie, jež pracuje s genderem jako analytickým nástrojem a hlavními metodologickými východisky jsou tzv. vzdorné čtení a recepční teorie. První část analýzy je zaměřena na způsoby utváření femininity a maskulinity hlavních postav románu v kontextu patriarchálního uspořádání společnosti za socialismu, druhá část se zabývá různými podobami lásky, které se v rámci vztahů mezi hlavními postavami románu objevují, rozebírá roli sexuality v jejich partnerském soužití a zkoumá příčiny a motivaci nevěry s ohledem na genderovou identitu těchto postav. S využitím genderové analýzy nabízí diplomová práce nový rozbor Kunderova díla, který reflektuje reprodukci genderových stereotypů a vymezuje se tak vůči stávajícím interpretacím.

Klíčová slova: Milan Kundera, *Nesnesitelná lehkost bytí*, genderové vztahy, feministická literární kritika, vzdorné čtení, recepční teorie, romantická láska, nevěra, socialismus.

Abstract

The diploma thesis discusses gender relationships, construction of romantic love, and questions of infidelity in the novel *Unbearable Lightness of Being* by Milan Kundera. These concepts are examined by means of feminist literary theories that deal with gender as an analytic category and that draw on resistant reading and reader response criticism as major theoretical and methodological points of analysis. The first analytical part focuses on the ways in which femininity and masculinity of the main characters are constructed within the context of patriarchal society under socialism. The second part of the analysis is devoted to various forms of love that appear among the characters. It investigates the role of these love schemes within the presented relationships and focuses on motives of infidelity while considering the gender identity of the characters. By employing gender analysis, this diploma thesis offers a new perspective that reflects on the reproduction of gender stereotypes and departs from existing interpretations of Kundera's major novel.

Keywords: Milan Kundera, *Unbearable Lightness of Being*, gender relationships, feminist literary criticism, resistant reading, reader response criticism, romantic love, infidelity, socialism.

1. Úvod

Předmětem této diplomové práce je rozbor genderových vztahů v románu *Nesnesitelná lehkost bytí* od Milana Kundery se zaměřením na koncept romantické lásky a s ním souvisejících narativů. Zkoumá, jak jsou vztahy mezi jednotlivými postavami románu utvářeny z hlediska genderu, tedy, zda jsou tyto vztahy pojaty esencialisticky, či zda je reflektována jejich sociální konstruovanost. Stejně tak se zaměřuje na (re)prezentaci mužství a ženství v románu a na to, jak se obrazy těchto kategorií podílí na vytváření či reprodukci genderových stereotypů, mocenských vztahů a hierarchií fikčního světa románu, a to s ohledem na kontext doby a politického diskurzu v socialistickém Československu.

I přes nemalé množství českých¹ i zahraničních² kritických publikací, analýz a esejů, se kterými v následujícím textu rovněž pracuji, se konstrukcí lásky a milostných vztahů v tomto spisovatelově díle doposud žádné studie dopodrobna nezabývaly. Zatímco doposud bylo k pojetí lásky v Kunderově románu přistupováno víceméně jako k neměnné a stabilní danosti (např. Chvatík, 1994, Kosková, 1998), tato práce představuje lásku jako fenomén, jako kulturní produkt, jenž se proměňuje v závislosti na vývoji společnosti. Hlavním cílem práce je tedy pomocí genderové analýzy ukázat, jakým způsobem se tento fenomén podílí na charakteru vztahů mezi jednotlivými postavami a na konstrukci jejich genderové identity, čímž nabízí v podstatě neotřelý způsob rozboru tohoto slavného spisovatelova románu.

Nejprve představuji teoretická a metodologická východiska, ze kterých v diplomové práci vycházím a z jejichž perspektivy přistupuji k jednotlivým analyzovaným konceptům. Zabývám se rovněž teorií naratologie a přítomností vypravěče-muže v románu, přičemž se snažím reflektovat jeho autoritu a vliv na recepci díla, a především způsob, jakým se může podílet na reprodukci patriarchálních a misogynních hodnot v literatuře. Další oddíl se věnuje kontextu doby, do které je děj románu zasazen, a politickému diskurzu, jenž tvoří podstatný fabulační rámec příběhu a na vývoj postav má bezprostřední vliv. Zároveň tato část poukazuje na propojenost patriarchálního uspořádání tehdejší společnosti s konstrukcí genderové identity ústředních postav románu. Tématem následující části práce je potom samotná analýza vztahů mezi hlavními představiteli/kami, přičemž pozornost je zaměřena na to, jakým způsobem jsou tyto vztahy utvářeny. Cílem této kapitoly je na uvedených příkladech podob lásky, a s využitím teoretických východisek autorů Anthonyho Giddense

¹ Například Chvatík (1994, 2006), Kosková (1998), Le Grand (1998), Češka (2005), Hoznauer (1991), Doležel (2008) atd.

² Bloon (2003), O'Brien (2003), Doctorow (1984) atd.

(1998, 2012) a Niklase Luhmanna (2002), ukázat, že romantická láska, jež představuje základní motiv příběhu, je konstruovaným a genderově předpojatým konceptem závislým na historickém a kulturním vývoji společnosti, a tedy i vztahy, jež se v románu zdánlivě jeví jako romantické, jsou ve skutečnosti vytvořené v závislosti na vývoji společnosti a proměnách v oblasti intimity a sexuality souvisejících s přechodem od tradiční společnosti do období modernity. Diskutuji též význam důvěry jakožto zásadního pojítka pro ustavení moderního partnerského vztahu a ukazuji, jak se daná východiska projevují v analyzovaném díle a v interakcích jeho postav. Poslední část práce se zaměřuje na koncept nevěry jakožto jedno z důležitých pojítek mezi hlavními románovými protagonisty a protagonistkami, na jeho historický vývoj a na propojenost tohoto konceptu s ustavováním důvěry v partnerských vztazích. Zabývá se rovněž principem dvojího metru v pohledu na sexualitu, jedním z mechanismů patriarchy podílejícím se na nerovném postavení mužů a žen ve společnosti. V tomto oddíle chci poukázat na to, jak se odlišný přístup k mužské a ženské nevěře projevuje do jednání jednotlivých postav a do jejich vzájemných vztahů.

Tento román jsem pro svou analýzu zvolila proto, že téma lásky se tu jakožto ústřední motiv v porovnání s ostatními Kunderovými díly objevuje asi nejvýrazněji a důsledku toho může být zjednodušeně vnímán jako romantický příběh o lásce dvou mileneckých dvojic, které jsou na pozadí normalizačního období ovládnuty mocí totalitního aparátu. Mým záměrem je namísto takto zjednodušené interpretace děje románu nabídnout zevrubnější analýzu a poukázat na přítomnost hned několika podob milostných vztahů mezi ústředními postavami, a demonstrovat na nich jejich konstruovanost.

1.1 Krátké představení díla a děje

Před samotnou analýzou bych ráda děj *Nesnesitelné lehkosti bytí* nejprve v krátkosti představila a současně nastínila momenty, jež budou v následné analýze podrobněji rozebírány. Román *Nesnesitelná lehkost bytí* ([1984] 2006) je po Žertu (1967), Kunderovu vůbec prvním románu, považován za jeden z nejpovedenějších spisovatelových románů či dokonce za vrchol jeho dosavadní tvorby (Hoznauer, 1991: 37), který současně ustavil spisovatelovu literární nesmrtelnost (Kimball, 2003: 34). Úspěch této knihy dosáhl světového rozměru, což dokazuje nejen skutečnost, že byl přeložen do několika jazyků a dočkal se i filmového zpracování (Kaufman, 1988), ale i to, že doposud bývá v centru zájmu tuzemských i zahraničních kritických polemik. Poprvé román vyšel roku 1984 ve

Francii, kam v roce 1975 spisovatel se svou ženou emigroval, v České republice potom vyšel až o dvacet dva let později, tedy v roce 2006.

Děj románu je zasazen do prostředí Československa před rokem 1968 a po něm. Příběh tedy reflektuje události spojené se srpnovým vpádem ruské armády, respektive vojsk Varšavské smlouvy, důležitá část románu se ovšem odehrává i ve švýcarské emigraci, kam postavy na čas uchylují. Vyprávěný text lze rozdělit na dvě paralelní syžetové linie, příběh manželského páru Terezy a Tomáše, a milenecké dvojice Sabiny a Franze. Největší prostor je nicméně v románu věnován postavám Tomáše a Terezy, respektive hlavně Tomášovi, neboť jeho jednání svým způsobem determinuje i jednání Terezy, jak se později při detailnějším rozboru ukáže. Tím je obsahová struktura textu v podstatě vyčerpána, ostatní postavy (Terezina matka, Franzova žena Marie-Claude, Tomášův syn Šimon apod.) mají spíše epizodický charakter (Jungmann, 2005: 329). Tomáš pracuje jako chirurg v pražské nemocnici a s Terezou se seznamuje náhodou, když jej zavolají k provedení operace v malém lázeňském městě, kde Tereza žije a pracuje jako servírka. Po tomto jediném setkání Tereza odjede za Tomášem do Prahy, kde začne pracovat jako fotografka. Přestože se zanedlouho Tomáš s Terezou ožení, nepřestává jí být konstantně nevěrný s jinými ženami, čímž Terezu nepředstavitelně trápí. Z důvodu ruské okupace manželé na čas emigrují do švýcarského Curychu, odkud se však zanedlouho vracejí zpět do Prahy. Vlivem politické situace je Tomáš kvůli vydání článku namířeného proti komunistickému režimu nejprve nucen odejít z nemocnice a přijmout místo na venkovské klinice, načež nakonec skončí jako umývač oken. Oba se v závěru rozhodnou odjet na venkov, kde společně zahynou při autohavárii. Druhou linii vyprávění tvoří malířka Sabina a švýcarský vědec Franz, s nímž po emigraci do Ženevy udržuje milostný poměr. Sabina zároveň představuje jednu z Tomášových milenek, jež má ale mezi jeho ostatními ženami jakési výsadní postavení. Tomáš se s ní stýká pravidelně jak v Čechách, tak i v době jejich krátkého pobytu ve Švýcarsku. Její poměr s Franzem, jenž je stejně jako Tomáš ženatý a má jednu dceru, ovšem končí v momentě, kdy se Franz rozhodne rodinu opustit a požádá Sabinu o ruku. Sabina, toužíc po životě bez závazků, utíká před Franzovou láskou nejprve do Paříže, odkud následně odcestuje do Spojených států. Franz potom krátce žije s jednou ze svých studentek, v závěru však umírá při účasti na protestním pochodu v Kambodži.

V *Nesnesitelné lehkosti bytí* jsou to především tyto čtyři ústřední postavy, skrze jejichž chování a vzájemné vztahy se čtenářům a čtenářkám postupně otevírá celá fabule. Jak tomu bývá u většiny Kunderových románů, což zmiňuje například Kosková (1998: 10),

i zde je dějová linie jednoduchá a význam samotného příběhu spíše druhotný. S ohledem na tvrzení, že postavy tvoří nejnápadnější formu literární reprezentace (Morris, 2000: 44), i v *Nesnesitelné lehkosti bytí* platí, že jsou to právě činy a projevy hlavních charakterů, jež jsou východiskem kompoziční výstavby románu (Chvatík, 1994: 126). O vztahu Kundery jakožto autora k postavám se mezi kritiky a kritičkami ostatně vedou bezvýhodné polemiky. Jeho románoví hrdinové a hrdinky jsou například vnímány jako autorova „existenciální Já“ (Prodiguis, 2012: 123), jako pouhé prostředky ke sdělení nějakého problému (Kubíček, 2001: 132) či jsou nahlíženy jako „průsečíky motivů“ a „existenciální modely“, jejichž konkrétní reference k aktuálnímu světu není podstatná (Haman, 2012: 78). Sám vypravěč *Nesnesitelné lehkosti bytí* o postavách říká: „*Postavy mého románu jsou moje vlastní možnosti, které se neuskutečnily. Proto je mám všechny stejně rád a všechny mě stejně děsí: každá z nich překročila nějakou hranici, kterou já jsem obcházel.*“ (Kundera, [1984] 2006: 236). Když však zároveň upozorňuje na to, že postavy jeho příběhu ve skutečnosti nikdy nežily, a narodily se „*nikoli z těla matky, ale z jedné dvou sugestivních vět či z jedné základní situace. Tomáš se narodil z věty: einmal ist keinmal. Tereza se narodila z kručení břicha*“ (Kundera, [1984] 2006: 49), chce se tak pravděpodobně vyvarovat takových interpretací, jež by mohly tyto postavy porovnávat s někým ze skutečného života či je ztotožňovat s autorem samotným. Jak uvádí Wellek a Warren (1996), románovou postavu je třeba odlišovat od historické či skutečné postavy, jelikož se skládá „jen z vět, kterými ji autor popisuje, nebo které jí vkládá do úst. Nemá žádnou minulost, žádnou budoucnost, a někdy ani žádnou životní kontinuitu“ (Wellek, Warren, 1996: 33).

Co se týče formální struktury, román je komponován na základě vzájemně protikladných motivů, které dávají jméno i některým ze sedmi kapitol a indikují tak dualismus³ uvnitř románových postav: Části I. (Lehkost a tíže) a II. (Duše a tělo), popisují setkání Terezy a Tomáše a zachycují tak počátek jejich lásky, nejprve z Tomášova, pak z Terezina pohledu. Část III., nesoucí název Nepochopená slova, se věnuje vztahu mezi Sabinou a jejím švýcarským milencem Franzem a vysvětluje příčiny jejich věčného nedorozumění. Čtvrtá (Lehkost a tíže) a pátá část (Duše a tělo) se opět vrací k první dvojici, tentokrát ovšem vyobrazuje (opět nejprve z Tomášova, následně z Terezina pohledu)

³ Konkrétně tedy i genderový dualismus, který je, jak se v analýze projevů, též výsledkem hegemonních praktik mužské moci (Šmausová, 2002: 18).

události ruské invaze, společné emigrace do Švýcarska, a nakonec návratu zpět do Čech. Část VI., Veliký pochod, popisuje transformaci Franzovy lásky k Sabině v jakousi formu „uctívání“ její osoby, a následně líčí jeho participaci na pochodu za Kambodžu, jež končí jeho smrtí. V sedmé části je vyobrazen „idylický“ život Terezy a Tomáše na venkově, který, jak je v románu již dopředu předesláno, je zakončen jejich autonehodou.

Veškeré souvislosti, jak mezi událostmi, tak mezi postavami samotnými, se v kapitolách odkrývají postupně, nikoli však chronologicky, spíše jakoby se vzájemně prolínaly. Vztahy mezi jednotlivými postavami románu se pohybují v jakémisi neustálém napětí mezi dvěma póly a jejich charakteristiky je tak možné vnímat v rámci dualistické optiky. Rovněž Kosková (1998) tento dualismus uvnitř postav reflektuje a pro jeho demonstraci píše, že Tomášův racionalismus je „neustále rozrušován iracionalitou; Terezina snaha překonat dualismus těla a duše je marná; Sabina se brání falešné idyle kýče, ale zároveň má potřebu idyly; racionální vědec Franz se v politické angažovanosti a v lásce k Sabině mění v romantického snílka“ (Kosková, 1998: 110). Žádná z těchto polarit se ovšem nevyskytuje odděleně, protože nabývají významu teprve ve vzájemném prolnutí (Češka, 2005: 52). Dualistický základ románu je podpořen i tím, že stejné události, stejný časový úsek je v první a páté části vyprávěn a komentován v zorném poli Tomáše, ve druhé a čtvrté části v perspektivě Terezy (Kosková, 1998: 110), jak je výše ukázáno. Za stěžejní rovněž považují skutečnost, že fikční svět *Nesnesitelné lehkosti bytí* je vlastně celý budovaný osobitou promluvou vypravěče, který v něm „suverénně vládne silou své imaginace a svého intelektu“ (Chvatík, 1994: 5-6). Příběh jednotlivých postav je vždy podáván ve třetí osobě právě vypravěčem, který má přístup do jejich vědomí (Chvatík, 1994: 94). Pro jeho nepochybný vliv nejen na konstrukci zkoumaných genderových vztahů mezi románovými protagonisty a protagonistkami, ale i na percepci díla jako takového, je úloze vypravěče v této práci věnována celá kapitola.

Velmi zjednodušeně by se dal román charakterizovat jako vyprávění o lásce mezi dvěma páry. Jak se však díky hlubší analýze postupně ukazuje, spíše než o příběh dvou mileneckých dvojic se jedná o příběh čtyř individuí, které jsou sice vsazeny do stejného fikčního světa, každý však sám za sebe. Všechny čtyři hlavní postavy v *Nesnesitelné lehkosti bytí* žijí každá svůj vlastní příběh, podle svých vlastních existenciálních možností, jakoby se ve skutečnosti vůbec neseťkávali a vazby mezi nimi by vycházely jen z náhodných motivů jim společným. Češka (2006) si tyto románové charaktery dokonce představuje jako

„místnosti bez oken a dveří“ či „vybydlené osudy“, kdy od jednoho nevede cesta k druhému (Češka, 2006).

2. Teoretická východiska a metodologie

Pro argumentaci ve své práci využívám metodu kvalitativní obsahové analýzy, konkrétně feministického rezistentního, respektive vzdorného (Fetterley, 1978), čtení, kterému se podrobněji věnuji ve stejnojmenné kapitole. Jak Reinhartz píše, byť neexistuje žádný terminologický konsensus, který by feministickou obsahovou analýzu jasně definoval, dají pod pojem kvalitativní obsahové analýzy zahrnout veskrze všechny metody feministické analýzy, které se vymezují od „dominantního čtení“ zkoumaného textu (Reinhartz, 1992: 149) a snaží se text číst naopak subversivně, tedy reflektovat v něm skryté patriarchální hodnoty a významy (Reinhartz, 1992: 149-152). Mým cílem je jednak ukázat genderovanost vztahů mezi jednotlivými postavami v románu *Nesnesitelná lehkost bytí*, a jednak odhalit patriarchální a misogynní struktury, jsou-li v díle přítomné.

Pojem patriarchát vnímám jako pohlavně-genderový systém, „v němž muži zaujímají nadřazené postavení vůči ženám a v němž jsou vlastnosti a činnosti vnímané jako mužské hodnoceny výše než ty, které jsou vnímány jako ženské“ (Renzetti, Curran, 2003: 22). Takto nastavený systém vytváří hierarchický vztah mezi pohlavími, který je jednou z hlavních příčin útlaku žen. Jde o historicky produkované situace v genderových vztazích, kde je mužská dominance institucionalizovaná, a je tedy zakotvená do vztahů jak v soukromé, tak veřejné sféře (Connell, 1990: 514). Jelikož se tato mužská nadřazenost a androcentrické vidění světa jeví jako neutrální, nevyžaduje vlastně žádné legitimizující diskursy, a maskulinní řád tak jen posiluje (Bourdieu, 2000: 13). Bourdieu v této souvislosti zároveň naznačuje existující spojitost mezi sexualitou a mocí (Bourdieu, 2000: 12–23), o níž bude dále v souvislosti s *Nesnesitelnou lehkostí bytí* ještě řeč.

S genderem pracuji jako se sociálně konstruovanou, a kulturně a historicky podmíněnou kategorií odkazující „ke kulturním předpokladům a praktikám, které ovládají sociální konstruování mužů, žen a jejich sociálních vztahů“ (Barker, 2005: 57). K tomuto pojmu tedy přistupuji jako k určujícímu principu, jenž je neustále reprodukován (Nünning, 2006: 263). Stejně tak i femininitu a maskulinitu chápu jako projevy genderu a tedy výsledky kulturní regulace chování, pokládaného za sociálně přiměřené danému pohlaví (Barker, 2005: 57). V rozboru se zaměřuji i na přítomnost genderových stereotypů, jež v tomto smyslu představují zjednodušující obrazy femininity a maskulinity, přičemž

základem těchto představ je skutečnost, že jsou mužům a ženám přisuzovány domněle příznačné vlastnosti utvářené na základě opozice mezi „mužstvím“ a „ženstvím“, které jsou si navzájem protikladné a strukturují a hierarchizují naši společnost (Bourdieu: 2000: 11). Mezi tyto binární opozice patří například síla – slabost, řád – chaos, moc – bezmoc, nadvláda – podřízenost atd. (Knotková-Čapková, 2008: 10). Ve své práci takové esencialistické pojetí „ženské“ a „mužské“ identity jakožto neměnných či, slovy Šmausové (2002), „ontických“ kategorií odmítám a chápu je jako konstrukty závislé na sociálním kontextu (Šmausová, 2002: 15).

Jak je naznačeno v předešlé kapitole, struktura *Nesnesitelné lehkosti bytí* je vystavěna právě na základě duality a zde zmíněných binárních opozic.

2.1 Literatura, feministická literární teorie a literární kánon

Ve své analýze jsem se rozhodla vycházet především z přehledové studie *Literatura a feminismus* (2000), v níž se Pam Morris věnuje feministické literární kritice a zabývá se novými metodami čtení literárních děl, která se staví proti autoritě patriarchálních literárních textů a v nich předkládaným mužským hodnotám a postojům. Jelikož literatura tvoří nedílnou součást naší společenské reality a kultury, a současně se má za to, že odráží ty nejvyšší ideály a cíle lidstva (Morris, 2000: 10), literární teorie a kritika byla jedním z prvních oborů, kde se feministické zkoumání rozvíjelo (Knotková-Čapková, 2010). Morris se ve své knize opírá především o východiska Judith Fetterley (1978), která upozorňuje na političnost literatury (Fetterley, 1978: xi), a vnímá ji jako mocenský nástroj patriarchátu. Na několika vybraných kanonických textech autorka demonstruje, že mužské představy o světě a o ženách, prezentované v literárních dílech, jsou společností pokládány za normu, za univerzální pravdu (Morris, 2000: 49). Jako jednu z metod, jak tento status quo změnit, Morris představuje feministickou literární kritiku, jež se snaží o přehodnocování a revizi „významných“ děl tradičního literárního kánonu a nahrazení mužského (tedy jednostranného) pohledu na literaturu (Morris, 2000: 49). Jejím základním východiskem je tedy zároveň kritické zhodnocení patriarchálního konstruování genderových stereotypů a hodnot patriarchální ideologie obecně (Knotková-Čapková, 2008: 10).

Jak uvádí Eagleton (2005), najít nějakou jednotnou a objektivní definici literatury je v podstatě nemožné. Tvrdí, že „literatura jakožto soubor děl, která by měla zaručenou a trvalou hodnotu a vyznačovala se určitými inherentními vlastnostmi, neexistuje“

(Eagleton, 2005: 25). Namísto „co je literatura“ bychom se proto, slovy Cullera (2002), měli raději ptát „na základě čeho považujeme (případně nějaká jiná společnost) něco za literaturu“ (Culler, 2002: 30). Culler tak implikuje historičnost a konstruovanost tohoto pojmu. Ačkoli tedy často bývá za literaturu označován veškerý způsob psaní, který je považován za „kvalitní“, uvědomíme-li si nestálost a historickou proměnlivost hodnotových soudů, je možné tuto skutečnost rázem zpochybnit (Eagleton, 2005: 26). Stejně tak i Morris píše, že jelikož se podílejí na vytváření určitých významů a hodnot, lze literární díla chápat jako kulturní produkty fungující současně jako socializační prostředky, které nejenže společenskou realitu odrážejí, nýbrž ji i samy zprostředkovávají a konstruují (Morris, 2000: 17-19, Reinhartz, 1992: 145). Skrze literární díla je proto možné přiblížit fungování a charakter společnosti, včetně v ní nastaveného genderového řádu (Morris, 2000: 19). Tak jako zde citovaní autoři a autorky, přikláním se rovněž ke konstruktivistickému pojetí literatury, které ji chápe jako produkt vytvořený společností samotnou. Veškerou literární reprezentaci tudíž chápou jako „dějiště ideologických sporů – jako lingvistický prostor, kde protichůdné názory bojují o dominantní postavení“ (Morris, 2000: 77-78).

Literatura, jakožto socializační nástroj, funguje podle Morris zároveň tak, že usiluje o získání našeho souhlasu s názory a systémem hodnot v něm vyjádřenými (Morris, 2000: 41). V té souvislosti lze potom mluvit o tzv. interpelaci (Althusser, 1984), tedy o procesu, během něhož literární tvar „vyhlubuje“ jazykový prostor určený pro čtenáře a čtenářky (Morris, 2000: 42); ti, pokud do tohoto prostoru vstoupí, přijímají určitý typ subjektivity a postoje, jež se k onomu prostoru vážou (Matonoha, 2015: 353). Termín tedy pojmenovává vztah mezi subjektem a ideologií, kdy jsou čtenářstvu prostřednictvím interpelace vnucovány „pravdy“, jež jsou považovány za dané (Fulka, 2002: 31). Čteme-li v souladu s těmito interpelačními strategiemi vypravěčské metody, nereflektovaně sdílíme hodnoty daného díla a vlivem androcentrického přístupu k literatuře, diskutovaného výše, je tak nevědomě přijímáme, přičemž se podrobujeme patriarchálnímu úsilí o ovládnutí ženy i o ovládnutí muže (Morris, 2000: 43). Mužská perspektiva je pouze jednostranná a předkládá čtenářstvu v zásadě zkrácené zobrazení žen, které jen napomáhá udržovat a ospravedlňovat jejich podřadné postavení ve společnosti. Proto Morris zdůrazňuje nutnost zachytit chápání literárního díla i z pohledu ženy a za pomoci přístupu feministické literární kritiky se postavit proti ideologickým významům obsaženým ve struktuře klasických příběhů, odolávat interpelační síle vypravěčského úhlu pohledu a číst proti samé podstatě

textu. (Morris, 2000: 26-47). Podobně ve své knize argumentuje i Fetterley (1978), která rovněž kritizuje androcenismus západní literatury.

Se zkoumáním literatury se bezprostředně pojí i diskuse ohledně literárního kánonu. Jak je uvedeno v úvodu této kapitoly, literatura často bývá chápána jako odraz ideálů společnosti a nejprestižnější formu vyjadřování (Morris, 2000: 19). Výraz „literární kánon“ se v souvislosti s literaturou používá až od konce 18. století a lze jej v tomto smyslu chápat jako označení pro daný soubor textů, jež mají určité estetické i etické hodnoty (Morris, 2000: 19), či pro korpus literárních textů, „které skupina nositelů, např. celá kultura nebo subkulturní seskupení, považuje za hodnotné, autorizuje je a usiluje o jejich zachování“ (Nünning, 2006: 371). Od konce 60. let 20. století se uznávanou metodou stává výše představená feministická literární kritika, která koncept tradičního kánonu kritizuje, díla označená za kanonická přehodnocuje a zpochybňuje jejich údajnou nestrannost a autoritu (Morris, 2000: 49). Tato kritická revize feministických teorií v tradičním literárním kánonu reflektuje absenci žen-autorek a konceptualizuje status kánonu jako mocenský nástroj, s jehož pomocí jsou vytěšňovány a znehodnocovány texty „okrajových“ kulturních skupin, například žen a černého obyvatelstva (Nünning, 2006: 371). Společně s kritickým pohledem na kanonická díla autorů-mužů se předmětem zkoumání staly i s nimi spojené kritické komentáře, které se rovněž vyznačovaly genderově nesenzitivním přístupem a mužským – čti androcentrickým, často i misogynním způsobem výkladu, jenž byl určený „univerzálnímu“, tedy mužskému, čtenáři (Morris, 2000:50).

V rámci představeného feministického zkoumání vzniklo dále hned několik přístupů, jak demokratizovat a diverzifikovat kánon. Mezi způsoby, kterými je možné mužské ovládnutí kánonu zpochybnit, patří jednak reinterpretace mužských kanonických textů, tedy vnímání starých textů z nového kritického úhlu (tzv. re-vize), a jednak úsilí o vytvoření tradice literatury psané ženami (Morris, 2000: 65). Elaine Showalter (2007) například feministickou literární kritiku dělí na feministické čtení, sestávající z přehodnocování textů psaných muži a z kritiky misogynních projevů v nich, a na gynokritiku, tedy analýzu literatury psané ženami podanou z ženské perspektivy. První typ feministické kritiky se zabývá ženou jako čtenářkou, tedy „spotřebitelkou literatury psané muži“, kdežto předmětem gynokritiky je žena jakožto tvůrkyně literárních textů (Showalter, 2007: 216). Jak autorka uvádí, feministické čtení „je metoda zásadně politická a polemická, s teoretickým napojením na marxistickou sociologii a estetiku“ (Showalter, 2007: 217). Svou orientací na muže a studováním ženských stereotypů v literatuře psané muži však

feministické čtení podporuje viktimizaci žen a opomíjí podle autorky jejich vlastní zkušenost. Gynokritika, snažící se vystavět ženský rámec pro analýzu literatury psané ženami je oproti tomu „samonosnější a experimentálnější“ a osvobozuje nás od konceptů mužské literární historie doposud považovaných za univerzální (Showalter, 2007: 217-220). Zde představené teze, především tedy metoda feministického čtení, jsou vzhledem k tomu, že *Nesnesitelná lehkost bytí* je rovněž dílem z pera muže, stěžejní. S jejich využitím v diplomové práci se tedy k analyzovanému dílu snažím přistupovat kriticky a reflektovat zmíněné stereotypy ve vyobrazování žen v literatuře.

Mezi nejznámější teoretiky zabývající se konceptem literárního kánonu patří Harold Bloom, který v knize *Kánon západní literatury* (2000) vytvořil autoritativní seznam literárních mistrovských děl především západního kulturního okruhu (Nünning, 2006: 79). Kritériem, kterým se autor při výběru do svého seznamu kanonických děl řídil, bylo „spojení vnitřní vznešenosti a vnější reprezentativnosti“ (Bloom, 2000: 14), dále „silná literární originalita“ a velký důraz klade na význam „estetické síly“ děl (Bloom, 2000: 37-40). Pakliže se díla stala kanonickými, podle autora to znamená, že přežila obrovský zápas uprostřed společenských vztahů (Bloom, 2000: 50) Takový způsob selekce je ale značně problematický, neboť již nebere v potaz, zda vůbec existují estetická měřítka, jež by zahrnuvala hodnoty nejen spisovatelů a spisovatelek, ale také řady druhů kulturních zkušeností, hodnot a tradic. A pokud ano, kdo takovou estetickou hodnotu díla může určovat? (Morris, 2000: 69). Bloom nicméně západní kánon a jeho elitářský charakter hájí. Tvrdí, že existuje proto, aby stavěl určité limity a vytvářel soubor měřítek posuzování (Bloom, 2000: 47). Navíc, přestože si jí je vědom, političnost západního kánonu, kterou zdůrazňuje Fetterley (1978), zcela odmítá.

V této práci proto vycházím z tezí feministické literární kritiky, pro niž kánon představuje restriktivní kulturní instituci v konkrétním historickém a společenském kontextu či „androcentrický projekt korelující jak s patriarchální ideologií, tak s imperativem heteronormativity“ (Knotková-Čapková, 2010: 11). Ztotožňuji se s tvrzením, že „takzvaný 'literární kánon', tj. onu nezpochybnitelnou 'velkou tradici' národních literatur, je nezbytné vidět jako konstrukt, který v určitou dobu vyzdvihují jistí lidé za jistými účely.“ (Eagleton, 2005: 25-26). Hodnotu vnímám jako nestálým pojmem, jehož obsah se mění s ohledem na konkrétní situaci, a najít literární dílo či tradici, jež by byly samy o sobě hodnotné, tedy považuji za nemožné (Eagleton, 2005: 26-27).

Jelikož *Nesnesitelná lehkost bytí* patří, společně s *Žertem* (1967), mezi nejčastěji citované zdroje úryvků z Kunderových děl v učebnicích literatury (Caltová, 2015: 22), a objevují se tedy jak ve školních čítankách, tak v souhrnných sbornících pro přípravu k maturitě (např. *Čtenářský deník nejen k maturitě*, 1999 či Šrůta, 2014), funguje rovněž jako socializační prostředek a je proto na místě do teoretických konceptů zahrnout i diskusi ohledně literárního kánonu. Kanoničnost románu podporuje současně i skutečnost, že se tímto Kunderovým dílem zabývali v rámci svých kritických studií a analýz jak tuzemští, tak zahraniční autoři a autorky, kritici a kritičky. Z těch českých patří mezi nejznámější a nejcitovanější například Chvatíkova obsáhlá esej *Svět románů Milana Kundery* (1994), Koskové monografie *Milan Kundera* (1998), Češkova motivistická analýza Kunderových románů (2005), studie *Kundera aneb paměť touhy* (Le Grand, 1998), *Kunderovské paradoxy* od Jungmanna (2005) a další. Ze zahraničních kritických příspěvků stojí za zmínku recenze *Four Characters Under Two Tyrannies* (Doctorow, 1984), Bloomův sborník kritických esejí věnovaný pouze dílům Milana Kundery (2003) atd.

Bloom zařadil Kunderovu *Nesnesitelnou lehkost bytí* do skupiny děl, jež se podle jeho „kulturní předpovědi“ ukážou být kanonická (Bloom, 2000: 586). Ve zmiňovaném sborníku ovšem autor uvažuje nad literárním statusem této knihy, přičemž vyjadřuje jistou pochybnost o trvalosti jejího věhlasu (Bloom, 2003: 2). Vyčerpávající seznam dalších statí, recenzí, studií a rozhovorů týkajících se tvorby Milana Kundery předkládá Bauer (2000) porovnávající českou a zahraniční recepci Kunderovy tvorby. Bauer dochází k tomu, že Milan Kundera se společně se svou tvorbou nachází „pod dvěma tyranii: tyranii obdivu a tyranii ztracení“ (Bauer, 2000: 107). Západní literární kritika má tendenci spisovatelova díla přijímat spíše nekriticky, dokonce až obdivně, ovšem současně jej neustále konfrontuje s minulostí vyznavače komunistické ideologie, což nevyhnutelně ovlivňuje interpretaci jeho románů. V českém kontextu lze vedle adorujících příspěvků (Chvatík, 1994, Kosková, 1998) najít i značně odmítavé kritiky (Jungmann, 2005); obě „tyranie“ jsou však dle Bauera výsledkem emocionálního projevu plynoucího z přístupu k autorovi a jeho dílu (Bauer, 2000: 104-107).

2.2 Recepční teorie a implicitní čtenář

Speciálně u děl Milana Kundery se často mezi jeho kritiky diskutuje o tom, jaké byly autorovy záměry v konkrétních částech příběhů a většina z nich se orientuje hlavně na autora

jako takového, zatímco význam díla je opomíjen. Jak je uvedeno v jedné z následujících kapitol (Úloha vypravěče), dochází častokrát dokonce k mylnému zaměňování autora s vypravěčem. Pro účely této analýzy ovšem považuji za stěžejní se spíš než na autora zaměřit na samotný text, a na to, jakým způsobem na své čtenáře a čtenářky působí. Vycházím z toho, že význam textu se odkrývá až během procesu čtení (Iser, 2009) a význam recepce literárního textu pro rozbor literárního díla tudíž nelze opomenout. Pro pochopení a lepší uvědomění si procesu čtení jsem si proto osvojila východiska tzv. recepční teorie (Iser, 2009: 73), která v literatuře zkoumá právě pozici čtenáře/ky a proces a účinky čtení.

Wolfgang Iser (2009) ve svém díle představuje různé typy literární teorie a věnuje se jejich rozdílným přístupům k literárnímu textu. Jeho vlastní teorie estetického účinku se zaměřuje na to, jaký dopad má literární text na své čtenáře a čtenářky, a jakým způsobem v nich vyvolává reakci (Iser, 2009: 74). Recepční teorie podle něj vykládá, co se děje při zpracování textu a „pomáhá osvětlit, proč a jak může tentýž literární text v různou dobu znamenat pro různé lidi různé věci, neboť bere v úvahu dvoustrannost literárního díla a jeho dvou pólů: uměleckého a estetického“ (Iser, 2009: 85). Interakce těchto dvou faktorů je dle Isera pro odkrytí potenciálu díla stěžejní: zatímco umělecký pól odkazuje k textu vytvořenému autorem, estetický pól vychází z realizace, již provedl čtenář (Iser, 2009: 85). Eagleton píše, že pojmem-li psaný text pouze jako sérii podnětů a výzev z ke zformování jazyka do určitého významu, můžeme terminologií recepční teorie říci, že čtenář/ka dílo při čtení takzvaně konkretizuje (Eagleton, 2005: 107). Samotný akt čtení je možné chápat i jako doplňování tzv. prázdných míst (Iser, 2009: 82), která představují „otevřená propojení mezi textovými perspektivami, jež kupříkladu ve vyprávění nastiňují autorův pohled skrze perspektivu vypravěče, postav, děje a fiktivního čtenáře vepsaného v textu“ (Iser, 2009: 82). Čtenářstvo je tak vybízeno tyto mezery zaplnit, čímž vzniká text plný spekulací, domněnek a úsudků a účinek takto doplněných míst v podstatě závisí na jeho vlastní interpretaci (Eagleton, 2005: 107).

Recepční teorie vznikla v důsledku konfliktu interpretace, v němž se studium literatury nacházelo na přelomu 50. let a 60. let. Toto dilema se podle Isera projevovalo tak, že ačkoli literární kritika doposud usilovala o nalezení autorova záměru či poselství, které mělo dílo přinášet, došlo postupně k jistému obratu od zaujetí autorovým úmyslem k zájmu o čtenářskou reakci na text (Iser, 2009: 74-75), o němž například Barthes hovoří jako o „smrti autora“ (Barthes, 2006: 77). Kritika literárních děl se tak místo na hledání Autora a jeho kulturního a sociálního zázemí začala více soustředit na čtenářstvo, které je právě tím

místem, kde se sjednocuje mnohost psaní pocházejících z různých kultur. Barthes svou tezi zakončuje tvrzením, že „[z]rození čtenáře se odehrává za cenu smrti autora“, čímž v kontextu literární kritiky apeluje na čtenáře/ku jako na stěžejní bod pozornosti (Barthes, 2006: 75 - 77). Zájem o pochopení autorské intence byl tedy nahrazen zkoumáním dopadu, který má literární text na svého potenciálního recipienta a toho, co se s textem děje v procesu čtení. Jinými slovy se literární kritici a kritičky začali věnovat vztahu mezi autorem/kou, textem a čtenářem/kou (Iser, 2009: 76).

Iserova teorie tedy vychází z předpokladu, že pokud chápeme literární dílo jako proces zvýznamňování, jenž se takzvaně zhmotňuje jen v průběhu čtení, bez aktivní spolupráce čtenářstva by v podstatě žádná literární díla nevznikala (Eagleton, 2005: 105). Čtení navíc nepředstavuje lineární pohyb ve smyslu aditivního navršování informací. Naše původní porozumění jsou neustále zpětně transformována, přičemž jsou některé rysy naší původní interpretace zdůrazněny a některé naopak zcela vyloučeny (Eagleton, 2005: 123-124). Ačkoli tedy Iser vybízí k tomu, abychom byli při čtení názorově otevření a připravení zpochybnit své vlastní předpoklady, současně přichází s pojmem tzv. implicitního čtenáře/ky představující souhrn předem vytvořených orientací, které fikční svět nabízí svým možným čtenářům a čtenářkám jako podmínky recepce (Iser, 2004: 36). Čtenářstvo, jak jej vnímá Iser, je tudíž teoretickým konstruktem, který se od reálného čtenáře liší (Nünning, 2006: 111), a který k textu rozhodně nepřistupuje bez jakýchkoli předchozích přesvědčení; naopak již disponuje jistými „předběžnými porozuměními“, zasazenými do nějakého sociálního a historického kontextu, který jej bezprostředně ovlivňuje (Eagleton, 2005: 108). Eagleton zde upozorňuje na problematičnost Iserova konceptu spočívající v tom, že aby mohli čtenáři a čtenářky dosáhnout oné otevřenosti zmíněnému transformativnímu účinku, museli by od počátku své postoje zaujmout pouze provizorně, což je, jak je výše ukázáno, sotva možné (Eagleton, 2005: 109-111). Iser vůbec nereflektuje, že čtenáři i čtenářky k textu přistupují s jistým předchozím kulturním a společenským zázemím (Eagleton, 2005: 123), které je socializovalo například jako muže a ženu, a ovlivnilo tak podobu hodnotového systému, který do čtení vkládají. Využití recepční teorie pro feministickou literární kritiku je tedy možné tehdy, budeme-li k textu přistupovat kriticky s ohledem nejen na gender čtenáře a čtenářky, ale i na gender obsažený v samotném textu (Kynčlová, 2009: 62).

2.3 Vzborné četní

Jedním ze způsobů četní, jež se staví proti přijímání „mužského“ názoru a pohledu na svět, je metoda subverzivního četní, jež Fetterley (1978) ve své knize nazývá vzborné. Na klasických dílech americké literatury autorka poukazuje na panující předpoklad, že v literatuře a literárním kánonu, který je bezvýhradně androcentrický a mužská kulturní nadřazenost v něm představuje normu (Morris, 2000: 27), je prezentována univerzální pravda. Být univerzálním tedy znamená nebýt ženou (Fetterley, 1978: xiii). Tato skutečnost nejenže udržuje schéma literatury nepřístupné pro vědomí žen-četnářek, ale navíc je „vmanipulovává“ do pozice četní tzv. proti sobě. Ženy jsou tak „učeny myslet jako muži, identifikovat se s mužským pohledem na svět, a akceptovat mužský systém hodnot, jehož hlavním principem je misogynie, jako normální a legitimní“ (Fetterley, 1978: xx),⁴ přestože jsou jejich zkušenosti s těmito hodnotami zcela opačné. Četnářky, jejichž zkušenost je charakterizována bezmocností (Fetterley, 1978: xiii) tak bezděky přijímají interpelující narativní strategii (Matonoha, 2015: 368). Jak uvádí Culler (1991) ženy-četnářky jsou nuceny číst jako muži, jelikož předpokládaným četnářem kanonických děl je muž. Navrhuje proto „číst jako žena“ (Culler, 1991: 513), tedy číst způsobem, který se v textu snaží odhalit skryté patriarchální významy (Culler, 1991: 509-510). Protože se jedná o vědomě zaujatý postoj ke četní, nevztahuje se pouze k ženám-četnářkám, zaujmout jej mohou zaujmout i muži, budou-li číst subversivně a kriticky.

Předmětem mé diplomové práce je rovněž dílo psané spisovatelem-mužem, a současně i samotný příběh je četnářstvu zprostředkováván vypravěčem-mužem, tedy z „mužské“ perspektivy. K analýze jsem právě proto zvolila metodu vzborného četní (Fetterley, 1978), přičemž k danému příběhu přistupuji kriticky, reflektuji jeho hodnotovou a ideologickou zatíženost, a snažím se odolávat interpelačním silám vypravěče a ideologickým významům obsaženým ve struktuře textu (Morris, 2000: 47). Ačkoli je tedy vyprávěcí hledisko *Nesnesitelné lehkosti bytí* hlediskem muže, události odehrávající se v zobrazeném fikčním světě nahlížím z perspektivy ženy (Matonoha, 2015: 368). Zaujímám tedy postoj „četní jako žena“, jak o něm hovoří Culler (1991), a místo podvolování se moci čteného textu se naopak pokouším nad zkušeností z četby převzít kontrolu.

⁴ Překlad vlastní.

2.4 Úloha vypravěče

Teorie vyprávění neboli naratologie, označuje rozličné koncepce v rámci výzkumu vyprávění, které se zaměřují na systematický popis druhů, struktur a funkcí narativních jevů (Nünning, 2006: 810). Vyprávění lze potom definovat jako „komunikativní zprostředkování reálných nebo fiktivních událostí, které vypravěč podává příjemci“ (Nünning, 2006: 854), či jako narativní výpověď, která zahrnuje přenos události či série událostí, vztahy řetězení, protikladnosti a opakování mezi skutečnými nebo fiktivními událostmi (Genette, 2003: 305).

Podle Morris nás forma vyprávění utvrzuje v našem vidění světa, v našem chápání toho, jak se věci nevyhnutelně mají (Morris, 2000: 45). Morris dále pokračuje tím, že struktura vyprávění literárních textů vypovídá i o tom, jak vnímáme životy žen. V typickém příběhu podle ní hrdinky hřeší svým sexuálním životem proti přijatým normám chování, a proto je čeká utrpení a smrt. Tyto scénáře podle Morris vycházejí z předpokladu, že ženy na svět přišly bez poskvrny a jakýmkoli sexuálním pokleskem pošpiňují své já. To současně utváří dvojí normu, kde promiskuitnímu muži je odpuštěno na základě „přirozenosti“ jeho pudových tužeb, kdežto ženské postavy jsou vyobrazeny jako oběti sociálního světa a za trest je stíhá smrt (Morris, 2000: 45). Srovnáme-li zde řečené s tím, jak je nevěra ženských postav prezentována v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, není možné si u těchto schémat nevšimnout podobnosti. Přestože i Tomášově nevěře, jejím motivům a dalším okolnostem je v románu též věnováno dost prostoru, stále je zde znatelný rozdíl v tom, jak je jeho promiskuita tematizována oproti jedné jediné nevěře, které se dopustí Tereza. Detailněji je tento motiv v příběhu rozebírán v poslední části diplomové práce, v kapitole Nevěra a princip dvojího metru.

Na základě výše řečeného tedy není pochyb o tom, že úloha vypravěče se všeobecně pro literární analýzu románu jeví jako zcela zásadní. Vezmeme-li navíc v úvahu, že konkrétně v *Nesnesitelné lehkosti bytí* vypravěčovo hledisko představuje de facto jediný výchozí bod, jehož prostřednictvím je realita fikčního světa prezentována, jeho význam oproti významu samotného příběhu o to více stoupá. V první kapitole, jež stručně shrnuje děj zkoumaného románu, již bylo konstatováno, že jelikož má vypravěč přístup do vědomí postav, ví o nich v podstatě všechno. Z hlediska vypravěčského modelu je tato bezvýhradná znalost myšlení hlavních charakterů označována jako „vševědoucí vyprávění“ (Genette, 1980: 188), které je podle Kotena (2012) pro autorskou vyprávěcí situaci v Kunderových románech nejtypičtější. Objevuje se tedy i v případě *Nesnesitelné lehkosti bytí*, kde se vypravěčův komentář téměř osamostatňuje jako jedna z „větví“ narativního textu

(Koten, 2012: 66-67). I přes svou vševědoucnost se však některé vypravěčovy soudy o myšlenkách a intencích postav zdají spíše jako spekulace. Jako příklad takové spekulace lze uvést situaci, když vypravěč komentuje Franzovu nejistotu ve vztahu k Sabině: „*Nemohu to pochopit jinak, než že láska pro něho nebyla prodloužením jeho veřejného života, nýbrž jeho protipólem.*“ (Kundera, [1984] 2006: 96), nebo když vykresluje situaci, kdy před Sabinou stojí nahá Tereza: „*Myslím, že i Sabinu ovanulo zvláštní kouzlo situace, kdy před ní stála žena jejího milence, podivně odevzdaná a plachá.*“ (Kundera, [1984] 2006: 80). Prostor, jež je podobnými vypravěčovými domněnkami vytvořen, lze chápat jako možnost čtenářstva vypravěčovi věřit nebo nevěřit (Pichová, 1992: 222-223). Tím se dostáváme k teorii nespolehlivosti vypravěče, kterou poprvé předložil W. C. Booth (1983). Podle této teorie je vypravěč spolehlivý, jedná-li v souladu s normami díla. Pokud se mezi normami implikovaného autora a normami vypravěče objeví rozpor, vypravěče můžeme označit za nespolehlivého (Nünning, 2006: 545).

Co se týče vypravěče v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, není možné jednoznačně určit, zda je či není spolehlivý. Z hlediska výše představené recepční teorie vypravěč vlastně v textu vytváří ona „otevřená propojení“ mezi textovými perspektivami, zmiňovaná v kapitole Recepční teorie a implicitní čtenář, a nechává na čtenářích či čtenářkách, aby tato místa zaplnili, a svou vlastní interpretací odkryli v díle jeho význam (Iser, 2009: 16-17). Tato skutečnost však vypravěčovi zároveň dává moc čtenáře a čtenářky manipulovat a nepostřehnutelně je navádět ke sdílení hodnot, jež jsou v daném dílu prezentované (Morris, 2000: 42).⁵ I v *Nesnesitelné lehkosti bytí* hraje vypravěč klíčovou roli, což dokazuje mimo jiné fakt, že se významem jeho přítomnosti v románu zabývalo a zabývá nemalé množství autorů, autorek, a Kunderových kritiků a kritiček. Patří mezi ně například Kratochvíl (2005), Le Grand (1998), Pichová (1992), Kubiček (2001) či Zandová (2012). Mezi jednotlivými kritikami ovšem dochází k mnohým přím, co se této oblasti týče.

Jak bylo nastíněno výše,⁶ asi nejspornějšími momenty kritiky je diskuse o roli a autoritě vypravěče v ději románu, a charakter jeho vztahu k samotnému autorovi. Na chyby, co se týče hodnocení a charakteristiky Kunderova autorského vypravěče, upozorňuje například Kratochvíl (2005). Nejčastěji podle něj dochází ke ztotožňování autora s vypravěčem, či přisuzování vypravěčovi suverénní moci nad postavami (Kratochvíl, 2005: 359). O tendenci vnímat autora a vypravěče jako touž osobu píše

⁵ Viz kapitola Literatura, feministická literární teorie a literární kánon.

⁶ Viz kapitola Recepční teorie a implicitní čtenář.

i Barthes (2006), když představuje koncept „smrti autora“. Barthes upozorňuje na obrat, ke kterému dochází v souvislosti s „dešifrováním“ textu. Ačkoli se literární kritika doposud soustředila na hledání Autora a na jeho kulturní a sociální zázemí (jež se otiskují do jeho díla), čtenář/ka je podle Barthes tím místem, kde se sjednocuje mnohost psaní pocházejících z různých kultur, nikoli Autor. Argumentem o smrti autora Barthes v kontextu literární kritiky apeluje na čtenáře/ku jako na stěžejní bod pozornosti (Barthes, 2006: 75 - 77).

Jak ale Kratochvíl uvádí, vypravěč v Kunderových románech sice do značné míry vyslovuje autorovy názory, „ale vůbec nebyl stvořen z téhle potřeby ztotožnění.“ (Kratochvíl, 2005: 359). Autor spíše vypravěče řadí mezi ostatní postavy románu. Píše, že „podléhá dokonce jisté stylizaci a v tomto smyslu je to zase nakonec bezmála literární postava.“ (Kratochvíl, 2005: 359). Vypravěč totiž přebírá vyprávění příběhů z pohledu jednotlivých postav, čímž se v podstatě vyhýbá jejich monologům, a vytváří tak vlastně nový subjekt projevující se jako postava románu (Kratochvíl, 2005: 359). Kratochvíl už ovšem nereflektuje, že předává-li vypravěč čtenářstvu myšlenky a intence postav z vlastní perspektivy, disponuje též určitou mocí konstruovat jejich genderovou identitu, což je pro tuto diplomovou práci stěžejní bod analýzy.

Jak je nastíněno vůbec v prvním odstavci této kapitoly, o autoritě vypravěče a jeho podílu při utváření fikčního světa v Kunderových románech se rovněž mezi jednotlivými kritikami vedou různé spekulace. Zatímco Kratochvíl (2005) a Le Grand (1998) považují vypravěčovu moc nad hrdiny románu spíše za zdánlivou, Pichová (1992), jež se přímo na pozici vypravěče v *Nesnesitelné lehkosti bytí* zaměřuje a dané problematice se věnuje obsírněji, zdůrazňuje, že přítomnost vypravěče je v románu stejně důležitá jako přítomnost jeho postav. Přisuzuje mu tudíž absolutní autoritu. Tuto autoritu sám vypravěč zdůrazňuje svými častými vstupy do příběhu a mluvením v první osobě - např. „[ř]íkám to jen proto, abych vysvětlil [...]“ (Kundera, [1984] 2006: 280), nebo „[m]yslím na redaktora, který [...]“ (Kundera, [1984] 2006: 286), a tak se stává v příběhu ještě více viditelným. Neustálými komentáři a vstupy takto „vtírající se“ vypravěč (O'Brien, 2003: 115)⁷ v podstatě vyprávěný svět a jeho postavy kontroluje (Pichová, 1992: 217), současně však de facto napodobuje vládu přítomného politického režimu, jenž do života občanů zasahuje úplně stejným způsobem (Doctorow, 1984). Bývá mu zároveň přiřazována moc předjímat

⁷ Překlad vlastní.

vývoj dalších událostí a vnucovat čtenářům a čtenářkám určitý postoj k dané situaci (Morris, 2000: 43).

Podle Gertrude Zandové (2012) je vypravěčova autorita ve zkoumaném románu generována celkem pěti různými způsoby. Za prvé právě na základě pozice autorského vypravěče, který se explicitně prohlašuje za tvůrce fikce a manifestuje moc nad vyprávěným světem. Za druhé vystupuje vypravěč jako esejista, přičemž poukazuje k reálné postavě Milana Kundery – co vypravěč říká, tudíž odpovídá veřejné sebereprezentaci autorské osobnosti Milana Kundery. Dále se vypravěč vyznačuje rozsáhlou vzdělaností, přičemž i prostředí vyprávěného světa je plné lidí disponujících příslušnou intelektuální autoritou (intelektuálové, umělci, lékaři apod.). Čtvrtým způsobem je situace, kdy vypravěč čerpá autoritu ze systematizací, definic či generalizací, například: „*Všichni potřebujeme, aby se na nás někdo díval.*“ (Kundera, [1984] 2006: 288), nebo: „*Lidé většinou utíkají svému trápení do budoucnosti.*“ (Kundera, [1984] 2006: 178). A jako poslední způsob prosazování autority uvádí Zandová ten, kde vypravěč nejen tvoří příběh čtyř hlavních hrdinů, ale navíc vystupuje jako „konstruktér navýsost racionální“ (Zandová, 2012: 91) když dovoluje, aby čtenář/ka nahlížel/a přímo do vzniku a vývoje románu. Popisuje například, že hlavní postavy se narodily z jedné situace, věty či metafory; „*Tomáš se narodil z věty: einmal ist keinmal. Tereza se narodila z kručení břicha.*“ (Kundera, [1984] 2006: 49). Zde právě vzniká jistá intimita mezi vypravěčem a čtenářem/kou, na kterou se ve svém příspěvku Zandová zaměřuje primárně. Tím, že je Kundera svým čtenářům/kám takto otevřený, vlastně navozuje důvěrnou atmosféru, v níž získává čtenář/ka pocit, že je součástí onoho fiktivního světa (Zandová, 2012: 90-92).

Vedle jeho autority však Zandová zkoumá rovněž problematiku recepce a všímá si významu toho, jaký vztah vypravěč navozuje se čtenářstvem (Zandová, 2012: 92). Poukazuje například na vypravěčova četná oslovování čtenářstva jako „vy“ a jakéhosi vyzývání k nějaké akci - např. „*Představte si, že by vám amputovali ruku [...]*“ (Kundera, [1984] 2006: 232), nebo jeho mluvy v plurálu – např. „*My již víme proč ne [...]*“ (Kundera, [1984] 2006: 111), či „*Můžeme se ovšem právem ptát, proč [...]*“ (Kundera, [1984] 2006: 214). Díky těmto metodám má vypravěč možnost čtenáře/ku vést, přibližovat mu/jí tak své myšlenky a v podstatě text „před-interpretovat“ (Zandová, 2012: 92). Vypravěč navíc románový příběh prokládá svými komentáři, které ve skutečnosti předurčují a spoluurčují čtenářskou interpretaci. Díky takovým často nezodpovězeným otázkám a jejich neurčitosti je mysl čtenáře/ky naváděna určitým způsobem a jeho/její zapojení v textu je tak

daleko větší (Zandová, 2012: 93). Tato místa v textu Iser nazývá „prázdnými místy“ (Iser, 2009: 81), která chápe jako neviděné spoje textu vznikající proto, že žádný příběh nelze vyprávět v jeho úplnosti. Tvrdí, že prázdná místa „nechávají otevřené propojení mezi textovými perspektivami, jež kupříkladu ve vyprávění nastiňují autorův pohled skrze perspektivu vypravěče, postav, děje a fiktivního čtenáře vepsaného v textu“ (Iser, 2009: 82). Je potom tedy na čtenáři/ce, aby je při aktu čtení zaplnil/a. Spojením jeho/jejích perspektiv prázdná místa následně mizí (Iser, 2009: 81-82).

Vypravěč v *Nesnesitelné lehkosti bytí* se vyznačuje především častým používáním opakující se prolepse, tedy narativního manévru, který předem evokuje událost, jež se má v ději teprve udát (Genette, 2003: 315). Prolepse zde slouží jako tzv. předchozí upozornění, díky němuž je ve čtenáři/ce vytvářeno jisté očekávání. Charakteristický je i pohyb událostí proti chronologickému pořadí vyprávění, což podle Pichové ukazuje, že daný příběh je kontinuálně přítomný ve vypravěčově mysli a má tedy moc jej kompletně kontrolovat (Pichová, 1992: 217-218, 221). Příkladem takového „předchozího upozornění“ může být varování o Tomášově smrti, které se objeví zpočátku románu: „*Pohříchu nedlouho potom začala žárlit sama a její žárlivost nebyla pro Tomáše Nobelovou cenou, nýbrž břemenem, kterého se zbaví teprve před smrtí.*“ (Kundera, [1984] 2006: 68) Čtenáři/ce je tak naznačeno, že dvojici čeká smrt, ale kdy a jak k ní dojde, se dozví zhruba v polovině románu v dopise, jenž Sabina obdrží od Tomášova syna: „*Byla už v Paříži tři roky, když dostala dopis z Čech. Psal jí Tomášův syn. Dověděl se nějak o ní, získal si její adresu a obracel se na ni jako na 'nejbližší přítelkyni' svého otce. Oznamoval jí smrt Tomáše a Terezy.*“ (Kundera, [1984] 2006: 134-135) Samotná skutečnost smrti je tak odsunuta stranou, a tím, že se o ní vypravěč zmíní takto zběžně, ponechá jí podle Kratochvíla její patos a romantický odér pointy velkých milostných příběhů (Kratochvíl, 2005: 360).

Díky této volbě nechronologického pořadí daných dějových momentů a brzké zmínce o smrti hlavních protagonistů je sice na konci románu eliminováno veškeré napětí, je tím ale dána možnost soustředit pozornost právě na vypravěčskou techniku. V poslední části románu (Kareninův smích) má tudíž vypravěč možnost navodit alespoň představu o šťastném konci a vyjádřit jakési smíření, jehož Tomáš s Terezou těsně před smrtí na venkově dosáhli. Z hlediska struktury je tedy příběh zakončen otevřeně (Pichová, 1992: 219-220).

3. Patriarchální uspořádání společnosti za socialismu

Srpen 1968 je klíčovým mezníkem ve vývoji komunistického systému v Československu, kdy na území státu vnikla vojska Varšavské smlouvy, aby potlačila pokus o strukturální reformy sovětského typu socialismu. Po okupaci sovětskou armádou obyvatelstvo postupně začalo propadat depresi a ztrácelo iluze o socialismu vůbec, což vedlo ke všeobecné pasivitě a nezájmu o veřejné záležitosti (Otáhal, 2005: 25). Následující období mezi lety 1968 a 1989 je nazýváno „normalizací“ a označuje dobu upevňování ideologie socialismu, kdy je státní politika nahrazena vládou (údajných) expertů a kdy je společnost zbavena autonomních životních funkcí (Vodochodský, 2008: 11).

Události srpna 1968 mají zásadní vliv i pro fikční svět *Nesnesitelné lehkosti bytí*, a to jak na jednání postav, tak na jejich celkový vývoj v průběhu děje. Považuji tudíž za nezbytné kontext doby, vzhledem k jeho propojenosti s tématem románu, detailněji rozebrat a poukázat na to, jak se dominantní patriarchální diskurz socialistické společnosti promítl do genderového uspořádání fikčního světa Kunderova románu. Především, že bych se nerada, stejně jako mnozí z kritiků a kritiček Kunderova díla, dopouštěla neúplných interpretací vycházejících ze zjednodušeného vnímání románu čistě skrze politický kontext doby. Ztotožňuji se s přístupem O'Briena (2003), tedy že události roku 1968 a po něm poskytly příhodný, a pro děj významný rámec, nicméně interpretovat Kunderovo dílo jen skrze odkazy na historii by bylo jako říkat, že existuje pouze jeden jediný způsob čtení textu (O'Brien, 2003: 116). Protože je však jedním z cílů mé práce také rozbor konceptů maskulinity a femininity jakožto sociálních konstruktů a mechanismů jejich utváření, a politický diskurz tehdejšího Československa měl na konstrukci mužské i ženské identity nezanedbatelný podíl (Šmídová, 1999: 217), je nutné tento aspekt do analýzy zahrnout.

Jak uvádí Šmídová (1999), muži (i ženy) v České republice byly v jiné situaci než muži a ženy západní společnosti. Dnešní kontext České republiky odráží situaci společnosti v transformaci, z části již přeměněné, „s tvrdohlavými pozůstatky předešlého totalitního režimu“ (Šmídová, 1999: 117).⁸ Vzhledem k významu historických událostí pro české mužství a ženství (například „tradice“ První československé republiky, následky Druhé světové války, éra „budování komunismu“ padesátých let dvacátého století, Pražské jaro, invaze v srpnu 1968, doba normalizace sedmdesátých let, aktivita disentu a Charta 77, listopad 1989 a proces transformace po roce 1989 a rozdělení Československa v roce 1993)

⁸ Překlad vlastní.

tudíž podle autorky nelze západní teorie (Connell, 1990, 2000, 2005; Kimmel, 1994) - ačkoli dnes představují základ pro chápání konstrukce maskulinity a femininity - na českou realitu aplikovat v plném rozsahu (Šmídová, 1999: 218). Specifická kombinace totalitního systému a socialistického (egalitářského) programu spoluurčila způsob, kterým byl sociální fenomén československé společnosti genderován (Havelková, 1993: 90). Pracuji tedy s texty autorů a autorek, kteří se věnovali výzkumu genderového uspořádání Československa v období státního socialismu. Jsou jimi například Ivo Možný (1990) soustředící se na vývoj konceptu rodiny, Ivan Vodochodský (2007 a 2008) zkoumající zejména postavení mužů, a Iva Šmídová (1999, 2002) analyzující utváření maskulinní identity českých mužů. Všichni jmenovaní sdílí především zájem o tematizaci dlouho přehlížené situace českých mužů v socialismu a způsobů utváření jejich mužské identity.

Pro vykreslení situace normalizačního Československa je potřeba zmínit i kontext vývoje ženského hnutí. Šedesátá léta dvacátého století jsou s ohledem na genderové uspořádání společnosti charakteristická přechodem do tzv. druhé vlny feminismu, kdy byly v rámci feministických přístupů ke kultuře artikulovány čtyři základní teze, ze kterých vycházím i v této diplomové práci: 1) společnost, v níž žijeme je patriarchální povahy, 2) tento řád je udržován za přispění obou pohlaví, 3) z mužské nadvlády těží svým způsobem všichni muži a 4) vládnoucí postavení muže ochuzuje v citové oblasti (Havelková, 2004: 178-179). Jak se ukáže v následujících kapitolách analýzy, i ve fikčním světě *Nesnesitelné lehkosti bytí* se tyto teze promítají. V příběhu jsou bezesporu přítomné patriarchální hodnoty projevující se zejména stereotypním vyobrazením hlavních postav a jejich genderové identity, které determinuje jejich nerovné postavení.

Jmenovaná tvrzení Havelková podrobněji rozebírá v textu „*Patriarchy*“ in *Czech Society* (1993), jenž se zaměřuje na situaci Československa v éře normalizace. Uvádí, že období normalizace se pro všechny vyznačovalo určitou společenskou stagnací. Na co se však autorka snaží zejména upozornit je skutečnost, že, přestože čelili muži i ženy - pokud nepatřili k vládnoucí elitě - v podstatě společnému útlaku ze strany politického aparátu, problémy patriarchátu a diskriminace žen v kontextu tohoto období a těchto podmínek by rozhodně neměly být považovány za druhořadé, či snad irelevantní. Píše, že „[...] používání konceptu ‘patriarchátu’, jak v jeho tradičním tak moderním významu, k poukázání na vzájemnou propojenost politického a rodinného uspořádání za socialismu může snadno vést k nesprávnému výkladu” (Havelková, 1993: 94), a koncept patriarchátu se tak mylně může

zdat nepodstatný.⁹ Možný (1990) taktéž význam útlaku žen vyzdvihuje a zdůrazňuje fakt, že ženy za socialismu dokonce mezi dvěma formami patriarchy: z jedné strany čelily útlaku „strukturálního patriarchy“ zakořeněného hluboko v systému společnosti, a z druhé strany útlaku „familiárního patriarchy“, kde zodpovědnost za problém „dvojího břemene“ mohl konkrétní muž v rodině (Možný, 1990: 124-125).

Z pohledu feministických teorií se období šedesátých let vyznačovalo jednak emancipací a společenským osamostatňováním žen, a jednak proměnou soukromé a veřejné sféry. V publikaci *Vyvlastněný hlas* (2015) autorky Havelková a Oates-Indruchová nicméně vysvětlují, že ačkoli se zakořenil narativ konceptu „emancipace nucené shora“, tedy projektu, jenž byl ženám neorganicky a nesvobodně vnucený komunistickou mocí (Havelková, Oates-Indruchová, 2015: 20), je pojem „emancipace“ zavádějící. Komunistická moc podle autorek ženská hnutí likvidovala, načež sama převzala jejich agendu s tím, že bude spravovaná státem. Z tohoto důvodu navrhuji tento akt nazývat „vyvlastněním“ (Havelková, Oates-Indruchová, 2015: 22), jelikož tento termín vhodněji pojmenovává situaci, kdy komunistická moc vzala možnost artikulovat požadavky žen jimi samými, tedy „zdola“ (Havelková, Oates-Indruchová, 2015: 20-22). Díky této „nucené emancipaci“ však měly ženy možnost dosáhnout stejné úrovně vzdělávání jako muži a staly se tak na nich méně ekonomicky, sociálně i psychologicky závislé. V důsledku následné „nadměrné zaměstnanosti“ však státní politika přemístila svou pozornost na populační růst a začala zdůrazňovat význam mateřství, což vedlo k tomu, že i „přes obecné zlepšení sociálního statusu žen byly jejich možnosti volby opět zredukovány na minimum“ (Havelková, 1993: 91).

„Emancipační“, neboli výstižněji, „modernizační“ (Havelková, Oates-Indruchová, 2015: 22) potenciál žen, který tak měl na svědomí oslabení mužské chleboářské role (muži již nebyli hlavními živiteli rodiny), se však paradoxně neodrážel v soukromé sféře založené stále na tradičním fungování domácnosti a dělbě rolí. To vedlo u žen k zátěži tzv. dvojího břemene placeného zaměstnání a neplacené práce v domácnosti. (Havelková, 1993: 91) V Kunderově románu není tento aspekt dvojího břemene explicitně vyjádřený. Tereza je sice nejčastěji vyobrazována v prostoru domova (respektive bytu, který sdílí s Tomášem) - nikdy ji však vypravěč nepopisuje při nějaké domácí činnosti. Totéž platí i o postavě Sabiny, jež je spojována s prostředím svého ateliéru, ale ani ona se „neoddává“ žádným

⁹ Překlad vlastní.

tradičně „ženským“ pracím. Co se týče profesí románových postav, je dělba rolí znatelnější. Jak si ve své analýze všímá Penčeva (2010), mužské postavy Kunderových děl vykonávají často „demiurgické“ povolání spojené s mocí, kdežto ženské profese ženských hrdinek jsou spojené se služebnictvím či imitováním (Penčeva, 2010: 183). V *Nesnesitelné lehkosti bytí* se její postřeh potvrzuje - Tomáš jako lékař nepochybně disponuje mocí nad jinými v rámci medicínského diskurzu, moc Franze jakožto vědce zase spočívá ve věděni. Tereza jako servírka „posluhuje“ ostatním a Sabinina malířská tvorba koresponduje se jmenovanou imitací. Toto rozdělení povolání potvrzuje fenomén tzv. pracovní segregace podle pohlaví (Renzetti, Curran, 2003: 272), kdy mají muži a ženy tendenci volit zaměstnání, která jsou jim připisována na základě genderových stereotypů založených na dualistickém pojetí „mužských“ a „ženských“ atributů. Jsou například protikladné vlastnosti jako síla – slabost, řád – chaos, moc – bezmoc, nadvláda – podřízenost atd. (Knotková-Čapková, 2008: 10). Zároveň se zde projevuje mechanismus symbolické nadvlády či moci (Bourdieu, 2000), uplatňující se „skrze schémata vnímání, hodnocení a jednání, z nichž sestávají habitusy a která nezávisle na vědomých rozhodnutích a volní kontrole zakládají vztah poznání, jenž je sám sobě hluboce neprůhledný“ (Bourdieu, 2000: 37). Jak Bourdieu uvádí, symbolická moc se může uplatňovat jedině za přispění těch, kdo jsou jejím předmětem a kdo ji snášejí právě proto, že ji spoluvytvářejí (Bourdieu, 2000: 39). I dělba práce podle pohlaví, jelikož je vepsaná do sociálních kategorií, je proto důkazem neuvědomovaných schémat, jež nám připadají „přirozená“ (Bourdieu, 2000: 86-87). Franzovo i Tomášovo povolání je založené na věděni a racionalitě, a staví tak oba protagonisty do pozice symbolické nadvlády.

Proměnou soukromé a veřejné sféry, zmiňované výše, má Havelková na mysli fakt, že veřejná sféra, hlavní doména mužů, byla v podstatě redukována na prostředí zaměstnání, a stala se prostředkem „politického vydírání“ (Vodochodský, 2008, Havelková, 1993), kdežto ze soukromé sféry se stalo útočiště před nástrahami režimu a místo pro ventilování skutečných pocitů a názorů: „Nevýznamnost jedince ve veřejné sféře psychicky zatížila rodinu, protože ta byla jediným místem, kde se mohla formovat lidská důstojnost“ (Havelková, 1993: 92). Zatímco ženy měly tedy možnost částečně vynucené „kvazi volby“ – tedy volby mít děti - a využít tak „dvojího břemene“ ve svůj prospěch únikem do soukromé sféry prostřednictvím společensky očekávaného mateřství, jelikož tehdejší mocenská elita považovala mateřství a péči o děti za přijatelnou omluvu pro případné nepřijetí členství ve straně či stranické funkce (Vodochodský, 2008: 63), muži museli v zaměstnání čelit zmíněnému politickému vydírání, které spočívalo zejména ve vynucování politické činnosti

pod hrozbou nejrůznějšího postihu. V zaměstnání se proto mnohdy diskutovaly jak záležitosti z veřejné, tak ze soukromé sféry (Havelková, 1993: 92-93). Nutno však reflektovat, že jelikož jsou Sabina i Tereza bezdětné, ani jedna tuto „kvazi“ volbu nemá, a jsou tedy v románu rovněž potenciálními objekty politického pronásledování stejně jako muži. Tento fakt může být důvodem Terezina možná až iracionálního strachu, že inženýr, se kterým byla Tomášovi jednou nevěrná, byl ve skutečnosti vyslán tajnou policií s cílem ji svést a bude ji nyní vydírat na základě nařčení z prostituce. Obává se, že „[t]en domnělý inženýr bude svědčit, že se s ním vyspala a žádala po něm peníze! Budou ji hrozit skandálem a vydírat, aby udávala lidi, kteří se opíjejí u jejího baru“ (Kundera, [1984] 2006: 177). Terezin strach lze sice z velké části vysvětlit výčitkami z její nevěry, vzhledem k nejistotě doby, jak je v románu popsána, kdy k funkcím policistů patří zastrašování lidí či inscenace kompromitujících situací (Kundera, [1984] 2006: 177), však můžeme její obavy považovat za opodstatněné. Současně ovšem skutečnost, že jsou obě ženské protagonistky bezdětné a nenesou tedy zodpovědnost za druhé, tedy rodinu či své bezprostřední blízké, je činí vůči politickému aparátu přeci jen více resistantními, jelikož skrze vztahy v rodině (především děti) je člověk vydíratelný snáze.

Praxi politického vydírání policejní mocí za normalizace připomínají i některé další momenty v *Nesnesitelné lehkosti bytí*. Vzpomeňme například na situaci, kdy je Tomáš vyslýchán policejním úředníkem kvůli napsání článku srovnávajícího příběh Oidipa s proviněním komunistů,¹⁰ který napsal ještě před srpnovou invazí, a který ho v podstatě „existenčně zničil“ (Jungmann, 2005: 320) - stál ho totiž jak místo v nemocnici, tak nakonec i podřadné místo praktického lékaře v předměstském středisku. Policista chce po Tomášovi podepsat prohlášení o odvolání zmíněného článku včetně vyjádření lásky k Sovětskému svazu, aby tak získal zpět své místo v nemocnici: „*Váš primář si vás velice váží. A máme zprávy i od vašich pacientů. Vy jste velký specialista, pane doktore! Nikdo nemůže žádat po lékaři, aby se vyznal v politice. Nechal jste se napálit. Mělo by se to dát do pořádku. Proto jsme vám chtěli navrhnout text prohlášení, který byste podle našeho názoru měl dát k dispozici novinám*“ (Kundera, [1984] 2006: 205). Tomáš si však uvědomí, že jeho prohlášení by s největší pravděpodobností bylo pouze součástí připravovaného procesu

¹⁰ „*A tehdy si Tomáš vybavil příběh Oidipův: Oidipus nevěděl, že spí s vlastní matkou, a přesto, když pochopil, oč jde, necítil se nevinný. Nemohl snést pohled na neštěstí, jež způsobil svým nevědáním, vypíchal si oči a odešel slepý z Théb. Tomáš slyšel křik komunistů, kteří obhajovali svou vnitřní čistotu, a říkal si: Vinou vaší nevědomosti tato země ztratila možná na staletí svou svobodu a vy křičíte, že se cítíte nevinni? Jak to, že se na to můžete dívat? Jak to, že nejste zděšení? Vidíte vůbec? Kdybyste měli zrak, musili byste si ho probodat a odejít z Théb!*“ (Kundera, 2006: 191)

s redaktory týdeníku, kteří článek otiskli. Nachází se tak v bezvýchodné situaci – když prohlášení podepíše, ublíží redaktorům, a když odmítne, „vystavuje se nebezpečí, že policie nechá uveřejnit připravený text i s jeho falešným podpisem. Žádné noviny by nikdy neuveřejnily jeho dementi! Nikdo na celém světě by neuvěřil, že to nenapsal ani nepodepsal! Pochopil už, že lidé jsou příliš šťastni, když vidí druhého v mravním ponížení, než aby si takové potěšení nechali kazit jeho vysvětlováním“ (Kundera, [1984] 2006:206). Skutečnost, že něco tak zdánlivě banálního, jako je jeden novinový článek, mělo moc zcela převrátit člověku život, zde „symbolizuje nesmyslný vyhlazovací atak rozběsněné partajní mašinérie“ (Jungmann, 2005: 320).

Je více než zřejmé, že politika a kontext okupace představuje v *Nesnesitelné lehkosti bytí* bezesporu jednu ze stěžejních linií. Vyprávěnému světu vládne anonymní moc totalitního aparátu, jež dozoruje životy všech postav a má funkci „zvrhlého tlumočnicka“ (Koten, 2012: 61), který všem činům uděluje nový význam. Politickou ideologii tak lze popsat jako neviditelnou sílu, která často vstupuje do životů románových postav a má moc nenávratně měnit jejich osudy (v *Nesnesitelné lehkosti bytí* jsou politické události v podstatě důvodem Tomášovy společenské degradace, nechtěného ohlasu Sabininých obrazů či Franzovy smrti, a bezprostředně tedy ovlivňuje jejich osudy). Jako hlavního hybatele děje však vnímá Koten konflikt mezi postavami a světem, zatímco politice připisuje roli v zásadě arbitrární (Koten, 2012: 61). Stejný přístup volí ve své analýze Kunderových románů Scarpetta (2012), který jejich politický kontext vnímá, spíše než jako ústřední téma příběhu, jako prostředek jeho tematické výstavby, který osvětluje některá existenciální jednání postav a potenciality lidské zkušenosti, jež se tím aktualizují (Scarpetta, 2012: 162-163).

Jak ve svém článku zdůrazňuje i Češka (2004), řada kritiků a kritiček si neuvědomuje, že význam jednotlivých událostí v příběhu se nerodí před literaturou, nýbrž přímo v ní, a díky tomu téma politiky stalo jejich téměř výhradním interpretačním klíčem spisovatelových děl. Toto velmi zjednodušené čtení, z perspektivy „vně literárních souvislostí“ (těmi má Češka na mysli historické a společenské situace, životní osudy autora apod.), většinou vede k nedostatečným interpretacím a je často hlavní příčinou nedorozumění kolem Kunderových románů. Stejným způsobem, tedy „v politické diskusi, která byla založena zejména na porovnávání "autentické zkušenosti" (přízrak autenticity dodnes obchází literaturu), "reálné předlohy" s románem samým“ (Češka, 2004), zanikl i román *Nesnesitelná lehkost bytí*.

Například Jungmann (2005) ve své kritice vyjadřuje nevoli k tomu, jak je v *Nesnesitelné lehkosti bytí* doba normalizace vyobrazena. Zmiňuje konkrétně situaci, kdy se Tomáš rozhodne odejít ze zaměstnání a stane se umývačem oken. Vypravěč líčí tuto fázi Tomášova života jako „dlouhé prázdniny“, kdy si Tomáš, bývalý lékař, užívá „blahou lhostejnost“ svého nového povolání a využívá svého nezapomenutého renomé: – „*Když se jeho bývalí pacienti dověděli, že Tomáš umývá okna, volali do jeho podniku a objednávali si ho. Přivítali ho pak s lahví šampaňského nebo slivovice, napsali mu do výkazu, že umyl třináct oken a dvě hodiny si s ním povídali a přiřukávali na zdraví*“ (Kundera, [1984] 2006: 212). Jungmann nejenže zpochybňuje pravdivost popsané reality příběhu, když uvádí, že v letech normalizace se nepřipouštělo, aby lékař o své vůli opustil své povolání; komentuje dále, že Tomáš, jehož jedinou starostí je „kde rychle sehnat další ženskou do postele“ (Jungmann, 2005: 331), jedná, jakoby snad ani nežil v normalizujících se Čechách - jako by k němu, intelektuálovi ponižujícímu se mytím oken, vážnost situace vůbec nedoléhala (Jungmann, 2005: 331).

Jak již bylo zmíněno v kapitole Úloha vypravěče, Jungmann se ve své kritické analýze opakovaně dopouští jedné ze jmenovaných chyb, totiž že ztotožňuje vypravěče s autorem, a fikční svět připodobňuje k událostem reálného světa - například když v souvislosti s *Nesnesitelnou lehkostí bytí* píše, že Kundera v románu „kreslí poměry, jež odpovídají jen jeho zbožným přáním, ale s realitou jsou v naprostém rozporu“ (Jungmann, 2005: 335). Na Jungmannovu neúplnou interpretaci díla upozorňuje i Hoznauer (1991), který kupříkladu vysvětluje rozebíranou Tomášovu „blahou lhostejnost“ a spokojenost s údělem čističe oken hloubkou jeho pádu a spojuje popsané Tomášovy pocity s jeho celkovým vyhořením (Hoznauer, 1991: 42).

Z uvedených příkladů je zjevné, že ačkoli se kritika Kunderových děl věnuje politickému zřízení fikčního světa i jeho dopadu na postavy mnohdy do hloubky, nereflektuje již vliv patriarchálního uspořádání společnosti jakožto stejně významného mechanismu, jenž životy postav utváří. S využitím genderové analýzy proto tato diplomová práce nabízí nový rozměr rozboru Kunderova díla, který se zaměřuje na i na tyto dosud nezkoumané aspekty.

3.1 Konstrukce maskulinity a femininity

Ve své práci chápu koncepty „femininita“ a „maskulinita“ jako genderové vlastnosti připisované ženám a mužům, které však nevycházejí z biologických rozdílů mezi muži a ženami, nýbrž jsou to historicky proměnlivé společenské konstrukty obsahující určité kulturní normy (Renzetti, Curran, 2003: 20, Nünning, 2006: 264). Tyto „mužské“ a „ženské“ kvality nevnímám jako komplementární, nýbrž jako hierarchicky uspořádané, kdy je jedna vlastnost nadřazena té druhé (Šmausová, 2002: 19). V této části se chci jednak zaměřit na teorie utváření maskulinity a aplikovat tyto mechanismy na kontext doby socialismu, jednak poukázat na analogii hegemonie totalitního režimu v Československu s konceptem hegemonické maskulinity (Connell, 2005). Jak uvádí Zábrodská (2015), pro socialistický genderový řád bylo charakteristické, že genderové diskursy a „politika genderové konstrukce“ byly „manipulovány a kontrolovány státem, a to v součinnosti s ‚komunistickou stranou vlastní monopol nad politikou genderové konstrukce‘“ (Zábrodská, 2015: 286). Nejčastějším rozporem této státní genderové ideologie však byl konflikt mezi požadavkem rovnosti žen a mužů a hluboce zakořeněným přesvědčením o přirozených rozdílech mezi pohlavími.

3.1.1 Maskulinita a koncept hegemonické maskulinity

Jednou z nejcitovanějších autorek v rámci studia genderové konstrukce maskulinity je socioložka R. W. Connell (1990, 2000, 2005), jejíž kniha *Masculinities* je základním východiskem pro teorii maskulinit, především pak pro konceptualizaci hegemonické maskulinity; významně však do kontextu mužských studií přispěl například i Michael Kimmel (1994), o jehož text *Masculinity as Homofobia* se na následujících řádcích rovněž opírám.

Maskulinita je kategorií identity, která „odkazuje ke kulturním charakteristikám spojeným s mužskou existencí“ (Barker, 2006: 112). Ačkoli se maskulinita vztahuje k mužským tělům, ať už přímo či symbolicky, Connell zdůrazňuje, že rozhodně není určena biologii muže (Connell, 2000: 29). Kdokoli se tak může prezentovat způsobem, jenž je společností nahlížen jako charakteristicky mužský. V románu se s tímto jevem u mužských postav setkáváme (viz níže), především je však znatelný – a zde dochází k rozrušení tradičních stereotypních představ o (údajně fixních) genderových identitách – u Sabiny, jejíž postava je díky svým spíše maskulinním vlastnostem v kritikách popisována například jako

„maskulinní šachistka“, „smutný obraz maskulinizované ženy“, „prototyp moderního muže“ (Volková, 1990: 203, 204), dále jako „androgynní, dokonce převážně androidní, do ženské podoby převlečené opakování a pokračování (ač v jistém smyslu antitetické) Tomáše“ (Penčeva, 2010: 188), či jako „ženský Don Juan“¹¹ (Bayley, 2003: 24). Skutečnost, že Sabina, tedy ženská hrdinka, je jedinou postavou, jíž charakterizují bezvýhradně maskulinní vlastnosti, implikuje v románu určitou fluiditu genderových identit. Franz, jak se v následujících odstavcích ukáže, se projevuje naopak spíše femininním způsobem a ve vztahu k Sabině díky své emocionalitě rozhodně ve slabším postavení. Tomáš svou mužnost sice neustále utvrzuje střídáním milenek, zároveň je však ochoten se ustavičně podvolovat voláním Tereziny lásky, což jeho maskulinitu oslabuje.

Existuje vícero způsobů, jak maskulinitu definovat. Nejčastěji je chápána na základě symbolických rozdílů mezi femininitou a maskulinitou, kdy se koncept maskulinity vymezuje od femininity jako „ne-femininita“, a tím si udržuje svou symbolickou nadřazenost ve společenském řádu (Connell, 2005: 70). I Kimmel zdůrazňuje androcentrickým řádem diktovanou nutnost, aby se muži nechovali „zženštile“: tedy neoblékat se žensky, nemluvit či nechodit žensky, nedávat najevo své pocity,¹² a být neustále připraven ukázat sexuální zájem o ženy (Kimmel, 1994: 105). Mechanismy potvrzování mužství tedy nekompromisně dokazují přítomnost heteronormativity a povinné heterosexuality¹³ jakožto zásadní podmínky pro to být maskulinní. Zde je nezbytné reflektovat, že i koncept heterosexuality je sociálním konstruktem a „společností vytyčená všeobecná míra veškerého „normálního“ sexuálního konání, tj. konání, které není zvrhlé, které není „proti přírodě“ (Bourdieu, 2000: 78).

Faktor utváření mužství na základě sexuální touhy po ženách lze vysledovat u Tomáše. Prostřednictvím svých „erotických přátelství“, jak jsou jeho dobrodružství s milenkami v knize nazývána, Tomáš v podstatě potvrzuje svou maskulinitu. U postavy Franze si naopak nelze nevšimnout jeho tendence chovat se spíše „zženštile“ ve smyslu vyjadřování svých emocí – a to hlavně co se projevů lásky týče, kdy se z racionálního vědce mění v iracionálního romantického snílka (Kosková, 1998: 119). Motiv podobného „narušení“ systému hodnot můžeme vidět i u postavy Tomáše, jemuž stejně rušivým způsobem

¹¹ „female Don Juan“

¹² Rovněž Connell upozorňuje na skutečnost, že jsou muži západní společností nuceni svou zranitelnost potlačovat (2000: 5).

¹³ Termínem „povinná heterosexuality“ popisuje Adrienne Rich (1996) fakt, že heterosexuality je společensky předpokládanou preferencí, a je tedy chápána jako norma, přičemž jiné formy sexuality jsou považovány za deviantní (Rich, 1996: 130-131).

vstoupila do života Tereza. Dokazuje to jeho přemítání nad situací, kdy jede s Terezou na nádraží vyzvednout její těžký kufr, aby ho dovezl k sobě do bytu: „*Byl tím sám překvapen. Jednal proti svým zásadám. [...] Snažil se pečlivě vytvořit systém svého života tak, aby se k němu už nikdy žádná žena nemohla nastěhovat s kufrem.*“ (Kundera, [1984] 2006: 19). Přestože i Tomáš určitým způsobem propadá lásce k Tereze, v jeho váhavém postoji se odráží vnitřní boj o maskulinitu doposud potvrzovanou jeho libertinstvím, a je stále vnímán jako racionální skeptik – na rozdíl od Franze, na jehož proměně v romantického snílka je demonstrována moc romantické lásky nabourávat genderové stereotypy. Libertina lze podle Jungmanna charakterizovat jako muže, pro něhož je žena smyslovým mechanismem nevyžadující žádný citový projev, lásku, či něhu (Jungmann, 2005: 316-317). Sám svým milenkám tvrdí, že „*jen nesentimentální vztah, kdy si jeden nedělá nárok na život a svobodu toho druhého, může přinést oběma štěstí*“ (Kundera, [1984] 2006: 20-21). Jungmannova definice libertina ovšem zcela nereflexivně předjímá, že libertinem může být pouze muž, nikoli žena. Tento předpoklad přesvědčivě nabourává postava Sabiny, jež se možná libertinskému ideálu přibližuje nejvíce, protože například rozchody s partnery prožívá „jen jako instinktivní, neovládaný pohyb, což je metafora vytrženosti z mateřské sféry, kterou je nutno neustále odmítat proto, že se od ní ve skutečnosti nikdy neosvobodila“ (Le Grand, 1995: 19).

V návaznosti na výše řečené lze zmínit další, pro Kimmela nejvýznamnější, faktor utvářející mužství. Je jím strach z toho „být baba“, tzn. projevovat se „femininně“ (Kimmel, 1994: 105), který se odvíjí od strachu z ostatních mužů. Autor tvrdí, že maskulinita je konstruována prostřednictvím „dohledu“ jejich mužských vzorů - nejdříve tedy otce, následně potom učitelů, trenérů, nadřízených, hrdinů z médií, blízkých přátel, kolegů atd. (Kimmel, 1994: 105). Rovněž Bourdieu pojímá mužnost jako „pojem eminentně vztahový, budovaný před očima druhých mužů a pro ně, a proti ženství, v jakémisi strachu z ženství, a hlavně z ženství ve vlastním nitru (Bourdieu, 2000: 49). Tento aspekt se potvrzuje v postavě Tomáše v momentě, kdy se vrátí z Curychu – primář jej z důvodu zachování pozice lékaře v nemocnici žádá o sepsání odvolání článku o Oidipovi. Přestože Tomáš o místo samozřejmě stojí, uvědomuje si, že odvolá-li se, bude se před ostatními kolegy v nemocnici stydět, jelikož si (jako muž) neprosadí své ideály: „*Všichni se na něho usmívají, všichni si přejí, aby napsal odvolání, všem by tím udělal radost! Ti první¹⁴ se těší*

¹⁴ Tomáš dělí své kolegy na dvě skupiny podle jejich reakcí na jeho předpokládaný postoj: „*První typ reakce projevovali ti, kteří sami (oni nebo jejich blízcí) něco odvolali, byli donuceni vyslovit svůj souhlas s okupačním režimem anebo byli připraveni to udělat (i když neradi; nikdo to nedělal rád). Tito lidé se na něho*

z toho, že inflace zbabělosti banalizuje jejich jednání a vrací jim ztracenou čest. Ti druzí si už zvykli považovat svou čest za zvláštní privilegium, kterého se nechtějí vzdát. Chovají proto pro zbabělce tajnou lásku; bez nich by se jejich statečnost stala jen jakousi všední a zbytečnou námahou, které by se nikdo neobdivoval“ (Kundera, [1984] 2006: 196) Tomáš se zde ocitá pod tíhou doby normalizace, kdy „*si nervózní Praha sdělovala zprávy o tom, kdo zklamal, kdo udal, kdo kolaboroval, s neobyčejnou rychlostí afrického tam-tamu“* (Kundera, [1984] 2006: 197), a on s tím nemůže nic dělat - ať se rozhodne jakkoli, dojde k jeho degradaci, buď na společenské rovině, nebo na rovině genderové identity (podepsal-li by odvolání, utrpěla by jeho maskulinita ztrátou svých ideálů). Nakonec podléhá soudícím pohledům svých kolegů, odvolání nenapíše a opouští své místo v nemocnici. Zachovává si tak svou tvář, jeho maskulinita však přesto utrpí jistou porážku, když z výkonu lékařské profese přejde k mytí oken. Normalizační politika zde tak vítězí nad patriarchálními formami maskulinity. Tuto skutečnost lze následně chápat jako příčinu Tomášovy potřeby se realizovat prostřednictvím milostných avantýr a potvrzovat si tím narušenou maskulinitu (Češka, 2005: 154).

Dalším podstatným mechanismem pro utváření mužství je protiklad moci a bezmoci (kdy mužství je spojováno s mocí, a to jak nad ženami, tak nad ostatními muži) a zároveň je jím i vědomí toho, že jsou muži považováni za vládnoucí skupinu společnosti, ačkoli se tak jako jednotlivci třeba necítí (Kimmel, 1994: 106-107)¹⁵. Situace socialistických mužů je tomu výmluvným příkladem – přestože totiž byli s ohledem na patriarchální charakter společnosti vnímáni jako vládnoucí skupina, sami se tak necítili; naopak vnímali útlak ze strany hegemonie totalitního aparátu. Popsaný stav poukazuje na vzájemnou propojenost patriarchátu a socialistického zřízení za normalizace.

Hlavním poznatkem teorie, již předkládá Connell, je tvrzení, že neexistuje jeden vzor maskulinity – jak uvádí, různé kultury a různé historické etapy konstruuji gender odlišně, a je proto nutné mluvit o „maskulinitách“ v množném čísle. Zároveň upozorňuje, že mezi

usmívali zvláštním úsměvem, který dosud neznal: plachým úsměvem tajného spikleneckého souhlasu“ [...] „*Druhý typ reakce se týkal lidí, kteří sami (oni nebo jejich blízcí) byli pronásledováni, kteří odmítali přistoupit na jakýkoli kompromis s okupační mocí, anebo po kterých nikdo žádný kompromis (žádné prohlášení) nežádal (třeba proto, že byli příliš mladí a do ničeho se ještě nenamočili) a kteří byli přesvědčeni, že by je neučinili“* (Kundera, 2006: 194-195).

¹⁵ Kimmel pro představu uvádí příklad řidiče v uniformě, který řídí auto a ví, kam jede. Přestože se může zdát, že on je ve vládnoucí pozici, sám se tak necítí, jelikož jen přijímá rozkazy od někoho jiného – respektive od jiných mužů. Jedná se tu tedy o vztah mužů s jinými muži, jež je pro konstruování maskulinity stěžejní (Kimmel, 1994: 107). Tento příklad může být vnímán jako analogie k totalitnímu režimu a pozici mužů v něm.

těmito maskulinitami jsou přítomny sociální, hierarchické vztahy, kdy jsou některé maskulinity nadřazené jiným, marginalizovaným maskulinitám, jako jsou například maskulinity etnických či sexuálních menšin (Connell, 2005: 10). V této souvislosti autorka představuje tzv. sociální organizaci mužství v moderní společnosti, v rámci níž rozlišuje celkem čtyři druhy vztahů mezi muži: hegemonii, podřízenost, spoluúčast a marginalizaci (Connell, 2005: 76).

Hegemonická maskulinita podle autorky představuje historicky proměnlivý koncept takové maskulinity, která okupuje hegemonickou pozici v daném vzorci genderových vztahů. Lze říct, že je to nejrespektovanější způsob bytí mužem, který navíc ideologicky legitimizuje globální podřízenost žen vůči mužům a dovoluje tento stav udržovat (Connell, 2005: 76). Nároky hegemonické maskulinity je však schopná naplnit pouze menšina mužů. Vodochodský, s ohledem na realitu Československa například píše, že straničtí funkcionáři sice disponovali vůči ostatním členům a členkám společnosti hegemonickou mocí, protože jim ale scházela autorita, nikdo v nich neviděl vzor ideálního mužství, se kterým by bylo záhodno se identifikovat (Vodochodský, 2007: 39-40).

Maskulinita je jakožto opak femininity zároveň nadřazená feminizovaným, a tedy podřadným maskulinitám (například homosexuálním mužům a „sissy boys“¹⁶), které Connell označuje jako podřízené (Connell, 2005: 78-79). Vodochodský v tomto smyslu hovoří například o věčně pronásledovaných „máničkách“ s nemůžně dlouhými vlasy, nebo disidentech, kterým bylo zabráněno ve výkonu povolání, pro které měli kvalifikaci. Museli tím pádem často přijmout společensky podřadné a implicitně ženské práce, jako úklid, mytí oken, výloh a podobně (Vodochodský, 2008: 73). V takových případech šlo navíc nejen o podřadnost práce, co se týče kvalifikace, nýbrž i o její podřadnost v genderovém rozměru. Jejich maskulinita tak trpěla rovněž tím, že vykonávali práci asociovanou s femininitou. Se stejným osudem se setkává Tomáš – jak je předesláno výše, kvůli odmítnutí odvolat politicky provokující článek o Oidipovi je Tomáš nucen vzít práci umývače oken. Jeho maskulinita se tímto stává podřadnou – ovšem jen zdánlivě. Ačkoli však oficiálně svůj post lékaře ztrácí, jeho společenský status mezi lidmi (a zvláště u syna Šimona) paradoxně o něco vzrůstá. Jakožto lékař (přestože ji už nevykonává, svou symbolickou hodnotu tato profese neztrácí) totiž umýváním oken manifestuje svou revoltu vůči režimu, čímž si vlastně svou privilegovanou pozici udržuje.

¹⁶ Označení pro muže projevující se „feminininně“ (Connell, 2005: 79)

Connell ještě odlišuje typ tzv. spoluúčastné maskulinity, která sice neztělesňuje hegemonickou maskulinitu, ale projektu hegemonie se účastní, a těží z patriarchálních výhod, čímž současně napomáhá udržování hegemonie patriarchálního uspořádání společnosti (Connell, 2005: 79). Model spoluúčasti se tedy týká mužů, kteří nejednají přesně způsobem, který předepisuje hegemonický model, ale přesto ho (pasivně) udržují a tím uskutečňují „patriarchální dividendu“. Tuto spoluúcast či komplicitu Vodochodský charakterizuje jako podstatu mužství v socialismu, a to i přesto, že si svého spojení namířenému vůči ženám, a výhod, které z něj pro muže plynuly, nemuseli být tito vědomi (Vodochodský, 2008: 72).

Vodochodský upozorňuje na paradox tehdejší společenské reality, kdy máme „na jedné straně společnost, v níž naprostou většinu moci drží v rukou muži, a kde ženy zastávají ve veřejné sféře téměř pouze segregované a méněcenné pozice. Na druhé straně společnost, v níž je většina mužů oslabená ve svých tradičních rolích a závislá na podpoře, které se jim dostává právě ze strany jim blízkých žen“ (Vodochodský, 2007: 40). Konstrukce žen a mužů v socialismu jsou tudíž sociálně diferenciovány. Zatímco ženy život v socialismu navzdory reálné diskriminaci a vyčerpání z „dvojího břemene“ zoceluje, a jsou vyobrazeny jako „superženy“ či „statečné oběti“ svých rodin, muži, neboli „velké děti“ (Vodochodský, 2008: 66), hledající podporu doma u manželek, se oproti ženám vyznačovali slabostí, zranitelností, nejistotou a nepraktičností. Svou oslabenou pozici v rodině navíc často měli sklony kompenzovat agresivitou, alkoholismem či sukničkářstvím (Vodochodský, 2008: 66).

V této souvislosti lze zmínit tu část práce, ve které se Šmídová věnuje tzv. doménám chlapství, tedy oblastem, které „jsou nejen spojovány přednostně s muži, ale jimiž se muži vymezují¹⁷ vůči jiným skupinám (ženám a dětem pochopitelně, ale také „neúspěšným podobám“ mužství), jež podobnou zkušenost nemají nebo jim není určena“ (Šmídová, 2002: 93). U českých mužů mezi tyto domény patří hospoda a pití alkoholu, vojna, kariéra, sport, ženy, a imperativ „počni syna“. V rámci těchto domén jsou ženy vnímány na jedné straně jako objekty zájmu, na straně druhé jako protipóly chlapství, vůči kterému je třeba se vymezit (Šmídová, 2002: 93). Muži se tedy snaží vyhnout zženštilosti, paradoxně však vnímají nutnost dokazovat svou heterosexuálnost a sexuální aktivitu právě vztahem k ženám jako součástí své mužské role (Šmídová, 2002: 102). Tento fenomén se

¹⁷ Emfáze v originále.

objevuje, jak bylo výše zmíněno, u postavy Tomáše, který si sukničkářstvím jednak kompenzuje degradaci na společenském žebříčku, jednak potvrzuje maskulinitu raněnou výkonem „ženské“, tedy podřadné práce.

3.1.2 *Femininita*

Stejně jako je mužskost definována prostřednictvím vymezení se od femininity, je i ženskost vnímána jako opak maskulinity. Jedná se o kategorii identity, která se vztahuje k sociálním a kulturním charakteristikám ženské existence, tedy o „diskurzivně performativní konstrukci, která popisuje a kontroluje kulturní významy ženství“ (Barker, 2006: 52).

Zábrodská (2015) se genderovou rolí a statusem českých žen za socialismu zabývá z pohledu diskursivní psychologie a zkoumá konstrukci jejich identity pomocí analýzy vlastních výpovědí žen (Zábrodská, 2015: 285-286). Autorka charakterizuje identitu jako sociální lokaci, ve které je „já“ definováno prostřednictvím své odlišnosti od jiné skupiny (Zábrodská, 2015: 288). Ve výzkumných rozhovorech identifikuje tzv. identifikační repertoáry, které ženy ke konstrukci své identity používaly. Dochází k tomu, že se ženy identifikovaly primárně prostřednictvím své odlišnosti od českých mužů jako svých hlavních „druhých“. Celkem autorka vysledovala čtyři „interpretační repertoáry“, tedy čtyři opakující se způsoby vypovídání žen o českých mužích, které současně určují i jejich vlastní identitu. (Zábrodská, 2015: 292). Množství těchto způsobů výpovědí dokazuje různorodost pozic, kterými byla ženská identita vytvořena, a vyvrací tak unitární pojetí české socialistické ženy v rámci jediné identity, tedy „superženy“ (viz Vodochodský, 2008). V rámci prvního repertoáru se ženy popisovaly jako silné, mužům nadřazené (Zábrodská, 2015: 294). K takovému typu žen by se mohla nejspíš zařadit postava Sabiny. Díky své samostatnosti a maskulinní povaze, naznačené v kapitole Maskulinita, je oproti mužským postavám v silné pozici. Vzhledem k tomu, že se však ženy vypovídají pomocí tohoto repertoáru podle Zábrodské vyznačují explicitní neúctou k mužům, není Sabina pro tuto skupinu zcela vhodnou reprezentantkou, jelikož ona muži neopovrhne. V dalším interpretačním repertoáru ženy vyjadřovaly svou touhu po rovnoprávnosti a nesouhlas s mužskou dominancí. Třetí repertoár ukazuje, že se ženy často identifikovaly se sexistickým diskurzem a aktivně se podílely na symbolické degradaci ženství a čtvrtý repertoár artikuluje obavu žen ze ztráty jejich ženskosti (Zábrodská, 2015: 305). Terezina identita je asi nejbliže třetímu

repertoáru, ovšem stejně jako je tomu u Sabiny, zdaleka jej nereprezentuje v celé míře. U Terezy se nijak neprojevují pocity rivality vůči ostatním ženám, jež jsou pro tento typ žen podle Zábrodské typické, nicméně svým způsobem rovněž svým jednáním potvrzuje některé stereotypní binarity vycházející z esencialistického pojetí ženskosti a mužskosti (Zábrodská, 2015: 303-304). Všimnout si toho lze například v situaci, kdy se Tereza uchází o práci fotografky v jedné curyšské redakci. Sedí v kantýně s fotografkou (potenciální kolegyní), která jí nabídne práci focení pro rubriku Naše zahrádka. Tereza, než aby fotila kaktusy, fotografku přesvědčuje, že raději zůstane doma, kde je šťastná. Když pronese: „*Můj život je můj muž a ne kaktusy*“ (Kundera, [1984] 2006: 85), fotografka ji označí za anachronickou. Uvedený výrok je důkazem Tereziny závislosti na Tomášovi a jejího slabšího postavení v jejich vztahu. Tento aspekt utváření její identity je podrobněji rozebírán v kapitole Nevěra a princip dvojího metru.

V románech Milana Kundery představují ženské postavy významná topoi, která jsou zároveň nástrojem pro konstruování jeho fikčního světa, a tvoří možná nejspolehlivější klíč k němu. Navzdory tomu jsou však rovněž funkcemi postav mužských, čili jsou mužským postavám podřízené (Penčeva, 2010: 181-182). Syžety románu jsou tak podle Penčevy „tvořeny výhradně na základě aktivit mužských postav a kvůli mužským postavám; muži jsou demiurgy příběhů“ (Penčeva, 2010: 181-182). V případě *Nesnesitelné lehkosti bytí* se ovšem v některých kritikách (Kosková, 1998, či Češka, 2005) setkáváme s odlišným čtením. Kosková (1998) i Češka (2005) upozorňují na to, že přestože je ve dvojici Tomáše a Terezy zdánlivě silnějším článkem Tomáš, v mnoha momentech románu dochází k jistému „zvratu pozice síly ve slabost“ (Češka, 2005: 110), kdy Tomáš podléhá nátlaku Tereziny slabosti a zranitelnosti, a agentnost spadá v ději naopak do jejích rukou. K těmto momentům patří podle Koskové například situace, kdy Tereza přesvědčí Tomáše, aby přijal pracovní nabídku v Curychu, dále, když její odjezd z Curychu zapříčiní i Tomášův návrat do Prahy, a konečně i chvíle, kdy ho Tereza přesvědčí, aby se spolu odstěhovali na venkov. Sílu Terezina vlivu zdůrazňuje Kosková rovněž konstatováním, že život racionálního Tomáše se náhle podřizuje slabé Tereze (Kosková, 1998: 111). Vnímá tuto změnu jako veskrze nežádoucí narušení jeho dosavadního chodu života. Stejně tak Sabina představuje pro Franze jakýsi neovladatelný vpád do jeho života v pravdě a věrnosti, kdy je kvůli ní ochoten vzdát se svých ideálů a vztahem s ní zrazovat vlastní manželku. V tomto smyslu je vnímání femininity laděné spíše negativně, kdy jsou Tomáš i Franz svými ženskými protějšky v podstatě uchvázeni a jejich

maskulinita je jimi „ochočena“ tak, aby se vzájemná náklonnost mohla stát hlavní vůdčí silou jejich společného života (Giddens, 2012: 57-58).

Takové čtení uvedených příkladů je však přece jenom nedostatečné a jak se ukáže v následující analýze, Terezinu „silnější“ pozici spíše podryvá, než potvrzuje. Veškeré Tereziny činy jsou totiž, jak výše naznačuje Penčeva, vedeny láskou k Tomášovi, tedy on je jejich bezprostřední příčinou. Výše citovaný výrok, tedy „*Můj život je můj muž a ne kaktusy*“ (Kundera, [1984] 2006: 85), pouze potvrzuje, že její jednání je ustaveno jednáním Tomáše. Tereza je navíc slabším pólem vztahu, i co se týče společenského postavení a vzdělání, jak je naznačeno v kapitole Patriarchální uspořádání společnosti za socialismu. Motiv síly a slabosti, jež se objevuje zejména v souvislosti s Terezinou genderovou identitou, je v *Nesnesitelné lehkosti bytí* paralelou k tématu okupace. Tehdejší Československo je v tento moment ponížení a slabosti národa vyobrazeno jako „země slabých“. Důvodem, proč se Tereza rozhodne z Curychu vrátit zpět do Prahy je odhalení Tomášových pokračujících milostných avantýr, a současně má na její odchod vliv i její identifikace se „slabostí“ jejího národa: „*Uvědomovala si, že patří k slabým, do tábora slabých, do země slabých*“ (Kundera, [1984] 2006: 87).

Zdánlivě by bylo možné argumentovat tím, že i Tomáš dochází k některým svým rozhodnutím jen kvůli Tereze a jejímu štěstí. Z několika situací však vyplývá, že spíš než z lásky se Tomáš rozhoduje ze soucitu, který jej s Terezou mnohdy nejsilněji pojí, a který je vlastně i příčinou jejich sňatku: „*Aby zmírnil její trápení, oženil se s ní*“ (Kundera, [1984] 2006: 32), který podle Le Grand představuje první krok k budoucí rezignaci na život libertina (Le Grand, 1998: 181). Soucit jej též ovládá například ve chvílích, kdy si vybaví Tereziny třesoucí se ruce – například když nepodepíše petici žádající propuštění politických vězňů: „*Napomínal se, aby nepodléhal soucitu a soucit ho poslouchal se sklopenou hlavou, jako by se cítil vinen. Soucit věděl, že zneužívá svých práv, a přesto trval tiše na svém, takže pátého dne po jejím odjezdu Tomáš oznámil řediteli nemocnice (témuž, který mu po ruské invazi denně telefonoval do Prahy), že se musí okamžitě vrátit*“ (Kundera, [1984] 2006: 40). Ačkoli Tomášovi v onen okamžik hlavou probíhá, že přece existuje „*jen jedno kritérium pro všechno jeho rozhodování: nesmí udělat nic, co by jí mohlo uškodit. Tomáš nemůže zachránit politické vězně, ale může učinit Terezu šťastnou*“ (Kundera, [1984] 2006: 235), a zdá se, že právě na základě této myšlenky, se rozhodne petici nepodepsat, její štěstí není zdaleka jedinou okolností mající na jeho rozhodnutí vliv. Například Steiner (2012) vnímá strach o Terezino bezpečí jen jako druhořadý důvod, proč petici nepodepíše. Tím pravým motivem

je podle něj Tomášovo vědomí, že posláni petice nebude mít žádný politický efekt, že vláda žádost hrstky disidentů nevyslyší a vězňové propuštění nebudou (Steiner, 2012: 220). Podepsání petice Tomáš považuje za „*možná ušlechtilé ale určitě úplně zbytečné*“ (Kundera, [1984] 2006: 234). Důvodem pro tak zásadní rozhodnutí tedy primárně není láska k Tereze, nýbrž jakási rezignovanost na současnou politickou situaci a na jakoukoli snahu se vládě postavit na odpor. Tomášovy činy tudíž nejsou vedeny láskou, jejich hybatelem je spíš právě zmiňovaný soucit a tato skutečnost současně výrazně oslabuje jeho maskulinitu. Zejména porovnáme-li jeho jednání se Sabinou, která se v průběhu děje, na rozdíl od všech ostatních postav, nenechává city ovládnout. Odmítá být spoutána láskou a představuje tak nejsvobodnější postavu románu (Le Grand, 1998: 163-164). Typ svobody, jaký Sabinino chování reprezentuje, se nicméně, jelikož není ohleduplný k druhým, jeví spíše jako sobeckost. Vnímat její postavu jako „feministický ideál“, ve smyslu aktivní ženské hrdinky, by tudíž bylo příliš zjednodušené. Tato citová nespoutanost a hrdinství jsou totiž vlastně „mužské“ vlastnosti, chápeme-li je v souladu s patriarchálními hodnotami. Sabina je tedy aktivní jen díky tomu, že se projevuje maskulinně.

Neustálé odkazování na Terezinu slabost lze propojit s východisky, jež prezentuje Bourdieu (2000). Autor se zaměřuje na to, že maskulinizací mužského těla a feminizací těla ženského se somatizuje vztah nadvlády, takže se stává jakoby přirozeným, respektive je vnímán jako přirozený. Proto, že se „ženské“ dispozice, vštěpované rodinou a celým sociálním řádem, setkávají s „objektivním očekáváním“ implicitně vepsaným do pozic nabízených ženám dodnes silně sexualizovanou strukturou rozdělení práce, mohou se tyto dispozice realizovat (Bourdieu, 2000: 52-54). Ženské bytí je podle Bourdieuho bytí-viděné – ženská zkušenost těla je považována „za krajní formu všeobecné zkušenosti těla-pro druhého, těla neustále vystaveného objektivaci skrze pohled a diskurs těch druhých“ (Bourdieu, 2000: 59). Do každé interakce se tak prostřednictvím schémat vnímání a hodnocení, vepsaných do těl zúčastněných aktérů, zapojuje celá sociální struktura. Schémata, do nichž určitá skupina ukládá své základní struktury (malý/velký, silný/slabý, drsný/jemný apod.), tak vstupují mezi aktéra/ku a jeho/její tělo od samého počátku, neboť právě podle nich se formují představy, které jeho tělo vyvolává u druhých (Bourdieu, 2000: 59). Protože mužská nadvláda dělá z žen symbolické předměty, jejichž bytí je bytím viděným (Bourdieu, 2000: 61), ženy jsou stavěny do symbolické závislosti: „žena existuje především skrze – a pro – pohled těch druhých, neboli jako přístupná, přitažlivá a disponibilní věc. Čeká se od ní, že bude ženská, tj. usměvavá, sympatická,

pozorná, poddaná, nevtíravá, zdrženlivá, případně neviditelná. Takzvaná ‚ženskosť‘ přitom často není nic jiného než určité nadbíhání ať už skutečným nebo předpokládaným požadavkům mužů, jež má především posílit jejich ego. Lze proto téměř říci, že závislost na druhých (a nejen na mužích) se stala pro ženy ustavujícím prvkem jejich bytí (Bourdieu, 2000: 61). Svým výše zmíněným výrokem (tedy, že Tomáš je její život), Tereza teze, ke kterým Bourdieu dochází, potvrzuje.

Pojetí těla hraje v románu u ženských postav při utváření jejich femininity neopomenutelnou roli. O to větší se zdá potom paradox, že se o vnějším vzhledu samotných postav nedozvídáme téměř nic, jelikož jsou téměř „zbaveny jakékoliv vizualizace; zmiňovány jsou pouze prvky jejich fyzičnosti, a to v naprosto symbolické poloze (abstraktní oči, ženské klíny, ňadra [...]“ (Penčeva, 2010: 182). Kromě popisu Tereziných bradavek (Kundera, [1984] 2006: 149) či konstatování, že „*Sabina byla krásná žena*“ (Kundera, [1984] 2006: 137), nejsou postavy podrobněji popsány. Vypravěč je představuje spíše prostřednictvím jejich gest a projevů chování v konkrétních situacích. Voisine-Jechová (2012) obecně o všech Kunderových postavách píše, že jsou neuchopitelné, v podstatě cizí. A to nejen čtenářstvu, ale především sami sobě. Autorka svou myšlenku vysvětluje tak, že postavy často zbytečně umírají, aniž by pochopily smysl svého života. To, co jim chybí, podle ní „představuje onen dílek prázdnoty, které se nemohou zbavit a kterou si ani neuvědomují, byť staví hráz mezi ně a ostatní“ (Voisine-Jechová, 2012: 25). Nejednoznačná charakteristika postav o nich proto vyvolává otázky, a protože motivy jejich jednání vycházejí z etických kontradikcí, připouštějí více interpretací (Voisine-Jechová, 2012: 33).

Neúplnost či odcizenost postav, na kterou Voisine-Jechová upozorňuje, podtrhuje fakt, že vypravěč utajil jména mnohých z nich. V příběhu je na ně odkazováno například pomocí jejich vztahu k jiné postavě (Terezina matka), pozice v rámci instituce (inženýr) či nějakého charakteristického rysu (žena podobná žirafě a čápu, brýlatá studentka). Podle Čěškovy analýzy je vazba jména na tvář u Kunderových románů zásadní. Tvář je „exponentem duše“, a kdo tedy má jméno, může mít i duši (Čěška, 2005: 150). Na druhé straně, potlačení jména některých z postav tudíž implikuje, že mají být vnímány pouze skrze jejich těla a sexualitu (Čěška, 2012: 131), což se v souvislosti se zmíněnými postavami potvrzuje. Terezinu matku vypravěč představuje v zásadě skrze její tělesnost a zbylé jmenované postavy v ději vystupují ve spojení se sexualitou. Například inženýr se objevuje v zásadě pouze jako spoluaktér na Terezině nevěře, a v případě brýlaté studentky lze tuto skutečnost vypořádat z toho, jak ji Franz vnímá v porovnání se Sabinou. Zatímco na Sabinu vzpomíná jako na

„nebeskou lásku“, studentku nazývá svou „pozemskou milenkou“ (Kundera, [1984] 2006: 276), a bezprostředně tak její význam oproti Sabině snižuje.

Zaměřme se nyní na postavu Terezy, jež je charakterizována právě svým vztahem k opozici těla a duše (Kosková, 1998: 110). Tereza vnímá dualitu těla a duše víc než kterákoli jiná postava - možná i proto, že „*se narodila z kručení břicha*“ (Kundera, [1984] 2006: 49), tedy ze situace, která tuto nesmiřitelnou dualitu těla a duše, „základní lidskou zkušenost“, odhaluje (Kundera, [1984] 2006: 50). Její konfliktní vztah k vlastnímu tělu tvoří jednu z hlavních linií celé knihy. Vnímá své tělo jako tvář duše, zároveň však i jako jakousi cizí schránku, jež ji neustále zrazuje. Zrazuje ji v okamžiku, kdy poprvé vstoupí do Tomášova bytu a jí kručí v břicho, zrazuje ji i nadále, jelikož nemá „*dosti sil, aby se stalo pro Tomáše jediným tělem jeho života*“ (Kundera, [1984] 2006: 150). Svému tělu dává za vinu i Tomášovy nevěry: „*To tělo nemělo dosti sil, aby se stalo pro Tomáše jediným tělem jeho života.*“ (Kundera, [1984] 2006: 150), a v podstatě jej viní i ze své vlastní nevěry s inženýrem, která je podrobněji analyzována v kapitole Nevěra a princip dvojího metru.

Protiklad těla a duše zároveň funguje jako určující mechanismus pro kontrapozici vztahu mezi Terezou a její matkou. Terezina matka je vedlejší postavou a v ději románu se vyskytuje jen nepřímo, přesto je její role v utváření Tereziny identity signifikantní. Narozením Terezy ztrácí matka svou dívčí tvář a stává se z ní „hrozivé tělo matky“ (Češka, 2005: 181-182), kdy v podstatě doslova *ztělesňuje* motiv těla, od kterého se Tereza, blížící se raději k pólu duše, tak urputně snaží vymezit. Vnímání její postavy skrze tělesnost je o to víc podpořeno její bezejmenností, jak je konstatováno výše. Matka redukuje lidské tělo na pouhého nositele biologických funkcí (Haman, 2014: 287), a to zvláště těch esteticky negativních: „*Matka pak řekla: ‚Tereza se nechce smířit s tím, že lidské tělo čurá a prdí.‘ Tereza byla rudá, ale matka pokračovala: ‚Je na tom něco špatného?‘ a sama hned odpověděla na svou otázku: vypustila hlasitě větry*“ (Kundera, [1984] 2006: 56). Tereza, jež je „indexována“ studem (Češka, 2005: 53), proto se svou matkou neustále vede jakýsi pomyslný boj. Není s to přijmout myšlenku stejnosti a uniformity ženských těl „vyvolávající pocit hrůzy z bezduché hromadnosti“ (Haman, 2014: 281), na kterou její matka opakovaně apeluje. Tereza vzpomíná, že když „*byla u matky, nesměla se zamknout v koupelně. Matka jí tím chtěla říci: tvoje tělo je jako ostatní těla; nemáš žádné právo na stud; nemáš žádný důvod zakrývat něco, co existuje stejně v miliardách jiných exemplářů. V matčině světě byla všechna těla stejná a pochodovala v řadě za sebou. Nahota byla od dětství pro Terezu znamením povinné uniformity koncentračního tábora; znamením ponížení.*“

(Kundera, [1984] 2006: 69). Zde řečené se objevuje mimo jiné i v jednom z Tereziných děsivých snů o nahých ženách nucených zpívat a pochodovat kolem bazénu a jejichž těla nejenom že „*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 šťastny, že odhodily přítěž duše, tuto směšnou pýchu, iluzi jedinečnosti, a že jsou jedna jako druhá*“ (Kundera, [1984] 2006: 69).

Jak je naznačeno výše, můžeme konstatovat, že Terezina identita je konstruována rovněž na základě častého pocitu studu. Podle Warnera (1999) pocítujeme sexuální stud proto, že je sex považován za nejnižší lidskou potřebu, a především je spjatý se ztrátou kontroly nad sebou samým. Navíc stud není pouhým životním faktem, nýbrž, jak Warner zdůrazňuje, má i politickou dimenzi. Téměř každý jej může pocítovat, ovšem někteří více než jiní (Warner, 1999: 3). Zatímco Tereza vzpomíná jak její matka „*chodila v bytě jen v prádle, za letních dnů i nahá*“ (Kundera, 2006[1984] : 55), a stud jakoby pro ni neexistoval, Tereza se stydí nejen za své tělo, ale i za jeho tělesné projevy, viz již zmíněné kručení břicha, či kupříkladu moment vyměšování. V okamžiku, kdy Terezino tělo plní svou defekační funkci, ocitá se Tereza v jakémsi skrytém konfliktu s matkou, tedy tělesností a vyměšování proto vnímá jako ponížení a popření tváře. Na záchodě se ukazuje buď potvrzení, nebo popření studu jako individuálního těla (Češka, 2005: 53-54). V naprostém kontrastu se ukazuje přístup Sabiny, v níž defekace probouzí silné erotické vzrušení. Při jednom z jejich milostných setkání Sabině proběhne hlavou myšlenka „*že ji Tomáš takto s buřinkou na hlavě posadí na záchodovou mísu a ona si před ním vyprázdní střeva. V té chvíli se jí rozbušilo srdce, ztratila jasné vědomí, strhla Tomáše na koberec a křičela vzápětí rozkoší*“ (Kundera, [1984] 2006: 263-264). Sabinin postoj k tělu je od Terezina negativního přístupu zcela odlišný. Do zrcadla ji vidíme se dívat jediné při erotických scénách, kdy tento pohled funguje jako vzrušující předehra milostného aktu.

Byť za rozdílných podmínek a z rozdílných důvodů, pohlížením do zrcadla Tereza i Sabina potvrzují, že i ony samy se podílejí na objektivaci ženských těl. Pro Terezu je tělo překážkou a touží se od něj zcela odpoutat, odmyslet jej, a to zejména proto, že v něm vidí rysy své matky. Jejich vzájemná fyzická podobnost ji děsí, a tudíž vždy, když do zrcadla hledí, snaží se jí nepodobat, „*nebýt tělem, jako jsou jiná těla*“ (Kundera, [1984] 2006: 58). Sabina sama sebe vidí skrze svou „ženskost“, „*s obnaženými nohama, v tenkých kalhotkách, skrze něž prosvítal klín*“ (Kundera, [1984] 2006: 100). Zatímco jsou Tereza a její matka vystaveny konfliktu duše a těla (a tato zakládající objektivace, kde matka je na pólu těla

a Tereza se snaží přimknout k pólu duše, rozvíjí jejich příběh (Češka, 2005: 80)), Sabinu je v tomto ohledu možné chápat jako příklad jednoty těla a duše, ve které nečelí žádnému vnitřnímu konfliktu.

Výše řečená koncentrace na tělo a tělesnost, objevující se u ženských postav, může souviset i s jevem, o kterém hovoří Bourdieu (2000). Jak je již uvedeno výše, do našich těl jsou podle autora od počátku vkládány základní struktury vycházející z binárních opozic, které následně těla determinují. V důsledku mužské nadvlády jsou to však v zásadě ženy, jejichž bytí je viděné, jinými slovy, jejichž těla jsou vystavena pohledu druhých (Bourdieu, 2000: 61-62). Autorovými slovy tedy Tereza zakouší rozdíl mezi svým „skutečným“ tělem a tělem „ideálním“, zformovaným představami jiných lidí, ve snaze se mu připodobnit. „*Neměla pod rameny pytle nýbrž dosti malá prsa. Matka se jí vysmívala, že nejsou velká, jak se sluší, takže měla komplexy, jichž ji zbavil teprve Tomáš. Ale i když byla s to dnes souhlasit s jejich rozměrem, rušily ji na nich velké a příliš temné kotouče kolem bradavek*“ (Kundera, [1984] 2006: 149). Tereziny představy o svém těle jsou formované binární opozicí velký – malý. Podléhá tak určitému rámci společenského konsensu o tom, že „ideální“ prsa by měla být větší než ta její, zatímco bradavky by měly být naopak menší. Jinými slovy, podléhá tzv. mýtu krásy (Wolf, 2000). Mýtus krásy podle Wolf označuje novodobý, sociálně vykonstruovaný prostředek diskriminace žen, který „se [ženám] snaží namluvit, že kvalita zvaná krása objektivně a univerzálně existuje. Ženy ji musí chtít ztělesňovat a muži musí chtít vlastnit ženy, které ji ztělesňují“ (Wolf, 2000: 13-14). Díky „mýtu krásy“ má Tereza jasnou představu o tom, jak má „krásné“ ženské tělo vypadat, což se ukazuje i v tom, jak vnímá ostatní ženy (například když je v sauně): „*Vedle Terezy se potila asi třicetiletá paní s velmi hezkou tváří. Pod rameny jí visela dvě neuvěřitelně velká prsa, která se pohupovala při nejmenším pohybu. Paní vstala a Tereza zjistila, že i její zadnice se podobá dvěma obrovským rancům a není v žádném vztahu k tváři*“ (Kundera, [1984] 2006: 148). Jelikož skrze ztotožnění se s vlastním tělem se utváří i tělesná identita (Navrátilová, Jarkovská, 2004: 136), neodpovídá-li pak tělo jakési univerzální představě společnosti o „krásném“ těle, může to mít negativní vliv na sebevědomí a seberealizaci žen ve světě vůbec (Wolf, 2000: 159).

Shrňme-li představený rozbor, identita ženských postav je v *Nesnesitelné lehkosti bytí* utvářena převážně skrze tělesnost, v Terezině případě rovněž skrze slabost, zejména však prostřednictvím jejich vztahu k postavám mužským. Obě ženy znamenají pro své muže velké životní zvraty, a obě své partnery (alespoň v určitém momentě) opouštějí. Tereza

tak, aby ji Tomáš mohl následovat, silnější Sabina však tak, aby ji Franz už nikdy nenašel. Způsob, jakým své mužské protějšky ovlivňují, je ovšem popsán veskrze negativně. Následek Sabinina odchodu má podobu Franzovy nenaplněné lásky, Terezin definitivní odjezd z Curychu v Tomášovi probudí konflikt racionality a soucitné podřízenosti vůči její lásce. Vypravěč jakoby tak navozoval myšlenku, že „rozpad ženského světa dělá nemožným i svět mužský. Tomáš z *Nesnesitelné lehkosti bytí* jde za Terezou při jejím útěku ze světa, který je návratem do světa utopie, do světa dětství, do světa zvířat“ (Penčeva, 2010: 189).

4. Konstrukce romantické lásky

Nesnesitelnou lehkost bytí lze bezesporu označit jako „vyprávění o lásce“ (Chvatík, 2006: 333). Láska a mnoho jejích podob tvoří „fabulační osu díla“ (Haman, 2014) a představuje tak jeden z nejzásadnějších konceptů prostupující vztahy mezi všemi čtyřmi hlavními postavami románu. Je proto zároveň hlavním předmětem zájmu této diplomové práce. Jak bude možné v následném rozboru vidět, láska, ať už romantická či jiná, se u každé z hlavních postav projevuje odlišně, a je asociována se zcela jinými atributy. V této části předkládám výklad historického vývoje konceptu lásky, a analyzuji proces konstrukce romantické lásky vzhledem ke změnám souvisejícím s proměnou intimity a přechodem k moderní společnosti. V této části vycházím především z díla Niklase Luhmanna (2002) a Anthonyho Giddense (1998, 2012). Luhmann se ve svém díle *Láska jako vášeň: Paradigm Lost* věnuje konceptu lásky jakožto komunikačnímu kódu a na historickém výkladu ukazuje, jak se sémantika tohoto kódu proměňovala. Giddens, jenž na Luhmannova východiska často odkazuje, rovněž analyzuje vývoj ideálu romantické lásky (2012), ovšem diskutuje jej na pozadí událostí a změn spojených s přechodem od tradiční společnosti do období modernity (1998). V textu také tematizují propojení lásky a sexuality, přičemž se opírám o dílo Michela Foucaulta (1999).

V průběhu dějin lidstvo interpretovalo romantickou lásku různými způsoby a pojalo k ní rozmanité přístupy, připisující lásce různé významy. Jak bylo dokázáno v mnoha studiích (Luhmann, 2002 a Giddens, 2012, Enguix, Roca, 2015), zkušenost lásky je ve velké míře vztažená k historickému a kulturnímu kontextu. Enguix a Roca tvrdí, že koncept romantické lásky je v podstatě výtvorem západní společnosti. Ačkoli totiž nelze ověřit, že je způsob prožívání lásky napříč kulturami stejný, nebránila tato skutečnost vytvoření určitého společenského konsensu o podobě takového prožívání lásky, která je všem společná a tedy univerzální, a která se víceméně stala hegemónickým globálním měřítkem (Enguix, Roca, 2015: 2). Autoři tudíž upozorňují na to, že koncept romantické lásky je spojený „se specifickou historickou zkušeností Západní kultury“ (Enguix, Roca, 2015: 3). Jak uvádí Luhmann (2002) je také nutné oddělovat tzv. amour passion, tedy vášnivou lásku od lásky romantické (Luhmann, 2002: 47). Zatímco milostná vášeň vyjadřuje jen jakési okouzlení a naléhavé citové zaujetí druhou osobou a představuje sepětí mezi láskou a sexuální vazbou, romantická láska je kulturně daleko vázanější (Giddens, 2012: 48-49). Vášnivá láska je tedy podle Luhmanna a Giddense univerzálním citem a až vlivem kultury se následně mění v lásku romantickou.

Jak je výše naznačeno, Luhmann (2002) se ve svém díle věnuje vývoji evropské sémantiky lásky. Klíčovým momentem jeho argumentace je, že ke konceptu lásky přistupuje jako k historicky proměnlivému sociálnímu fenoménu, jenž je podmíněný strukturou konkrétní společnosti. Implikuje tak sociální konstruovanost jak tohoto jevu, tak i pocitu zamilovanosti. Lásku vnímá jako symbolické médium komunikace v kontextu přechodu od tradičních forem společnosti k moderním. Luhmann tedy nevidí lásku jako pocit, ale především jako „symbolický kód, který informuje o tom, jak je možné úspěšně komunikovat i v případech, kdy je to spíše nepravděpodobné. Kód podporuje utváření příslušných pocitů“ (Luhmann, 2002: 13). Díky proměně lásky v komunikační kód se láska stává systematizovatelnou a racionalizovatelnou – tedy je možné se jí naučit (Šrubař In Luhmann, 2002: 277). Zároveň je možné se jejím prostřednictvím vyjadřovat, tvořit, předstírat city či je popírat a zaujímat určitý postoj k důsledkům, které daná komunikace přinese. Komunikaci a její prostředky vidí totiž Luhmann jako základní stavební kámen pro vznik sociálních systémů. Luhmann také vychází z teze, že literární podání lásky v podstatě reflektují strukturu společnosti a její transformační trendy a zpřístupňují porozumění vztahům daného společenského systému s médiem komunikace (Luhmann, 2002: 24-25), a láska je z toho důvodu románovým tématem „par excellence“ (Luhmann, 202: 63). I Giddens mluví o blízkosti romantické lásky k narativní formě a píše, že vyprávění příběhu je jedním ze smyslu „romance“ (Giddens, 2012: 50).

Paradoxem je, že ačkoli je láska v Luhmannově pojetí komunikačním médiem, samotné explicitní komunikace se vlastně často zřídá. Luhmann zde vychází z toho, že ke kódu lásky patří například i řeč očí, nebo skutečnost, že milující osoby jsou spolu schopny hovořit, aniž by si cokoli řekly. Láska tudíž podle něj využívá i komunikaci nepřímou a spoléhá se na předjímání a srozumění (Luhmann, 2002: 30). Takovou formu dorozumívání je možné bezpochyby vypožorovat i u postav *Nesnesitelné lehkosti bytí*.

Komunikace mezi románovými dvojicemi probíhá například prostřednictvím rekvizity (když Sabina promlouvá skrze svou buřinku: „*Otevřela mu a stála před ním na svých krásných vysokých nohách, svlečená, jen v kalhotkách a podprsence. Na hlavě měla nasazenu černou buřinku. Dívala se na něho dlouze, nepohnutě a nic neříkala. I Tomáš stál mlčky. Potom si najednou uvědomil, že je dojat. Sundal jí buřinku s hlavy a položil na stůlek u postele. Pak se spolu milovali, aniž by řekli jediné slovo*“ (Kundera, [1984] 2006: 36), dále skrze gesta (Tereziny třesoucí se ruce s Tomášem komunikují, aniž by Tereza musela cokoli říkat „*Znovu začala žárlit a znovu se jí třáslly ruce. Tomáš to viděl a udělal gesto, které dobře*

znala, vzal její ruce do svých a chtěl je uklidnit svým stiskem“ (Kundera, [1984] 2006: 87)), nebo, v případě Franze, prostřednictvím činů. Franz svou účastí na kambodžském pochodu promlouvá k Sabině, či k jakési své představě Sabiny, a vyznává jí tak lásku: „*Jel ke kambodžským hranicím jen kvůli Sabině. Autobus drkotá po tajlandské silnici a on cítí, jak se na něho upírá její dlouhý pohled*“ (Kundera, [1984] 2006: 288-289). Tato „mlčenlivá komunikace“ tělesného dotýkání podle Luhmanna nabízí důležitý interpretační horizont jazykových sdělení a poskytuje možnost doplňování řeči, které mluvené slovo konkretizují (Luhmann, 2002: 33).

Shrňme nyní postupné proměny kódu lásky napříč historií. Luhmann uvádí, že „vůdčí symbol, kolem něhož se sdružuje tematická struktura média lásky, se zprvu nazývá ‚vášeň‘ a tato *passio*¹⁸ vyjadřuje, že snášíme cosi, co nemůžeme změnit a co nejsme s to vysvětlit“ (Luhmann, 2002: 31). V takové podobě je láska vyřazena ze sociální kontroly jako duševní stav, „v němž člověk aktivně nepůsobí, nýbrž pasivně snáší“ (Luhmann, 2002: 64). Vlivem křesťanských morálních hodnot evropské kultury měla vášeň rovněž charakter náboženského zanícení, kdy se člověk nejprve musel zcela oddat Bohu a skrze poznání Boha mohl poznat i sám sebe. Ve středověku byla z toho důvodu láska diferenciovaná na vysokou lásku (k Bohu), jež svému ideálu přisuzovala náboženské obsahy, a na lásku k ženě, tedy tzv. dvorskou lásku, již bylo třeba si zasloužit, bojovat o ni (Luhmann, 2002: 48). V lásce v tomto případě hrál roli nástroj idealizace a láska tak byla pojímána jako idea dokonalosti odvozená z dokonalosti svého předmětu. (Luhmann, 2002: 53-54). S takovou idealizací podobnou konceptu dvorské lásky se setkáváme například u Franze, který se o lásku k Sabině rovněž snaží bojovat, když se k ní přiznává své manželce Marie-Claude. Když jej však Sabina opustí, přetvoří vzpomínku na ni do jakési ideální představy o ní a „*[k]ult Sabiny si pěstuje spíše jako náboženství než jako lásku*“ (Kundera, [1984] 2006: 137). O lásku svého manžela se však snaží bojovat i Marie-Claude, když odmítne Franzovu žádost o rozvod se slovy: „*‘Láska je boj,’ [...] Budu bojovat dlouho. Až do konce*“ (Kundera, [1984] 2006: 133). Její romantický pokus však jednak v podstatě nabourává podstatu dvorské lásky, kdy je objektem obléhání a dobývání žena (Luhmann, 2002: 68), jednak tento počín v příběhu vyznívá spíše neromanticky, jako zoufalý pokus zmařit Franzovo štěstí v životě bez ní, což dokazuje i Franz, když reaguje „*‘Láska je boj? Nemám nejmenší chuť bojovat,’ řekl Franz a odešel*“ (Kundera, [1984] 2006: 133).

¹⁸ Emfáze v originále.

V 17. století byla dvorská láska, a její zaměření se na jakýsi ideál, překonána. S příchodem romantické lásky v 18. století se vášeň postupně stala součástí lásky, respektive jejího kódu (Luhmann, 2002: 48). Zároveň vášeň získala svůj sekulární význam, a označovala okouzlení či citové zaujetí, které vytrhává člověka z každodenní všednosti (Giddens, 2012: 48). Tento přechod k romantické lásce během 18. a 19. století tudíž znamenal významný posun v sémantice lásky, a to zejména proto, že do jejího kódu se poprvé včlenila i sexualita, která byla do té doby z kódu lásky eliminována, a ke které se od té doby začalo přistupovat jako k „symbiotickému mechanismu v sémantice lásky“ (Luhmann, 2002: 117). Romantická láska začala být spojována i s tzv. láskou na první pohled, tedy s okamžitou přitažlivostí. Nejedná se však o přitažlivost ve smyslu sexuální či erotické posedlosti milostné vášně, nýbrž o „první pohled“ jakožto jakési komunikační gesto, akt přitažlivosti k někomu. V takovém případě má prvek kultivované lásky tendenci převážit nad sexuální vášní – láska se osvobozuje od sexuality, ale přece ji zahrnuje. „Ctnost“ nabývá nový smysl, přestává znamenat pouze nevinnost a začíná označovat i ty kvality charakteru, které vydělují osobu partnera jako „jedinečnou“. Když se poprvé setká Tereza s Tomášem, je tento okamžik právě takovým gestem, o kterém mluví Giddens. V jejich případě jde o jednoduché oslovení. Pro Terezu je však toto oslovení zásadní, protože, jak je v knize popsáno, přichází od cizince, od člověka, který nezná ani její matku ani místní opilce častující Terezu oplzlostmi. „*Oslovil ji vlídným hlasem a Tereza cítila, jak se její duše dere na povrch všemi tepnami, cévami i póry, aby se mu ukázala*“ (Kundera, [1984] 2006: 59). Ono „oslovení“ tedy zde znamenalo právě ten „první pohled“, kterým započal jejich milostný vztah.

V 19. století se láska stává více autonomní, sexuální vztahy se uvolňují a sexualita je chápána jako „idealizace a systematizace pohlavního pudu“ (Luhmann, 2002: 49). Ideál romantické lásky se navíc již neobjevuje jen v horních vrstvách dvorské společnosti či v měšťanských kruzích – rozšiřuje se naopak celým sociálním řádem a je tak přístupná všem jakožto jediný legitimní důvod volby partnera (Luhmann, 2002: 153). Důraz začíná být v tomto období kladen na individualitu člověka, přičemž je láska pojímána jako „bezvýhradné přijetí jedinečnosti světa (a nejen vlastností) druhého člověka“ (Luhmann, 2002: 138). Přesto je však zachována asymetrie pohlaví ve smyslu „muž miluje milování, žena miluje muže“, což Luhmann vysvětluje tak, že žena sice miluje hlouběji a původněji, nicméně je více vázána a miluje tím pádem méně reflektovaně. Luhmann dále píše, že co romantika postuluje jako jednotu, je ve skutečnosti zkušeností

muže, „třebaže a právě proto že v primárním smyslu miluje žena a žena muži umožňuje lásku (Luhmann, 2002: 141). Citové prožívání žen jakoby tedy bylo vždy odvozováno od prožívání mužů, což implikuje androcentričnost a heteronormativnost této konstrukce romantické lásky. Toho si lze v románu všimnout ve vztahu Terezy a Tomáše, kde je Tereza tou, „*jíž vládne nemožnost existence bez Tomáše, dokonce i když spí, a je prožívána bolestně fyzicky*“ (Penčeva, 2010: 182). Její láska je rovněž závislá na té jeho, může mu nabídnout jen svou věrnost, kterou mu nabídla „*hned od počátku, hned prvního dne, jako by si byla vědoma, že mu nemá co jiného dát. Jejich láska je podivně asymetrická architektura: spočívá na absolutní jistotě její věrnosti jak mamutí palác na jediném sloupu.*“ (Kundera, [1984] 2006: 173).

Rozšíření konceptu romantické lásky se spolu s ostatními sociálními změnami podílelo i na proměnách dotýkajících se instituce manželství. Zatímco v předmoderní Evropě se sňatky uzavíraly především z ekonomických důvodů, přičemž jakákoli citová či sexuální přitažlivost dvojice nebyla brána v potaz (Giddens, 2012: 49) a představy o lásce manželů měly racionální základ (Luhmann, 2002: 135), v moderní společnosti se objevuje požadavek intimity osobního a rodinného života. Romantická láska se pro uzavření manželství stává nutným předpokladem (Luhmann, 2002: 47-50) a je nově spojována také s ideou „pravé lásky“, jež trvá navždy. S touto změnou se však pojí tzv. objev mateřství a idealizace matek, které uvedly ženy do dvojí role – role manželky a matky – a posílily tak dvoupohlavní model vztahů, kdy muži začali ženy vnímat jako odlišné, jelikož dominovaly jim cizímu světu (Giddens, 2012: 53). O ustanovení tzv. kultu mateřství v souvislosti s přechodem k moderní společnosti píše ve své stati i Maříková (2004). Vytvoření „mýtu mateřství“ vycházejícího z esencialistických představ přirozeného mateřského instinktu žen mělo podle autorky vliv i na marginalizaci otcovské role ve výchově dítěte (Maříková, 2004: 44). Tento aspekt nelze v souvislosti s příběhem románu příliš analyzovat, jelikož ani jedna z hlavních hrdinek děti nemá, a role matky se jich tudíž netýká. Setkáváme se pouze s postavou Tereziny matky, která ideál mateřství rozhodně neztělesňuje – narození Terezy bere jako začátek zkaženého života a Tereze neustále vysvětluje, „*že být matkou znamená všechno obětovat*“ (Kundera, [1984] 2006: 54).

4.1 Romantická láska v době modernity

Je nutné reflektovat, že k nejvýznamnějším z výše jmenovaných změn v sémantice lásky došlo právě v 18. století a 19. století, která rovněž souvisí s přechodem od tradiční společnosti do období modernity. Je proto na místě souvislosti vývoje kódu lásky a vývoje společnosti blíže představit. Povahou moderní doby a vývojem interpretací moderní společnosti se ve své knize *Důsledky modernity* (1998) zabývá sociolog Anthony Giddens, který se v rámci tohoto přechodu následně věnuje i společenským změnám v oblasti intimity, sexuality a romantické lásky a současně tyto změny dává do kontextu s tzv. transformací intimity (Giddens, 2012). Proměna intimity se pojí s posunem od tradičních konceptů rodiny ke vztahům, ve kterých jsou jednotlivci prostřednictvím tzv. individualizace vyvázáni z vnějších, předem definovaných pravidel společnosti (Beck, Beck-Gernsheim, 2004: 46). Díky tomuto procesu jsou jedinci „odříznuti“ od tradičních představ, hodnot a společenských vztahů a získávají větší svobodu v rozhodování, na druhé straně si tím současně uvědomují tíhu vlastní zodpovědnosti za svá rozhodnutí a ztrácejí tak pevné zakotvení a vnitřní stabilitu (Beck, Beck-Gernsheim, 2004: 47). Téma tíhy, potažmo protikladu tíhy a lehkosti, který je „nejtajemnější a nejmnohovýznamnější ze všech protikladů“ (Kundera, [1984] 2006: 14), je v analyzovaném románu jednak naznačeno přímo v názvu díla, jednak představuje jakousi složku jeho „filosoficko-politického textového světa“ (Penčeva, 2010: 181). Postavy *Nesnesitelné lehkosti bytí*, ocitající se pod tíhou doby, si rovněž musí uvědomovat tíhu rozhodnutí, která musí učinit, a která mohou ovlivnit nejen život jejich, nýbrž i životy jejich blízkých. Když se Tomáš například rozhodne vydat článek o Oidipovi (viz kapitola Patriarchální uspořádání společnosti za socialismu), musí následně nést následky s tímto rozhodnutím spojené.

Modernita bývá vymezována jako opak tradice (Keller, 2009: 9), jako historické období, které střídá tradicionalitu (Barker, 2006: 122). Giddens je nicméně toho názoru, že mezi tím, co nazýváme „tradiční“ a tím, co vnímáme jako „moderní“ existují spojitosti. Protože ale změny, ke kterým v posledních třech až čtyřech staletích došlo, byly dramatické a poměrně rozsáhlé, naše znalosti o obdobích předcházejících tomuto přechodu nám k porozumění těchto změn nestačí, což svádí ke zjednodušeným analýzám. Autor proto navrhuje dekonstruovat vývojový pohled na společnost, tedy akceptovat, že historie nemůže být chápána jako jednota odrážející určité principy organizace a přeměny (Giddens, 1998: 14-15).

Pojem „modernita“ se „týká způsobů nebo organizace sociálního života, které se vynořují v Evropě asi od 17. století, a které se ve svém vlivu následně staly více či méně celosvětovými. To spojuje modernitu s určitým časovým obdobím a určitým místem vzniku“ (Giddens, 1998: 11). Jak ale Giddens následně uvádí, toto období je podle současných diskusí ve společenských vědách již u konce a přechodem se ocitáme v éře tzv. informační a konzumní společnosti, která je nazývána termínem „postmodernita“ (Lyotard, 1993) a popisuje odklon od víry v člověkem řízený pokrok a konec univerzálního pohledu na svět (Lyotard, 1993: 70). Giddens však ukazuje odlišný pohled na věc a tvrdí, že spíše než o vstup do období postmodernity jde o to, že se nyní nacházíme v situaci, kde jsou důsledky modernity více radikalizovány a zevšeobecňovány. Podle něj za hranicemi modernity existuje jistý řád, který je v určitém smyslu „postmoderní“, ale je odlišný od toho, co je dnes „postmodernitou“ nazýváno, navrhuje tedy spíše tuto fázi chápat jako pozdně moderní (Giddens, 1998: 11-12). I zde si je však třeba uvědomit, že modernita není univerzálním fenoménem (Enguix, Roca, 2015: 7), nýbrž se vztahuje především k institucionálním změnám v Západní společnosti – modernita je tedy „specificky západním projektem“, který se v důsledku síly vytvořené v rámci svých vlastních procesů rozšířil do celého světa (Giddens, 1998: 153), a tudíž i proměna intimity, jíž Giddens analyzuje, se týká pouze západních představ o lásce.

Přestože vývoj moderních institucí vytvořil pro společnost oproti předmoderním systémům mnohem větší možnosti, má modernita i svou stinnou stránku jednak v podobě materiálního pokroku a rozvoje výrobních sil, jenž má destruktivní vliv na fyzické prostředí a jednak v podobě organizovaného použití politické moci. Lidstvo je neustále nuceno čelit hrozbě možnosti vojenského konfliktu a konfrontace s použitím jaderných zbraní. Složitost a nebezpečnost dnešního světa je tak spojena se ztrátou důvěry v budoucnost (Giddens, 1998: 16-18). V *Nesnesitelné lehkosti bytí* lze tuto stinnou stránku modernity demonstrovat na politickém kontextu doby, ve které se příběh odehrává, „doby konce století, doby skepse a masových podvodů, masové manipulace lidí a idejí“ (Chvatík, 2006: 335).

Postavy románu podléhají mocenským silám totalitního aparátu, jenž má nad nimi neomezenou kontrolu (Koten, 2012: 65) a určitá nedůvěra v budoucnost je součástí konstrukce jejich identity – například když Tomáš, Tereza i Sabina kvůli okupaci ruských vojsk emigrují do Švýcarska, nebo když Tomáš nepodepíše petici za osvobození politických vězňů ze strachu o Terezinu budoucnost (viz kapitola Patriarchální uspořádání společnosti za socialismu). Individualismus, jenž byl s vývojem moderní společnosti úzce spojen

(Beck, Beck-Gernsheim, 2004) je v románu s ohledem na kontext doby popsán jako nežádoucí. Ze života je vyřazeno vše, co narušuje totalitní režim, tedy „*každý projev individualismu (protože každé odlišení je plivanec vmetený do tváře usmívajícího se bratrství), každé pochybování (protože kdo začne pochybovat o maličkosti, skončí pochybou o životě jako takovém), ironie (protože v říši kýče je třeba brát všechno naprosto vážně) [...]*“ (Kundera, [1984] 2006: 269). Ačkoli bylo svévolné užití politické moci považováno za jev objevující se v minulosti, s nástupem fašismu, holocaustu, stalinismu a dalších událostí 20. století je podle Giddense zřejmé, že možnosti totality jsou obsaženy v samotných institucionálních parametrech modernity. Totalitarismus je navíc o to hrozivější, že spojuje politickou a ideologickou moc a vojenskou sílu v koncentrovanější formě, než jak to bylo možné před vznikem moderních národních států (Giddens, 1998: 16-17).

Koncept romantické lásky a její vývoj Giddens tedy analyzuje v kontextu zmíněných společenských změn spojených s přechodem do modernity. Tvrdí, že romantická láska je monogamní, mocensky výrazně nesouměrná a genderově nevyrovnaná, přičemž implikuje její heteronormativnost, když píše, že „komplex romantické lásky zůstává orientován především na heterosexuální páry“ (Giddens, 2012: 74). Autor zároveň uvádí, že romantická láska je vnímána jako femininní koncept. Kvůli existenci napětí mezi romantickou láskou a amour passion, která představuje oddělení pohodlí domácího prostředí od sexuality milenek, feminizována je pouze představa té „počestné“ manželské lásky - „*Idea romantické lásky byla spojována s ženskou podřízeností v domácnosti a její relativní izolací od vnějšího světa*“ (Giddens, 2012, str. 54). Takový přístup podporuje princip tzv. dvojího metru v pohledu na sexualitu a nevěru (Renzetti, Curran, 2003)¹⁹ a potažmo i tzv. stigma prostitutky (Günter, 1999), které vychází z předpokladu, že obrazy žen jsou konstruovány prostřednictvím dichotomie panna/manželka a prostitutka. V tomto bipolárním schématu je manželka vnímána skrze rozmnožování a péči o děti a domácnost, a prostitutka jakožto výlučně tělesná bytost představuje ženskou sexualitu (Günter, 1999: 80-81).

Je tedy zřejmé, že ideály romantické lásky jsou sexualizované a hluboce genderově předpojaté. Romantická láska je spojená s potvrzováním tradičních genderových rolí a stereotypů. Některé feministky, protože reflektují vzájemnou závislost tradičních norem a romantismu, romantickou lásku odmítají jako opresivní koncept (Enguix, Roca: 2015: 19).

¹⁹ Konceptem tzv. dvojího metru se podrobněji zabývá kapitola Nevěra a princip dvojího metru.

Giddens následně představuje tzv. spolu plynoucí lásku, která komplexem romantické lásky otrásá. Rozvíjí se jako ideál přístupný všem a ruší tak schizma mezi „slušnými ženami“ a těmi, které se svými projevy sexuality ocitly na okraji společnosti (Giddens, 2012: 73). Spolu plynoucí láska staví na modelu tzv. čistého vztahu, ve kterém jde spíše o racionálně pojímaný koncept vztahu, předpokládající emoční i sexuální rovnost – to znamená, že se vyvíjí jen natolik, nakolik je jeden partner připraven odkrýt druhému své úzkosti a potřeby a odhalit mu svou zranitelnost. Na rozdíl od romantické lásky nemusí být monogamní ve smyslu sexuální exkluzivity a není v žádném specifickém vztahu k heterosexualitě (Giddens, 2012: 72-74). Spolu plynoucí láska, jak ji Giddens prezentuje, tak zároveň stírá myšlenku věčnosti lásky a exkluzivity v partnerském vztahu, která je pro romantickou lásku typická (Enguix, Roca, 2015: 7).

Giddens upozorňuje, že čistý vztah nemá nic společného se sexuální čistotou, nýbrž popisuje těsnou a dlouhodobou vazbu k druhému, „kdy do vztahu lidé vstoupí pro vztah sám, pro to, co mohou oba ze svého spojení získat; a trvá jen potud, pokud jsou oba přesvědčeni, že jim skýtá dost uspokojení na to, aby v něm chtěli setrvávat.“ (Giddens, 2012: 68). Podobný koncept artikuluje ve své knize i Bourdieu, jenž hovoří o „čisté lásce“, tedy o „umění lásky pro lásku“. Taková forma lásky se podle něj ve své nejdokonalejší podobě vyskytuje poměrně zřídka, ale představuje jakýsi ideál hodný následování, jelikož vychází ze vzájemného uznání, kdy je boj o symbolickou moc pozastaven (oba subjekty se zříkají úmyslu ovládat), a kdy dochází k tzv. prolnutí dvou bytostí (Bourdieu, 2000: 101). V *Nesnesitelné lehkosti bytí* podobně vnímá vztah k Sabině i Franz, jehož „*láska k ženě, do níž se zamiloval před několika měsíci, mu byla tak vzácná, že se pro ni snažil vytvořit ve svém životě samostatný prostor, nepřístupné území čistoty*“ (Kundera, [1984] 2006: 95). Přestože se Sabinou udržuje milostný poměr, chápe jejich vztah jako čistý, tedy alespoň dokud se s ní miloval mimo Ženevu, tedy mimo „manželský domov“, čímž ji chránil „před banalitou“ nevěry jako takové (Kundera, [1984] 2006: 95). Jakoby snad skutečnost, že nepůjde během jediného dne od jedné ženy ke druhé, jeho nevěru vedle jiných nevěr očistila. Je však otázkou, v jakém smyslu je zde použita ona „čistota“ jejich vztahu. Vzhledem k tomu, že jejich pozice ve vztahu nejsou vyrovnané a Franz je tím, kdo je více v područí citů, nejedná se o Giddensovo pojetí čistého vztahu, jak je popsáno výše. Z toho, že si Franz zakazuje spát se Sabinou ve městě, kde současně žije se svou manželkou, a „*[n]emilovat se s malířkou v Ženevě*“ je vlastně trestem, „*který uložil sám sobě za to, že je ženatý s jinou*

ženou“ (Kundera, [1984] 2006: 97), lze možná usoudit, že se tak snaží udržet onu sexuální čistotu jejich vztahu, nebo alespoň romantickou představu o ní.

Giddens dodává, že čistý vztah se stal součástí celkových změn intimity včetně rozvoje tzv. plastické sexuality, tj. decentrované sexuality, osvobozené od potřeby reprodukce i od nadvlády falu. Právě plastická sexualita je rozhodující jak pro emancipaci čistého vztahu, tak pro nárok žen na sexuální rozkoš (Giddens, 2012: 10). S ohledem na toto tvrzení a na charakteristiky uvedené výše, lze za čistý označit vztah nikoli Tomáše a Terezy, ani Franze a Sabiny, nýbrž Tomáše a Sabiny. Ačkoli se může zdát paradoxní, že tato dvojice k sobě primárně nepatří a nemá v příběhu ani svou vlastní linii (pouze zmínky v rámci vyprávění o jednom ze dvou zmíněných párů), jak naznačují bezprostředně níže, Tomáš se Sabinou mají mezi sebou takovou formu vztahu, již Giddens v podstatě považuje za nejvyspělejší, a tudíž se vlastně o takový paradox nejedná.

Katrňák (2000) zabývající se charakteristikou partnerských vztahů a jejich proměnou v době pozdní modernity uvádí, že v moderní společnosti již není důležitá partnerova identita; podstatná je kvalita vzájemně sdíleného času a společně prožitých zážitků. V těchto vztazích podle něj milostný cit ztrácí své dominantní postavení, čímž se paradoxně podobají spíše vztahům předmoderním (Katrňák, 2000: 314-315). Tomáše a Sabinu tedy nejspíš spojují právě společně strávené chvíle, během kterých si navzájem rozumí. Žijí v patriarchálně uspořádané společnosti, kdy je normou monogamní manželství, ale oba se těchto pravidel zříkají. Scházejí se i přesto, že je Tomáš ženatý s Terezou, a Sabina udržuje vztah se svým švýcarským milencem Franzem. Oba jsou k sobě nějakým způsobem poutáni – Tomáš „v životě neměl lepší přítelkyni než Sabinu“ (Kundera, [1984] 2006: 21) a ona jediná mu ze všech přítelkyň nejlépe rozumí. Představuje tak vedle Terezy druhý pól jeho života (Kundera, [1984] 2006: 36). Sabina má Tomáše ráda, protože je „pravý opak kýčce“ (Kundera, [1984] 2006: 21) a je pro ni současně milencem, který rozumí jejím milostným hrátkám. Spojuje je především motiv buřinky, rekvizity, jež je pro Sabinu tak významná.²⁰ Jejich pozice jsou si víceméně rovné, ani jeden od toho druhého neočekává víc, než sám dává, a oba tedy vstupují do vztahu „pro vztah sám“ (Giddens, 2012: 68). Navíc, Tomáš i Sabina v románu představují libertinský pohled na věc, oba jsou tudíž schopni oddělit lásku od vášně a nedělá jim tudíž problém provozovat výše definovaný „decentrovaný“ sex, což

²⁰ Význam Sabininy buřinky je podrobně rozebírán v kapitole Nepochopená láska.

rovněž podporuje myšlenku, že vztah mezi nimi lze označit jako čistý, jak to definuje Giddens.

4.1.1 Důvěra

Jak je zmíněno výše, s příchodem do moderní doby souvisí mimo jiné i změny v pojetí intimity, a tedy i sexuality a genderu (Giddens, 2012: 106). Proměnu intimity Giddens spojuje především s budováním mechanismů důvěry. Na pozadí vzniku moderní společnosti dochází podle Giddense důsledkem proměny intimity k ustavení specifické oblasti života, kterou vyplňují mezilidské vztahy emocionality, pravdy a osobní náklonnosti (Giddens, 1998: 127). Oproti tradiční společnosti, kde člověku smysl pro soukromí nebyl znám, a stabilita partnerského vztahu byla zajištěna ekonomickými podmínkami, se k upevnování moderní společnosti od konce 18. století přidává intimní rys vztahu (Katrňák, 2000: 309) a člověk v podmínkách moderního života má náhle spontánní potřebu osobních vztahů a intimní komunikace (Luhmann, 2002: 62). Ústředním pojátkem pro ustavení moderního partnerského vztahu se stává důvěra a partneři musí volit strategie k jejímu získávání, respektive jsou nuceni se nejdříve poznat a vytvořit mezi sebou pouto založené na důvěře (Katrňák, 2000: 309). Důvěra tedy tvoří základ společenských vztahů, a jelikož není předem daná, nýbrž vytvářená, je třeba na ní pracovat, neustále ji rekonstruovat vzhledem k ostatním, budovat ji. Tento proces vyžaduje otvírání se jednotlivce k druhému, které Giddens označuje jako „sebeotevírání“ (Giddens, 1998: 110).

Právě v tomto momentu dochází k proměně sémantiky romantické lásky a intimity. Individuální jedinečnost člověka je akcentována a láska začíná mít na uzavírání manželských svazků značný vliv, respektive je pro ně důležitým předpokladem. Zejména pak v případě sexuálně fundovaných intimních vztahů člověk hledá jistoty přesahující přítomný okamžik a subjektivost druhé osoby dává lásce určitou setrvalost (Luhmann, 2002: 139, 146). Jak Giddens dodává, v raných stupních rozvoje modernity byla pro mnoho žen spojitost mezi láskou a manželstvím téměř osudová. (Giddens, 2012: 67). Stejně tak i důvěra, chápeme-li ji v termínech „sebeotevírání se“ a dokazování vlastní autenticity, představuje základ pro vznik milostného citu a umožňuje partnerům poznat svou identitu, to, kým „skutečně“ jsou (Katrňák, 2000: 310). Strategií odhalování se ustavují lidé svou biografii a to z nich dělá individua vyvázaná z tradičních norem (viz kapitola Romantická láska v době modernity), jejichž podoba reality musí být nově vyjednáвана a jedinci, kteří spolu chtějí žít, se

v podstatě stávají „zákonodárci vlastních způsobů života, soudci svých přestupků, kněžimi zprošťujícími se viny z vlastních hříchů a terapeuti uvolňujícími se z pout vlastní minulosti (Beck, Beck-Gernsheim, 1995: 5). Identita tak není daná, nýbrž je reflexivní, a je rutinně utvářena představami o ní a reflexivními aktivitami lidí (Giddens, 2012: 142).

Giddens vysvětluje, že „důvěra může být definována jako důvěřivost ve spolehlivost osoby nebo systému týkající se určitého souboru výsledků nebo událostí, zatímco důvěřivost vyjadřuje víru v poctivost nebo lásku druhého, či v přesnost abstraktních principů (technických znalostí)“ (Giddens, 1998: 37). Své myšlenky Giddens současně diskutuje s tím, jak prezentuje koncept důvěry Niklas Luhmann (In Giddens, 1998). Luhmann klade důraz především na nutnost rozlišení pojmů důvěra a důvěřivost a na jejich vztah s pojmy riziko a nebezpečí. Tvrdí, že zatímco důvěra předpokládá vědomí okolností rizika, důvěřivost se vztahuje spíše k víceméně samozřejmému stanovisku, že známé věci zůstanou tak, jak jsou. Rozdíl mezi důvěrou a důvěřivostí je v tom případě založen na tom, zda je možnost zklamání ovlivněna vlastním předchozím chování člověka a s tím souvisejícím rozlišením mezi rizikem a nebezpečím. V situaci důvěřivosti osoba reaguje na zklamání obviňováním druhých, kdežto v podmínkách důvěry bere daná osoba vinu na sebe a může jen litovat toho, že v něco nebo někoho vkládala důvěru (Luhmann In Giddens, 1998: 34-35). V případě Terezy, jejíž důvěru Tomáš klame opakovanými milostnými dobrodružstvími s jinými ženami, lze mluvit právě o důvěře, nikoliv o důvěřivosti, jelikož od té doby, co mu přijde na první nevěru, si je rizika jeho záletů vědoma. Přesto s ním ale zůstává, „otevírá se“ mu, čímž dokazuje, že určitým způsobem v Tomáše a v jeho lásku věří.

Rovněž povaha moderních institucí je hluboce svázána s mechanismy důvěry, konkrétně s důvěrou v abstraktní systémy, ze kterých není možné se vyvázat (Giddens, 1998: 79). Abstraktními, neboli expertními systémy má Giddens na mysli systémy, které jsou pro lidskou existenci v moderní době nezbytné a poskytují každodennímu životu značnou míru bezpečí, jehož se v předmoderních společenských rádech nedostávalo. Důvěra v tyto abstraktní systémy je v podstatě založená na pasivním věděni o běžných každodenních záležitostech (jako je například let letadlem)²¹ a je podmínkou pocitu bezpečí v každodenním životě; nenabízí však ani vzájemnost, ani intimitu, kterou lze nalézt ve vztazích osobní důvěry (Giddens, 1998: 103-105). Důvěřivost

²¹ Giddens vysvětluje, že lidé dnes mohou urazit desetihodinovou cestu letadlem a být přesvědčeni o bezpečnosti této cesty, přestože mají jen mlhavou představu o poloze destinace, a přestože se musí na cestu připravovat jen minimálně (Giddens, 1998: 103).

v trvalost vlastní identity a ve stálost sociálního a materiálního prostředí lze taktéž chápat v souvislosti s tzv. ontologickým bezpečím (Giddens, 1998: 85). Tento pojem má v rámci fenomenologické terminologie spojitost s otázkami nejen o povaze „bytí“, ale i o hledání svého místa ve společnosti a v samotném partnerském vztahu (Beck, Beck-Gernsheim, 1995: 47-48), a označuje tedy pocit důvěry ve spolehlivost osob i věcí (Giddens, 1998: 85). Oproti tradičnímu prostředí tedy došlo k proměně vztahové identity, která je nyní více spojena se stabilitou vážící se k určité osobě, tedy k partnerovi či partnerce a k důvěře jako psychologické potřebě (Beck, Beck Gernsheim 1995, 48).

Protikladem důvěry je její absence, tedy nedůvěra, ať už se jedná o abstraktní systémy či osoby. V případě abstraktních systémů nedůvěra znamená být skeptický nebo zaujímat aktivně negativní postoj vůči expertním tvrzením, která systém ztělesňuje. V případě osob znamená pochybování nebo nevíru v čestnost tvrzení, kterou jejich jednání ztělesňuje anebo vyjevuje (Giddens, 1998: 91). Giddens však upozorňuje, že „nedůvěra“ je stále „příliš slabým výrazem pro vyjádření protikladu k základní důvěře, k tomuto ústřednímu prvku zevšeobecněných souborů vztahů vůči sociálnímu a fyzickému prostředí“ (Giddens, 1998: 91). Důvěra, mluvíme-li o důvěře v osoby, nemůže být rozšiřována donekonečna. Jestliže tato základní důvěra, jež je podmínkou uznání plné identity objektů a osob, není rozvinuta nebo obsahuje vnitřní ambivalenci, je výsledkem trvalá existenciální úzkost (Giddens, 1998: 91) V moderním světě nebezpečí, kterým čelíme, nepřicházejí primárně ze světa přírody, nýbrž jsou součástí nového typu rizika, které nastupuje s příchodem modernity (Giddens, 1998: 99-100).

Důvěra, a s ní spojený koncept ontologického bezpečí, je v *Nesnesitelné lehkosti bytí* narušována hned z více směrů. Významně je tomu tak například ze strany kontextu doby, kdy komunistický diskurz za pomoci příslušných nástrojů (například tajné policie) vyvlastňuje intimitu a soukromí postav románu (Češka, 2005: 127). Zároveň důvěru v sebe navzájem hrdinové a hrdinky zrazují potřebou milostných zážitků mimo partnerský vztah. Nevěra v románu funguje jako zásadní element, který narušuje stabilitu nejen uvnitř vztahů, ale také stabilitu uvnitř postav jakožto jednotlivců.

4.2 Podoby lásky v *Nesnesitelné lehkosti bytí*

Ačkoli lze v mnohém výše představená východiska ohledně konstrukce romantické lásky, a partnerských vazeb obecně, na vztahy mezi hrdiny a hrdinkami *Nesnesitelné lehkosti*

bytí aplikovat, často se v jejich utváření objevují i poněkud odlišné narativy lásky. Jak se ukáže v následujícím rozboru, city jednotlivých postav navzájem nekorespondují s city jejich partnerských protějšků, dokonce si mnohdy odporují a nemají tak šanci najít společného jmenovatele. Následující analýza podrobněji zkoumá, jakými způsoby, a na základě jaké struktury, utvářejí jednotlivé dvojice svou lásku.

Giddens tvrdí, že romantická láska předpokládá určitý stupeň sebezkoumání, kdy si jeden z partnerů pokládá otázky ohledně podoby a hloubky jeho citů vůči druhému partnerovi (Giddens, 2012: 56). Často, když je Tomáš sám, nebo či vypravěč artikuluje obsah jeho podvědomých myšlenek, všimneme si, že přemítá nad tím, zda to, co cítí k Tereze je opravdu láska. Vypadá to dokonce, že ani sám neví, jak má vlastně lásku poznat: „*Co to mohlo být jiného než láska, která se mu takto přišla dát poznat? Ale byla to láska?*“, „*Je lepší být s Terezou anebo zůstat sám?*“ (Kundera, [1984] 2006: 16) Zatímco Tomáš své city k Tereze zvažuje a pochybuje o jejich hloubce, Tereza je již v den jejich prvního setkání přesvědčena, že Tomáš je jí souzen. Setkání Tomáše a Terezy je způsobeno „šesti nepravděpodobnými náhodami“ (Kundera, [1984] 2006: 60).²² Právě motiv náhody (ve smyslu osudu či svobody volby), jenž byl přechodem k romantické lásce do kódu lásky také zahrnutý (Luhmann, 2002: 148), se podílí na konstrukci podoby jejich lásky. Symbolické označení „náhoda“ tak sociálně diferencuje „počátek milostného vztahu, který se postuluje jako bezdůvodný a prostý všech předpokladů“ (Luhmann, 2002: 148). Oněch šest náhod, jichž bylo pro jejich setkání zapotřebí, tudíž čtenářstvu předesílá romantičnost jejich vztahu, ovšem vzhledem k tomu, že takto započatá láska má iracionální charakter a je tudíž nepravděpodobné, že se zmocní obou osob naráz (Luhmann, 2002: 67), plyne romantičnost spíše ze strany Terezy. To ona totiž vnímá tyto náhody jako znamení osudu: „*Povzbuzena ptáky náhod, kteří se jí slétali na ramena, aniž cokoli řekla matce, vzala si týdenní dovolenou a nasedla do vlaku*“ (Kundera, [1984] 2006: 65) na základě jediného setkání udělá životní rozhodnutí a odjede za Tomášem do Prahy, poukazuje na její až dětskou naivitu, kdy se nechává unést pouze city.

I Tomáš, ač je prezentován jako libertin, v sobě skrývá i určité prvky romantika. Chvatík jej vidí jako kombinaci literárních postav Dona Juana a Tristana

²² „*Před sedmi lety se v nemocnici Terezina města objevil náhodou obtížný případ mozkové nemoci, kvůli němuž pozvali Tomášova primáře k rychlé konzultaci. Ale primář měl náhodou ischias, nemohl se hýbat, a poslal do venkovské nemocnice místo sebe Tomáše. Ve městě bylo pět hotelů, ale Tomáš padl náhodou právě na ten, kde byla zaměstnána Tereza. Náhodou mu zbylo před odjezdem vlaku trochu volného času, aby si šel sednout do restaurace. Tereza měla náhodou službu a obsluhovala náhodou Tomášův stůl. Bylo zapotřebí šesti náhod, aby dostrkaly Tomáše k Tereze, jako by se mu samotnému k ní nechtělo*“ (Kundera, 2006: 44-45).

(Chvatík, 1994: 95), jejichž založení, co se týče předmětu milostné touhy, je binárního charakteru. Zatímco se Tristan, aneb „homo sentimentalis“, vyznačuje hledáním lyrického a idealizovaného splynutí, Don Juan je rouhačský, nestydatý a nestoudný svůdce provokující morální konvence a božské zákony (Le Grand, 1998: 17). Inspirací pro toto přirovnání sloužila Chvatíkovi nejspíš slova Sabiny, jež směřem k Tomášovi pronáší: „*Když se na tebe dívám, mám pocit, že se měníš ve věčné téma mých obrazů. Setkání dvou světů. Dvojexpozice. Za siluetou Tomáše-libertina prosvítá neuvěřitelná tvář romantického milence. Anebo naopak: skrze postavu Tristana, který nemyslí než na svou Terezu, je vidět krásný, zrazený svět libertina*“ (Kundera, [1984] 2006: 31). Le Grand ovšem upozorňuje na to, že moderní Don Juan v Kunderově pojetí se svému původnímu osudu vzdaluje. „*Kořisti*“ jeho svůdcovské strategie mu již podléhají bez výrazného odporu a on se tak stává spíš lovcem žen než svůdcem, jinými slovy, spíše sběratelem než dobyvatelem (Le Grand, 1998: 156). Přímou v románu vypravěč rozlišuje „*lyrické děvkaře*“ a „*epické děvkaře*“ (Kundera, [1984] 2006: 216). Jedni hledají ve všech ženách svůj vlastní subjektivní a stále stejný sen o ženě. Druzí jsou hnáni touhou „*zmocnit se nekonečné pestrosti objektivního ženského světa*“ (Kundera, [1984] 2006: 216). Tomáše vypravěč řadí mezi epické děvkaře, kteří se ve své honbě za poznáním stále víc vzdalují „*konvenční ženské kráse, které se rychle nabažili, a skončí neodvratně jako sběratelé kuriozit*“ (Kundera, [1984] 2006: 216). Podle Le Grand se Tomáš stává explicitním příkladem obou figur, tedy tzv. dvojí expozice Dona Juana a Tristana: jeho donjuanskou figurou, hledající „*miliontinu nepodobného*“, neustále prosvítá postava Tristana, lyrického milence zaplavovaného soucitem k Terezinu utrpení“ (Le Grand, 1998: 162).

Pro analýzu podoby lásky mezi Tomášem a Terezou však považuji za zásadní především skutečnost, že v průběhu děje románu mluví vypravěč o Tereze prostřednictvím frekventovaného užívání analogie její postavy a dítěte poslané v ošatce po vodě řeky (Kundera, [1984] 2006: 15). Tato metafora je rovněž určující pro to, co Tomáš k Tereze cítí: „*Nebyla to ani milenka ani manželka. Bylo to dítě, které vytáhl z ošatky vytřené smolou a položil na břeh své postele*“ (Kundera, [1984] 2006: 15-16), a znovu se na ni odvolává, když popisuje, jak Tereza usnula po jejich prvním milování: „*Pocítil tehdy nevysvětlitelnou lásku k té téměř neznámé dívce; zdálo se mu, že je to dítě, které někdo položil do ošatky vytřené smolou a poslal po vodě řeky, aby ji Tomáš vylovil na břeh své postele*“ (Kundera, [1984] 2006: 15). Kdyby Tomáš v Tereze neviděl motiv dítěte, skončila by podle Češky v seznamu jeho četných milenek. Motiv dítěte zde funguje jako mocenská strategie, kterou Tereza ze

slabé pozice využívá k získání pozornosti a péče protějšku (Češka, 2005: 25-27). Díky tomu, že Terezu vnímá jako dítě, zamiluje se Tomáš do Terezy „láskou, ve které se silnější vzdává své síly ve prospěch slabého“ (Češka, 2005: 84). Rovněž tím, že když po příjezdu do Tomášova bytu, bezprostředně po jejich prvním společném milování, Tereza onemocní horečkou, v podstatě podpoří představu o své zranitelnosti, která graduje trýznivostí jejích snů. Tomášova láska je tak utvářena na základě její slabosti a není divu, že se k ní chová spíše se starostlivou zodpovědností otce než s láskyplnou starostí milence (Labudová, 2013: 53). Jeho city k Tereze tedy více připomínají lásku otce k dceři a Terezina role jakožto dítěte je tím pádem dvojitá: v první řadě je nechtěným dítětem své matky, které odstartovalo „*běh na dlouhé trati matčina zkaženého života*“ (Kundera, [1984] 2006: 54), v případě druhém je dítětem v partnerském vztahu s Tomášem, což v něm jen akcentuje její oslabenou pozici.

Labudová (2013), která se ve své diplomové práci zabývá právě tématem otcovství v Kunderových románech, píše, že postava Tomáše ztělesňuje fenomén nepřítomného otce, jenž se ve spisovatelových dílech hojně objevuje (Labudová, 2013: 74). Tomáš podle autorky do vztahu k Tereze promítá svou nenaplněnou roli Šimonova otce (které se v podstatě zřekl a se synem přerušil veškerý kontakt)²³, a tato skutečnost jej dokonce činí „nejotcovštějším „ne-otcem“ (ne-otcem, jelikož není Tereziným biologickým otcem) Kunderových románů (Labudová, 2013: 102). S Terezou ovšem dítě nemá, a když Tereza pronese: „*Začínám ti být vděčna, že jsi nikdy nechtěl mít děti*“ (Kundera, [1984] 2006: 226) dozvídáme se, že to nikdy ani neměl v úmyslu. Důvodem může být právě jeho otcovský vztah vůči partnerce (Labudová 2013: 73), či, jak spekuluje Češka, se tomu naopak brání sama Tereza, a to ze strachu, že by se proti ní vlastní dítě obrátilo, stejně jako se ona obrátila proti své matce, a hledalo by oporu v Tomášovi. Tím by Tomáše ztratila jak na úkor milenek, tak na úkor svého mateřství (Češka, 2005: 182-183). Přímou v románu však důvod jejich bezdětnosti není explicitně vysvětlen.

S otcovskou podobou partnerské lásky se setkáváme též u Franze, avšak nikoli ve vztahu k Sabině, nýbrž k brýlaté studentce, která je „*o tolik mladší než on!*“ (Kundera, [1984] 2006: 133). Jak vypravěč dokládá, Franzova „*dobrota se postarala o to, že novou milenku přijal rád a pociťoval k ní otcovskou lásku, kterou nemohl ostatně nikdy předtím plně uspokojit vzhledem k tomu, že Marie-Anne se nechovala jako dcera, nýbrž jako*

²³ „*Proč by ostatně měl k tomuto dítěti, ke kterému ho nepoutalo nic než jedna neprozřetelná noc, cítit něco víc než ke komukoli jinému? Bude platit pečlivě peníze, ale ať po něm nikdo nežadá, aby bojoval o právo na syna ve jménu nějakých otcovských citů!*“ (Kundera, 2006: 20).

druhá Marie-Claude“ (Kundera, [1984] 2006: 133). Je zajímavé, že ve vztahu k brýlaté studentce je Franz náhle v pozici silnější, v porovnání se Sabinou o ní dokonce mluví jako o „malé degradaci“ (Kundera, [1984] 2006: 133). Zde je to právě ona, brýlatá studentka, která k Franzovi vzhlíží a obdivuje se mu. Důvodem může být jednak fakt, že je tedy jeho milénka mladší než on, jednak to, že ve Franzovi neustále přetrvává láska k Sabině. Zanedbatelnost významu postavy brýlaté studentky, ať už pro Franze, či v rámci celého románu, ovšem podtrhuje skutečnost, že nemá žádné jméno (viz kapitola Femininita).

Oproti Tomášově neukotvené lásce k Tereze, jež svým způsobem vybočuje z narativů romantické lásky a má převážně otcovský charakter, se Franz o svých citech k Sabině nemusí neustále přesvědčovat. Láskou k české malířce si je jistý a nezdráhá se ji projevovat. Charakter jejich milostného poměru ovšem předznamenává název kapitoly, jež se této milenecké dvojici věnuje, znějící Nepochopená slova. Vypravěč vysvětluje, že jejich vztah je založený na neporozumění, a přestože si oba navzájem naslouchají, nejsou s to se pochopit: „*Rozuměli přesně logickému významu slov, která si říkali, neslyšeli však šumění sémantické řeky, která těmito slovy protékala*“ (Kundera, [1984] 2006: 102). Ať už tato odlišná sémantika v komunikaci vznikla kvůli tomu, že se Franz se Sabinou potkali ve starším věku²⁴ či nikoliv, podle Chvatíka uspišuje jejich rozchod (Chvatík, 1994: 124). Oblastí, ve kterých se Sabina a Franz nikdy neshodnou, je opravdu nemálo. Vypravěč dokonce čtenářstvu předkládá tzv. Malý slovník nepochopených slov, pomocí nějž demonstruje, jak protikladné významy oba spojují s týmiž slovy. Jejich charakter a vzorce chování proto vystupují na povrch na základě příkladů komunikačních selhání a rozdílnosti jejich hodnotových systémů. Neschopnost této románové dvojice dojít stejného významu slov a gest ovšem v neposlední řadě vypovídá i o podobě lásky mezi nimi.

O funkci lásky jakožto komunikačního média se zmiňují výše (viz kapitola Konstrukce romantické lásky). Luhmann (2002) pro pochopení jazyka lásky vychází z jejího kódování. Kód lásky se podle něj tvoří zdvojováním informací – je tedy brán ohled jak na to, co dané informace znamenají ve všeobecném světě, tak na to, co znamenají ve světě společném (pro mne a pro tebe). Jednou ze snah komunikačního média lásky je umožnit oběma milujícím osobám porozumění. (Luhmann, 2002: 26, 29) Luhmann dále uvádí, že láska využívá

²⁴ Viz citace z románu: „*Dokud jsou lidé ještě mladí a hudební skladba jejich života je teprve u svých prvních taktů, mohou ji psát společně a vyměňovat si motivy (tak jako si Tomáš a Sabina vyměnili motiv buřinky), ale když se setkají a jsou už starší, jejich hudební skladba je více méně uzavřena a každé slovo, každý předmět znamená něco jiného ve skladbě jednoho i druhého*“ (Kundera, 2006: 102).

především komunikace nepřímé a „spoléhá se na předjímání a srozumění. [...] Jinak řečeno: milovaný nepotřebuje žádné komunikační jednání, tázání či prosbu, aby se sladil s milujícím; prožívání milovaného má naopak co možná bezprostředně vyvolat jednání milujícího“ (Luhmann, 2002: 30). Znamená tedy toto výrazné neporozumění mezi Franzem a Sabinou to, že se ve skutečnosti nemilují?

Je nutno podotknout, že situace, kdy Franz i Sabina mlčí, v nich vyvolává stejně matoucí a nepochopené signály, jako když spolu mluví. Když Franz požádá Sabinu o ruku, Sabina tu noc poprvé zhasne lampičku, a vědouc, že je to naposled, miluje se tu noc s Franzem prudčeji než kdy jindy. Zatímco pro ni je toto divoké milování výrazem loučení, Franz, jenž nezaznamená varovný signál zhaslé lampičky, si jej s jistotou vykládá jako nahlas nevyřčenou kladnou odpověď na jeho nabídku, takže zatímco si je Franz jistý, že všemu rozumí a že „*i když byla Sabina u večere mlčenlivá a neřekla mu, co si myslí o jeho rozhodnutí, teď mu odpovídala. Dávala mu najevo svou radost, svou vášeň, svůj souhlas, svou touhu žít navždy s ním*“ (Kundera, [1984] 2006: 128), Sabina jej miluje takto divoce proto, že čím více si uvědomuje nespravedlnost svého rozhodnutí opustit inteligentního a dobrotivého Franze, tím více touží „*znásilnit tu inteligenci, tu dobrotivost, znásilnit tu bezmocnou sílu.*“ (Kundera, [1984] 2006: 128). Pokud, jak píše Luhmann, není pro milujícího potřeba slov, ani jiné formy komunikace, aby se s milovaným sladil, pak by se z uvedeného příkladu jejich vzájemného nesouznění snadno vyvodit, že se v případě této dvojice o lásku nejedná.

Jak toto vzájemné neporozumění, tak Sabinino jednání ve formě úprku před vážným vztahem s Franzem ale naznačuje, že absence lásky se týká pouze Sabiny. V podmínkách sémantiky lásky je totiž žádoucí brát ohledy na druhého a naše lásku projevující postoje musí být vyjádřeny jednáním (Luhmann, 2002: 41-42). Z Giddensova pojetí lze vyvodit stejný závěr. Romantickou lásku definuje jako souznění duší, v rámci kterého se oba milující doplňují. Píše, že „*ten druhý představuje odpověď na vlastní neúplnost, kterou si člověk nutně neuvědomuje, tedy dokud se nezamiluje*“ (Giddens, 2012: 56). Jak je uvedeno v předchozí podkapitole Důvěra, Giddens mluví o lásce v souvislosti s důvěrou a intimitou ve vztahu, kdy je potřeba se druhému otevřít a odevzdat se mu. Tvrdí, že pokud není psychologické „odevzdání se“ druhému vzájemné a dobře vyvážené, je pak pravděpodobné, „*že brzy jeden definuje svoje potřeby bez ohledu na druhého a spolehne se na to, že ten se tím nějak vyrovná.*“ (Giddens, 2012: 148). To je přesně případ Sabiny, která Franze v podstatě ze dne na den opustí, aniž by si dělala starosti, jak se s tím on vypořádá: „*Ale co*

se vlastně stalo Sabině? Nic. Opustila jednoho muže, protože ho chtěla opustit“ (Kundera, [1984] 2006: 134). Pro Franze naopak láska znamená onu touhu „*odevdat se milované ženě na milost a nemilost*“ (Kundera, [1984] 2006: 96). Přistupuje tedy k lásce stejným způsobem jako Tereza, pro niž je Tomáš jejím životem (viz kapitola Femininita), a ona se mu celá podrobuje. Tereza i Franz tak v podstatě milují podle starého, pasivního pojmu vášně, kdy je vyvrcholením lásky ztráta vlastní identity a bezprostřední podrobení se druhé osobě (Luhmann, 2002: 68).

Ukažme si ještě jeden důkaz toho, jak se Sabina s Franzem míjejí. K podobnému neporozumění beze slov totiž dochází rovněž ve chvíli, kdy se Sabina svlékne do spodního prádla a nasadí si na hlavu buřinku. Jelikož Franz gesto své milenky není s to pochopit, buřinku jí sundá, jako by to bylo něco, co do dané situace nepatří. „*Bylo to, jako by vymazával gumou vousy, které nakreslilo nezbedné dítě na obrázek Panny Marie*“ (Kundera, [1984] 2006: 98). Franz vnímá buřinku jako cosi nepatřičného. V době jejich milostného poměru je Tomáš naopak touto rekvizitou zaujat, a když ji spatří, na rozdíl od Franze ji Sabině sám nasadí. Ve chvíli, kdy se oba pozorují v zrcadle (Tomáš oblečený, Sabina jen ve spodním prádle a s buřinkou), u nich dojde k souznění, kterého se Sabina s Franzem nikdy nedočká. „*Pak náhle pochopila, že jsou oba tím pohledem vzrušeni.*“ (Kundera, [1984] 2006: 100) Jak je tedy možné, že v též situaci Sabina zažije milostné porozumění s Tomášem a s Franzem nikoliv?

Se zapůjčením vypravěčova vstupu „*Vraťme se ještě k buřince*“ (Kundera, [1984] 2006: 101) bych se u tohoto artefaktu pozastavila. V románu se k ní vypravěč vícekrát vrací a díky tomu se, jak uvádí Belyavsky, neustále mění a roste její význam (Belyavsky, 2007: 26). Buřinka pro Sabinu představuje vzpomínku na dědečka, památku na tatínka, rekvizitu milostných her s Tomášem a znak její originality. Především však jde o jistou formu fetiše. Fetišismus byl původně definován jako „*uctívání neživých předmětů (přírodních i umělých), kterým jsou přiřítány magické účinky*“ (Capponi, 1994: 45). V tomto smyslu tedy fetiš můžeme chápat jako kultovní předmět, který v dané situaci funguje jako propojení s intimitou, jako artefakt s erotickým podtextem. Ač pokaždé trochu jinak, Sabinina buřinka figuruje jak při milostných hrátkách s Tomášem, tak s Franzem, a dokonce i při návštěvě Terezy, jež ji přijde do ateliéru fotografovat. Zároveň je nutné reflektovat, že buřinka, jelikož reprezentuje část pánské módy, má určitý subversivní charakter. Když si ji tudíž Sabina nasadí, jakoby podvracela svou roli jakožto ženy. To ostatně vystihuje její neujasněný či problematický postoj ke kategorii „ženy“. Zatímco Franz vidí ženství jako

něco, čeho si lze u ženy vážít, jako hodnotu, kterou ne každá žena disponuje, pro Sabinu znamená „být ženou“ jakýsi „úděl, který si nevybrala“ (Kundera, [1984] 2006: 103) a který je tudíž třeba brát tak, jak je. Možná právě pomocí buřinky se Sabina snaží dát tuto vnitřní revoltu proti ženství najevo. Prezentuje tak dvojexpozici, stejně jako ve svých obrazech, kdy „vpředu je srozumitelná lež a za ní prosvítá nesrozumitelná pravda“ (Kundera, [1984] 2006: 272). Franz si této subverze „ženy“ v Sabině všímá. Nasazením buřinky je v jeho pohledu Sabinino ženství přebito její mužskou stránkou, a tento obraz shledává rušivým: „*Obraz v zrcadle se rázem změnil: byla tam teď žena v prádle, krásná, nepřístupná, lhostejná, a na hlavě měla nasazenu strašlivě nepatřičnou buřinku.*“ (Kundera, [1984] 2006: 98), načež jí tento doplněk rychle sundá.

Významně se Sabina s Franzem nechápu také v prožitcích při milování. Ústředními protipóly jejich neporozumění jsou tu světlo a tma. Franz sice nechává při milování se Sabinou světlo u postele rozsvícené - protože „*ví, že se v naší době považuje za směšné zhasínat při milování lampu [...]*“ (Kundera, [1984] 2006: 107) – ale při samotném aktu milování zavírá své oči. Ryzí a čistá tma, prostá všech představ a vidin, pro něj znamená nekonečno, kterým se sám v okamžiku slasti stává. Sabina však vnímá muže se zavřenými očima jako „trosku muže“. (Kundera, [1984] 2006: 108) Aby se vyhnula nepříjemnému pohledu na Franzovy zavřené oči, zavírá je také, přestože vidět pro ni znamená žít. Jak tedy vypravěč dodává, tato tma pro ni znamená „*pouhý nesouhlas s viděným, negaci viděného, odmítnutí vidět.*“ (Kundera, [1984] 2006: 108). Sabina se odmítá na Franze dívat, jelikož zavřené oči prozrazují jeho nemaskulinnost. Zřídka se tak síly, která Sabině imponuje (viz kapitola Tělo a duše).

Chvatík (1994), který vidí jádro problému „nepochopení se“ Sabiny a Franze v odlišném prostředí, v němž každý z nich vyrůstal, píše, že obě postavy tak v rámci daného kontextu disponují rozdílnými komplexy hodnot a odlišnými konotacemi (Chvatík, 1994: 97). Franz má vystudovanou univerzitu v Paříži a od svých dvaceti let se těší úspěšné kariéře vědce, vyučujícího na ženevské univerzitě. Celý život se tedy pohybuje v prostředí švýcarského a evropského akademického světa, trpíce pocitem, že je odtržen od skutečného života. (Kosková, 1998: 119) „*Franzovi připadal jeho život mezi knihami neskutečný. [...] Neuvědomoval si, že právě to, co považuje za neskutečné (práce v samotě kabinetu a knihoven) je jeho skutečný život*“ (Kundera, 2006: 113). Sabina, která díky otci kreslila již od dětství, je vystudovaná výtvarnice, která však často musí čelit zákazům malovat to, co miluje (například kubismus). Pochází ze země, kde jsou lidské životy ovládané

komunistickým režimem, a tato skutečnost je vepsaná do její osobnosti. Zatímco se ze všech sil snaží distancovat od všeho, co je spojené s minulostí její země, Franz je osudem její země naopak fascinován (Kundera, [1984] 2006: 111): „*Když mu [Sabina] vypráví o sobě a o svých přátelích z Čech, Franz slyší slova vězení, pronásledování, tanky v ulicích, emigrace, letáky, zakázaná literatura, zakázané výstavy, a cítí podivnou závist spojenou s nostalgií.*“ (Kundera, [1984] 2006: 115). Fakt, že Sabina pochází ze země s tak dramatickou minulostí, shledává Franz dokonce romantickým - „*Sabina mu vrátila víru ve velikost lidského osudu. Byla o to krásnější, že za její postavou prosvítalo bolestné drama její země.*“ (Kundera, [1984] 2006: 116). Sabina pro Franze ztělesňuje svět nebezpečí a rizika (Chvatík in Kundera, [1984] 2006: 338). Ztělesňuje tedy svět, který se vedle jeho života mezi knihami zdá konečně skutečný.

Obě postavy v podstatě narušují představu o společném soužití, jež ve společnosti dominovala ještě v raných fázích rozvoje modernity. V této době, jak si všimá Giddens, bývala pro mnoho žen spojitost mezi láskou a manželstvím téměř osudová a romantická láska pro ně znamenala sázku na budoucnost. Ženy byly vnímány jako „specialistky na otázky intimity“ (Giddens, 2012: 67). Co se týče mužů a jejich pozice v rámci romantické lásky, Giddens přiznává, že jím předkládaný výklad přeměny romantické lásky v podstatě účast mužů pomíjí. Muži byli ze sféry intimity víceméně vyloučeni a potlačovali provázanost mezi romantickou láskou a intimitou. Důvodem je dle Giddense fakt, že teprve dnes vlastně prožíváme první historické období, kdy muži pocítili, že *jsou* muži, tedy že jsou nositeli problematické „maskulinity“. Ve své analýze však Giddens dochází k tomu, že muži se taktéž zamilovávají a i oni byli ovlivněni rozvojem ideálů romantické lásky, pouze jinak než ženy. U většiny mužů byla romantická láska v rozporu s imperativem svádění. Uvádí, že již od počátku přeměn povahy manželství a osobního života se muži z rozvíjející se intimní sféry z tohoto důvodu vyloučili a provázanost romantické lásky s intimitou spíše potlačovali. Oproti tomu ti, kdo ideálu této podoby lásky podlehl, byli marginalizováni jako „romantici“ ve smyslu pošetilých snů, kteří podlehl ženské moci (Giddens, 2012, 69-71).

Z předloženého rozboru je zřejmé, že Franz je sám, kdo pocítuje ono „pohlčení druhým“, které je pro kód romantické lásky tak charakteristické (Giddens, 2012: 57). Lze však s jistotou říci, že Sabina je tou správnou odpovědí na Franzovu neúplnost, o které Giddens hovoří (viz výše)? Když Sabina náhle opustí Ženevu a Franz se odstěhuje od manželky do nového bytu, uvědomí si, že Sabininu přítomnost nepostrádá tolik, jak si myslel. Zjišťuje, že spíš než skutečná Sabina, „*o jejíž lásku se ustavičně bál*“

(Kundera, [1984] 2006: 132), je pro něj daleko významnější jakási zidealizovaná představa Sabiny, srovnatelná s ideou dokonalosti milovaného, již Luhmann připisuje kódu vášně dvorské lásky objevujícího se ve středověké literatuře (Luhmann, 2002: 70).²⁵ Ani po setkání s brýlatou studentkou, Franzovou další partnerkou, Sabina, respektive přihlížející Sabinin přízrak, z jeho života nezmizí, a on až do své smrti dělá vše pro ni, pro její oči. I v momentě, kde se rozhoduje o účasti v pochodu za Kambodžu, je pod vlivem lásky k ní: „*Což není Kambodža variantou Sabininy vlasti? Země okupovaná sousední komunistickou armádou! ... Kdyby se zúčastnil toho pochodu, Sabina by se na něho dívala a měla by z něho radost. Pochopila by, že jí zůstal věrný*“ (Kundera, [1984] 2006: 276-277). Zde je možné si povšimnout propojení Franzova okouzlení Sabininou vlastní, jeho lásky k průvodům a veřejným demonstracím a samozřejmě i lásky k samotné Sabině. Zapojení se do pochodu ale jen vyjadřuje Franzovo zásadní nepochopení Sabiny (Češka, 2005: 141, 142).

Když ji Franz požádá o ruku, Sabina jejich společný život odmítá, čímž jeho lásku krutě zrazuje. Je si totiž sama vědoma, že „*její rozhodnutí je vrcholem nespravedlnosti, že Franz je nejlepší ze všech mužů, které kdy měla, že je inteligentní, že rozumí jejím obrazům, že je hezký, že je dobrý, [...]*“ (Kundera, [1984] 2006: 128), láska pro ni však znamená další cestu úniku; je pro ni vlastně formou svobody a možností znovu zradit. (Chvatík, 1994: 97). Zvýrazněná část citace navíc nutí k zamyšlení, co pro Sabinu bylo důležitější – zda to, že někdo rozumí jí samé (čehož se u Franze nedočkala), nebo to, že někdo rozumí jejím obrazům. Rozbor v předešlé kapitole implikuje, že Sabinu s Franzem nepojí láska - je snad s Franzem hlavně z toho důvodu, že její obrazy dokáže správně přečíst? Fakt, že po emigraci Sabina není šťastná ani v cizině souvisí totiž zejména s tím, že všichni proměňují její životopis v kýčovitý obraz oběti komunismu, o kterou se každý zajímá jen z politických důvodů, nikoli pro její obrazy (Kosková, 1998: 115), podporuje tvrzení, že pochopení jejích obrazů pro ni mělo zásadní význam. Hlubší pohled na Franzovo „pochopení“ Sabininých obrazů však odkrývá další moment jejich nedorozumění. Sabina žije v domnění, že Franz jejím obrazům, založeným „na kráse omylu“, rozumí a vnímá je stejně, kdežto on v nich vidí přesně tu krásu, kterou Sabina odmítá. Vnímá je stejně romanticky, jako ji samotnou („*Byla o to krásnější, že za její postavou prosvítalo bolestné drama její země*“ ([1984] Kundera, 2006: 16) – tedy v rámci politického kontextu Sabininy rodné vlasti, jako výpověď o politickém režimu, od spojování s nímž se Sabina snaží mermomocí oprostít. Jak podotýká

²⁵ Viz kapitola Konstrukce romantické lásky.

i Chvatík (1994), „Sabina je pro Franze ztělesněním světa „Velkého pochodu“ revoluce a pokusu o obnovu jejich původního smyslu v pražském jaru 1968 (Chvatík, 1994: 99).“

Při vysvětlování tohoto motivu Češka zdůrazňuje nutnost odlišit pohled samotný, kdy se někdo na někoho dívá, a jeho metaforu či přijetí jistého fiktivního dohledu jako specifického vztažného rámce. (Češka, 2005: 62-63). Pokud vezmeme v potaz i stratifikaci možných pohledů, již v románu představuje sám vypravěč, Franz v podstatě patří do skupiny lidí žijících pod imaginárním pohledem nepřítomných lidí. Takové lidi označuje vypravěč románu jako snílky (Kundera, 2006: 288). Franzův pohyb je totiž ustavován imaginárním pohledem nepřítomné Sabiny – to znamená, že „*všechno, co dělá, dělá pro Sabinu a dělá to tak, aby se to Sabině líbilo*“ (Kundera, [1984] 2006: 137). Sabinin dohled, jenž je pouhou Franzovou imaginací, tak rázem mění protestní pochod na pomoc Kambodže v jakousi „pout“ za bohyní Sabinou“ (Češka, 2005: 72-73). I zde popsanou idealizaci milované osoby a projektování sled budoucích událostí ve spojení s ní lze ale považovat za projev romantické lásky. Giddens vysvětluje, že „romantická láska může skončit tragicky, může člověku zničit život, může nás však také přivést k triumfálnímu překonání banálních kompromisů a omezení všednosti“ (Giddens, 2012: 56-57).

Právě v tragičnosti smrti Tomáše a Terezy Chvatík rozpoznává romantické téma jejich lásky, kdy oba na venkově nacházejí štěstí. Jeden již není silnější než druhý a jejich pozice se vyrovnají (Chvatík, 1994: 96). Haman to, co na konci románu Tereza s Tomášem prožívají, nazývá jako „sou-cit“. V tomto případě se však nejedná o soucit ve smyslu jednostranného Tomášova chování vůči Tereze, jak je uvedeno v kapitole Femininita, nýbrž je vnímán jako jakési „společné cítění, niterné sblížení, prolnutí dvou osobností, v němž je štěstí i smutek, elegická idyla“ (Haman, 2014: 329). Odkrývá se tak představa vzájemného citového sblížení, jako toho, co je s to naplnit život i dnešního člověka přes všechny překážky, jaké tomu klade do cesty moderní (respektive postmoderní) individualizující způsob života (Haman, 2014: 330).

Jungmann oproti tomu vidí smrt Tomáše a Terezy jako logické zakončení jejich společného příběhu, které ovšem s romantickým nádechem nemá co dočinění. Tvrdí, že „tento lidský pár neměl pro co žít a proč žít. Zemřeli už předtím, než se zabili“ (Jungmann, 2005: 336). Protože se Tomáš již na venkově nemůže věnovat svému lékařskému poslání, ani svým erotickým dobrodružstvím, jeho maskulinita je výrazně oslabována. To se bezprostředně promítá do jejich soužití, jelikož Tereza, jejíž existence se odvíjí od té

Tomášovy, tím pádem rovněž ztrácí smysl svého bytí. Nemůže již na Tomášovi záviset, tak jako tomu bylo před tím. Havárie auta tak podle Jungmanna ukončuje pomalé odumírání životního příběhu této dvojice, založeného na neustálých pochybách o skutečnosti jejich lásky, a způsobu společného soužití (Jungmann, 2005: 337).

Jak je naznačeno v úvodu této kapitoly, každá z postav se projevuje svou lásku pomocí zcela individuální sémantiky, jež se ze své podstaty nemůže se sémantikou milovaného protějšku sloučit. Žádný ze vztahů, které se v románu objevují, proto není v plné míře naplněn. Franz umírá v nešťastné touze po Sabinině lásce a uznání a Tomáš s Terezou umírají na pozadí venkovské idyly. A Sabina, která celý život před láskou prchá, nakonec končí sama, bez bližší vazby na někoho jiného.

4.3 Význam sexuality a erotiky v *Nesnesitelné lehkosti bytí*

Jak předesílá kapitola Konstrukce romantické lásky, s přechodem společnosti do modernity a ustavením romantické lásky se sexuální vztahy a utváření osobních i erotických vazeb stávají pro moderní partnerské vztahy zásadní (Giddens, 2012: 112-113). V moderní společnosti se sexualita bezprostředně váže ke konceptu romantické lásky (na rozdíl od tradiční společnosti, kde byl sex vázán s manželstvím a dvorská láska měla spíše platonickou podobu). Člověk sám sebe vnímá jako sexuální bytost a jeho sexualita je definována jako vrozená dispozice tvořící nedílnou součást moderního „já“ (Katrňák, 2000: 309-310).

Foucault (1999) ve své analýze představuje nový přístup k sexualitě, jenž se prosadil na konci 18. století. Představuje sexualitu jako „vytížený bod, jímž procházejí mocenské vztahy: mezi muži a ženami, mezi mladými a starými, mezi rodiči a potomky, mezi vychovateli a žáky, mezi kněžími a laiky, mezi úřady a populací“ (Foucault, 1999: 121). Zájem o sexualitu, včetně samého vynálezu sexuality, je podle něj výsledkem rozšíření státního dozoru jakožto nástroje tvorby moci. Sexualitu tedy musíme chápat nikoli jako přírodní danost, jíž se vědění snaží postupně odhalit, nýbrž jako velkou síť povrchu, kde jsou „stimulace těla, intenzifikace slastí, podněty k diskursům, formování poznání, posilování kontrol a odporů navzájem propojeny podle některých velkých strategií vědění a moci“ (Foucault, 1999, 124). Díky moci je sexualita umístěna do binárního režimu přípustného a nepřípustného, dovoleného a zakázaného (Foucault, 1999: 98). Giddens však vnímá Foucaultův pohled na vztah moci a sexuality jako nedostačující, jelikož ve svých tezích opomíjí genderový rozměr moci. Ženy byly z ústředních arén modernity vyřazeny a jejich

schopnost sexuální slasti byla popřena právě v okamžiku, kdy začaly koncipovat infrastrukturní revoluci (Giddens, 2012: 181). Sex jakožto nástroj moci totiž souvisí s vyjednáváním a diferenciací vzájemné pozice světa mužů a žen (Možný, 1990: 73-74).

Vývoj sexuality v souvislosti s přechodem do moderní společnosti zkoumá i Giddens (2012) a své teze týkající se sexuality a jejího vývoje zakládá především na díle Foucaulta (1999). Giddens se s Foucaultovým pojetím sexuality v mnohém ztotožňuje a souhlasí s tvrzením o jejím sociálním původu. S přechodem do modernity však spojuje nejen objev sexuality, ale i výše představené proměny v sémantice lásky a na rozdíl od Foucaulta tento vztah mezi sexualitou a romantickou láskou ve své studii reflektuje (Giddens, 2012: 33-34). Foucault spojuje vynález sexuality s vývojem moderních vědeckých diskursů, jejichž zájmem bylo svou definicí sexuality lidské sexuální chování kontrolovat (Foucault, 1999: 123-124). Sex se stává nejen záležitostí laiků, ale i záležitostí státu, záležitostí, v níž společenské tělo jako celek a téměř každý z jeho jedinců byl povolán k tomu, aby na sebe nechal dohlížet (Foucault 136-137). Lidské tělo tak začalo být omezováno přítomností dohledu ideologického komunistického diskurzu (Češka, 2005: 63), což vidíme například v situaci, kdy má Tereza po nevěře s inženýrem strach z nařčení z prostituce, jak zmiňují v kapitole Patriarchální uspořádání společnosti za socialismu. Její obava, ačkoli možná přehnaná, se opírá o realitu tehdejší doby, kdy se kontrola něčí sexuality mohla stát důvodem pro politické vydírání. To vysvětluje Tereziny úvahy o tajné policii: „*Chtějí-li ji chytit do pastí, nestačí jim pouhé svědectví inženýra. Potřebují důkaz, který je nepopíratelný. Během té podezřele dlouhé doby inženýr instaloval v předsíni kameru. Anebo, což je pravděpodobnější, pustil někoho dovnitř, kdo byl ozbrojen fotografickým aparátem a fotografoval je pak, skryt za záclonou*“ (Kundera, [1984] 2006: 180). Zmíněné kontrole ovšem podléhala pouze sexualita ženská, což opět dokazuje dvojitý metr v pohledu na sexualitu.

Termín „sexualita“, jak ji známe dnes, se tedy objevuje až v 19. století. Giddens ji definuje jako „sociální konstrukt, operující v polích moci, nikoli prostě sad[u] biologických popudů, jež najdou nebo nenajdou přímé[ho] naplnění“ (Giddens, 2012: 32-33). Sexualita je neukotvená a stává se otevřenou možností pro budování rozličných životních stylů. Je to něco, co každý z nás „má“, nebo co si kultivuje; není to už přirozená vlastnost, kterou u sebe jedinec jako daný stav věcí prostě akceptuje. Sexualita funguje jako tvárný rys vlastního já, jako spojovací bod mezi tělem vlastní identitou a sociálními normami (Giddens, 2012: 24-25). Na konstruovanost sexuality upozorňuje i Možný (1990). Tvrdí, že každá kultura se řídí

jakýmsi vypracovaným „scénářem“ sexuálního chování člověka, jehož systém připodobňuje k labyrintu, „skrz nějž je člověk sociálně učen procházet, aby dosáhl kulturně přijatelného uspokojení této své nesporně vrozené potřeby“ (Možný, 1990: 73). Jako další důvod sociálního zájmu o sex Možný uvádí potřebu intimity a vlastního sebeodhalení. Píše, že člověk má zvláštní potřebu někoho uvést do nejskrytějších prostor své osobnosti, ale protože se toho zároveň bojí, jedná se o ambivalentní touhu, díky které vzniká intimita, a potažmo i vztah důvěry (jak je reflektováno v kapitole Důvěra). A právě skrze tuto potřebu intimního sebeodhalení druhému je podle Možného lidská sexualita „významným prvkem budování rozsáhlých sítí sociálních vztahů a není divu, že je proto v každé kultuře i přísně sociálně regulována“ (Možný, 1990: 74-75).

I v *Nesnesitelné lehkosti bytí* představuje sexualita jeden z faktorů určujících identitu postav. Jak píše Bayley (2003), „láska formuje příběh, sex poskytuje komentář“ (Bayley, 2003: 23).²⁶ Je to zejména při sexuálních interakcích, kdy vypravěč odhaluje nejzákladnější přesvědčení hrdinů a hrdinek románu (Sturdivant, 2003: 29). Kimball (2003) si v průřezu Kunderových románů všimá dramatických a obvykle nešťastných sexuálních známostí, většinou s důrazem na neschopnost postav kombinovat lásku se sexuální vášní. Tvrdí, že sex je v jeho románech spíš „chladný, dehumanizující akt, cvičení, které nabízí malé drahocenné útočiště“ (Kimball, 2003: 38-39).²⁷ O'Brien (2003) vnímá Kunderovu nespoutanou sexuální upřímnost jednak jako důvod jeho literárního úspěchu, zároveň však i jako příčinu jeho problematické recepce, jelikož jeho texty propagují sexistické stereotypy a jsou genderově nesenzitivní (O'Brien, 2003: 122). Rovněž podle Doležela pramení dynamika Kunderova světa z nejisté, labilní koexistence protikladných konceptů politiky a erotiky, kdy politika je veřejná, kdežto erotika maximálně soukromá činnost. Román zobrazuje tyto dvě činnosti jako souběžné mocenské mechanismy ustavující projevy lidského jednání, tedy cit (vášeň) i racionální praktické uvažování (Doležel, 2008: 107-108).

Bourdieu vnímá pohlavní akt jako vztah nadvlády díky opozicím nahoře-dole a aktivita-pasivita (Bourdieu, 2000: 20-21), jež jsou vždy v nějakém homologickém vztahu k základnímu dělení na maskulinum a femininum a k alternativám, jimiž se toho dělení druhotně vyjadřuje, a to jako: vládnoucí/ovládaný, aktivní-penetrovat/pasivní-být penetrován (Bourdieu, 2000: 93-94). Femininita je v tomto binárním rozložení vždy stereotypně umístěna na pozici pasivity. Díky tomu, že v *Nesnesitelné lehkosti bytí* je patrná

²⁶ Překlad vlastní.

²⁷ Překlad vlastní.

fluidita genderových identit, jak je zmíněno v kapitole Maskulinita, může se zdát, že uchopení genderových vztahů v románu tyto mechanismy nepotvrzuje. Tento názor zastávají například kritici O'Brien i Doležel, kteří argumentují, že ačkoli se fikční svět *Nesnesitelné lehkosti bytí* může zdát být doménou mužského šovinismu, kde muži ovládají ženy jak v politické, tak v erotické činnosti (Doležel, 2008: 108), genderové role, jak jsou v románu prezentovány, tyto kódy a sexuální stereotypy převrací (O'Brien, 2003: 122). Jako výmluvný příklad slouží opět postava Sabiny, „ženské vládkyně erotiky“ (Doležel, 2008: 108), která svým maskulinním projevem a libertinským přístupem k sexu působí jako „aktivní“ a „vládnoucí“ ženská hrdinka. Že to ale ve skutečnosti není zcela tak, jak se zdá, dokazují scény popisující milostné hrátky mezi ní a Tomášem. V jejich erotických hrátkách hraje roli již rozebíraná buřinka, jež v momentě, kdy ji Sabina nasadí na hlavu, nejenže potlačuje její vlastní ženství, ale naznačuje rovněž násilí na ní a „na její ženské důstojnosti. Viděla se s obnaženými nohama, v tenkých kalhotkách, skrze něž prosvítal klín. Prádlo podtrhovalo půvab jejího ženství a tvrdý mužský klobouk to ženství popíral, znásilňoval, zesměšňoval.“ (Kundera, [1984] 2006: 100). Tomáš v této scéně stojí vedle Sabiny oblečený, což Jungmann chápe jako snahu navození pocitu znásilnění, pokoření, urážky (Jungmann, 2005: 316), a sám vypravěč tento moment vysvětluje jako moment Sabinina ponížení. Místo toho, aby Sabina toto ponížení odmítla, „ona ho pyšně a provokativně předváděla, jako kdyby se nechala dobrovolně a veřejně znásilňovat, a najednou už nemohla dál a strhla Tomáše na zem. Buřinka se zakutálela pod stůl a oni se zmítali na koberci pod zrcadlem.“ (Kundera, [1984] 2006: 100-101). Zde je tedy vidět, že co se týče sexuálních projevů, se Sabina i přes svou silnou pozici touží Tomášovi podvolit a být jím v ovládaná, čímž tedy nakonec opět potvrzuje atributy „femininity“. Dalším příkladem zobrazujícím Sabininu „ženskou“ stránku je rovněž scéna, kde se obdivuje Franzovým silným pažím. Franz proto okamžitě začne svou fyzickou sílu demonstrovat vzpažením těžké židle nad hlavu, načež Sabina reaguje: „*To je příjemné vědět, že jsi tak silný*“ (Kundera, [1984] 2006: 123). Síla zde funguje jako znak mužskosti a mužské přitažlivosti. Jak se ovšem v románu ukazuje, Franzova fyzická síla nijak nekorresponduje s jeho pozicí ve vztahu k Sabině. Jelikož je oslaben láskou, nedokáže sílu proti Sabině použít ani v rámci jejich milostných schůzek, což jej jako muže „diskvalifikuje v jejím erotickém životě“ (Kundera, [1984] 2006: 124).

Neschopností projevit svou fyzickou sílu při sexuálním aktu Franz de facto ztrácí svou atraktivitu, jež při ustavování moderních partnerských vztahů hraje podstatnou roli

(Katrňák, 2000: 314). Zatímco atraktivita ženských postav je určována skrze jejich tělesnost (nohy, klín, řitní otvor), mužské postavy tělo nekonstruují a jejich těla jsou skrytá. To dokazuje fakt, že v příběhu není uveden žádný popis Tomášova či Franzova těla. Přitažlivost mužských hrdinů je tedy dána nikoli tělem, nýbrž „výsostností atributů“ (Češka, 2005: 61-62). Takový atributem je v *Nesnesitelné lehkosti bytí* například výška hlasu objevující se u postavy inženýra, se kterým je Tereza Tomášovi nevěrná: „*Kdyby na ni promluvil tichým, hlubokým hlasem, duše by se osmělila vystoupit na povrch těla a ona by se rozplakala. Objala by ho tak, jako ve snu objala široký kmen kaštanu*“ (Kundera, [1984] 2006: 169) Hluboký hlas, který by se hodil k inženýrově vysoké postavě, je zde potenciálním nositelem erotického příznaku jeho charakteru. Když však inženýr promluví hlasem vysokým, jeho přitažlivost v Tereziných očích klesne a možnost, že se do inženýra zamiluje, rázem ztratí svůj rozměr. Dispozice hlubokého hlasu zde tedy figuruje jednak jako znak atraktivity, a zároveň jako určité rozcestí, rozhodující další vývoj Terezina chování (Češka, 2005: 178).

Zajímavým poznatkem ohledně sexuálních vztahů v *Nesnesitelné lehkosti bytí* je také skutečnost, že erotičnost není v dosažení rozkoše postav, nýbrž v jejich vzrušení, které se stává „dělicí čarou“ mezi erotickou a milostnou touhou (Le Grand, 1998: 164) - Tomášovými slovy – „*Láska se neprojevuje touhou po milování (tato touha se vztahuje na nespočetné množství žen), ale touhou po společném spánku (tato touha se vztahuje jen k jediné ženě)*“ (Kundera, [1984] 2006: 23). Vzrušení a erotický náboj zažívají protagonisté románu v podstatě pouze v situacích, kdy se jedná o nevěru či o milostný akt prostý jakýchkoli citů. Ačkoli tedy kód lásky obsahuje jak romantickou lásku, tak sexualitu, vzrušení a vášně se z ní zdá být vydělená, přesto, že se v 18. století stala její součástí (Luhmann, 2002: 48), jak je rozebíráno v kapitole Konstrukce romantické lásky.

5. Nevěra a princip dvojího metru

Josef Švéda (2004) vidí nevěru v Kunderových dílech jako neoddělitelnou součást vztahu mezi mužem a ženou, přičemž v každém z textů nabývá jiného smyslu. V *Nesnesitelné lehkosti bytí* představuje nevěra koncept, kterým jsou zasaženy, a zároveň se jí i dopouští, vlastně všechny čtyři hlavní postavy, tedy jak mužské, tak ženské, a hraje tak neopomenutelnou roli při vytváření jejich genderové identity. Například to, jak Terezu souží Tomášovy milostné avantýry, se promítá do děsivých snů, které v Tomášových očích prohlubují její zranitelnost a utvrzují ji tak v její slabé a podřízené pozici. Pro Sabinu, u níž můžeme rovněž mluvit o nevěře, protože ačkoli není s Franzem sezdaná, zrazuje poměrem s Tomášem jejich milenecký vztah, představuje zrada zásadní motiv v utváření její identity „člověka na útěku“ (Chvatík, 1994: 97). Prostřednictvím zrad se Sabina snaží uniknout nejprve otcovým ideálům, následně ideálům doby (jelikož v podsataě odrážely ony omezené hodnoty jejího otce),²⁸ a odmítnutím Franzovy nabídky k sňatku prchá i před jeho láskou. Franze nevěra tíží protože si zakládá na věrnosti a životu v pravdě (Kundera, [1984] 2006: 124), Tomáš na druhé straně prostřednictvím nevěry a sukničkářství potvrzuje svou maskulinitu.

Definovat nevěru je velmi složité, jelikož je na ni pohlíženo v zásadě subjektivně a pro každého má jiné konotace. Obsáhle se tématu nevěry věnuje zejména psychologický diskurz, jenž je v českém kontextu reprezentován například sexuology Radimem Uzlem (2010) a Petrem Weissem (2008). U psychologického diskurzu je však potřeba reflektovat fakt, že často vychází z biologického determinismu, a tudíž i tvrzení, ke kterým zmínění autoři a autorky docházejí, jsou často velmi generalizující a podporují genderové stereotypy. Hluběji proto pracují s tezemi Lauren Rosewarne (2009), která reflektuje, že téma nevěry bezesporu souvisí s problematikou genderového řádu společnosti a nastavených patriarchálních hodnot.

Samotný pojem „nevěra“ se objevil až s ustavením instituce monogamního manželství (Uzel, 2010: 11) a s představou moderní rodiny, kdy se předpokládá, že „pro společnosti naší kultury je charakteristickou, přirozenou a převládající formou rodiny párová monogamní rodina, tedy domácnost tvořená párem muže a ženy a jejich dětmi

²⁸ „*Studovala malířskou akademii, ale nesměla malovat jako Picasso. Byla t doba, kdy se povinně pěstoval tak zvaný socialistický realismus, a ve škole se vyráběly portréty komunistických státníků. Její touha zradit otce zůstala neukojena, protože komunismus byl jen jiný otec, stejně přísný a omezený, který zakazoval lásku (doba byla puritánská) i Picassa*“ (Kundera, [1984] 2006: 105).

(Možný, 1990: 17-18). I v Bibli je sex vztahován pouze k manželskému svazku a „cizoložství“, je chápáno jako porušení manželského slibu věrnosti. Šesté boží přikázání „Nesesmilníš“²⁹ (Ex 20, 14) se tudíž vyjadřuje k zákazu mimomanželského sexuálního styku. Ježíš, jak praví Matoušovo evangelium, pak hřích smilství rozšířil i na emocionální úroveň, když pravil, že „ze srdce vycházejí špatné myšlenky, vraždy, cizoložství, smilství, loupeže, křivá svědectví, urážky. To jsou věci, které člověka znesvěcují“ (Mt, 15, 18-19). Smilství se tedy dopouštíme i pouhou myšlenkou. Lze tedy vyvodit, že je možné rozlišit nevěru sexuální odkazující na fyzický akt, kdy se jedná o „soulož nebo jiné sexuální aktivity uskutečněné s jiným partnerem než s tím, ke kterému osoba dle zákona či zvykového práva „patří““ (Capponi, 1994: 84-85), a nevěru emocionální, která zahrnuje (sexuálně laděné) myšlenky namířené na jinou osobu než je manžel/ka.

Nevěra v dnešním slova smyslu již neodkazuje na narušení jisté exkluzivity pouze u manželských párů. Psycholožka Laura Janáčková (2008) pracuje s definicí nevěry jakožto narušení tělesné i psychické intimity, při kterém dochází ke ztrátě důvěry k druhému člověku (Janáčková, 2008: 21-22). Exkluzivita v monogamním partnerském vztahu sice není zárukou důvěry, je však pro ni důležitým stimulem (Giddens, 2012: 148). S ohledem na význam důvěry v moderních partnerských vztazích (diskutované v kapitole Důvěra) představuje nevěra rovněž zradu a vážné narušení intimní vazby pracně budované mezi jednotlivými páry. Současně, vezmeme-li v úvahu úzkou spojitost důvěry a konceptu ontologického (ne)bezpečí (uváděné v téže kapitole), může nevěra, jakožto zrazení důvěry, mít výrazný vliv na pojetí vlastní identity. Podvedená osoba totiž ztrácí pocit spolehlivosti a stálosti osob a věcí, a tedy i pocit ontologického bezpečí (Giddens, 1998: 85).

Vůči své manželce Marie-Claude se Franz se Sabinou dopouští nevěry tělesné. U jeho postavy se ovšem setkáváme také s ukázkovým příkladem emociální podoby nevěry, a to když i po rozchodu na Sabinu neustále myslí. Dokonce i ve chvílích, kdy je se svou novou milenkou o samotě a ona se jej ptá, na co myslí: „*Franz sedí v křesle a oči má upřeny ke stropu. Ať už jí odpoví jakkoli, je jisté, že myslí na Sabinu. Když otiskne studii v odborném časopise, jeho studentka je prvním čtenářem a chce s ním diskutovat. Ale on myslí na to, co by tomu textu řekla Sabina. Všechno, co dělá, dělá pro Sabinu a dělá to tak, aby se to Sabině líbilo. Je to velmi nevinná nevěra a je ušita přesně na míru Franzovi, který by nikdy neuměl ublížit své brýlaté studentce*“ (Kundera, [1984] 2006: 137). Fyzicky je Franz své nové

²⁹ Doslova „Nezcizoložíš“ (Mt 5, 27): „Slyšeli jste, že bylo řečeno: ‚Nezcizoložíš‘. Já však vám pravím, že každý, kdo hledí na ženu chtivě, již s ní zcizoložil ve svém srdci“ (Mt 5, 27-28)

partnerce věrný, v mysli ji však zrazuje myšlenkami na Sabinu. V této emocionální podobě je jeho nevěra v románu předkládána jako „nevinná“, v podstatě neškodná zrada. Fakt, že je Franzovi v tomto ohledu „ušita na míru“, jej jako muže ovšem opět staví do oslabené pozice podřízené maskulinity vůči Tomášovi, jenž svou maskulinitu opakovaně stvrzuje právě skrze početné sexuální vztahy (Kimmel, 2005).³⁰

Za povšimnutí stojí rovněž skutečnost, že ačkoli u Franze vidíme snahu o „čistotu a neposkrvněnost“ lásky, o žití v pravdě, snahu nepodvádět“ (Švéda, 2004), vyjdou jeho činy naprázdno. K jediné (avšak dlouhodobé) nevěře se Sabinou se přiznává, načež se s ním manželka rozvede a Sabina jej ze stejného důvodu opustí. V obou případech se v podstatě jedná o narušení intimity, v obou případech ovšem z jiného úhlu – v případě Marie-Claude Franz především zklamal její důvěru a narušil též intimitu jejich společného manželského svazku. V případě Sabiny narušil intimitu jejich utajované lásky – „*Zveřejněná láska nabude na tíže, stane se břemenem. Sabina se už předem krčila před představou té tíhy*“ (Kundera, [1984] 2006: 127). Tomáš má na druhé straně milostných dobrodružství nespočet, a přestože se k nim explicitně nepřiznává, Tereza o nich ví: „*Nejdřív všechno zapíral. Když byly důkazy příliš zřejmé, dokazoval, že jeho polygamní život není v žádném rozporu s jeho láskou k ní. Nebyl důsledný: chvíli své nevěry popíral a chvíli je zase ospravedlňoval.*“ (Kundera, [1984] 2006: 24-25). Nejprve se Tereza dozvídá o Sabině, když od ní najde u Tomáše milostný dopis, a následně se Tomáš cítí, „*jako by se proti němu všechno spiklo. Skoro každý den se dověděla nějaký nový údaj o jeho tajném milostném životě*“ (Kundera, [1984] 2006: 24). Navzdory tomu, že je v něm neustále zrazována pro moderní vztah tak významná důvěra, jak je konstatováno v kapitole Důvěra, jejich manželství Tomášovy nevěry přežívá.

K vysvětlení může sloužit Luhmannova teze, že právě v konfliktech se testuje láska. Jedná se totiž o konflikt individualit a individualita se stává nárokem na uznání svévolného pojetí světa (Luhmann, 2002: 43). Je tedy možné, k dané situaci přistupovat jako ke konfliktu jejich individualit, přičemž je to Tereza, kdo uznává „svévolné pojetí světa“ svého partnera. Otázkou k zamyšlení však je, jak by jejich vztah vypadal, kdyby Tereza neměla o jeho nevěrách tušení. Platilo by, jak píše Uzel, že „[d]obře utajená nevěra tak může vylepšit partnerský život“ (Uzel, 2010: 80)? Jak je rozebíráno v kapitole Podoby lásky v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, Tomášova láska k Tereze je z velké části založena na jeho soucitu k ní a je to

³⁰ Viz kapitola Konstrukce maskulinity a femininity a koncept hegemonické maskulinity.

zejména její zranitelnost podporovaná hrůznými sny, která z velké míry ovlivňuje Tomášovo rozhodování. Je tedy možné, že nebýt Tereziných úzkostných projevů žárlivosti, neprobouzel by se v něm soucit a neměl by tak nutkání se k ní od milenek opět vracet. Stejně tak zde hraje roli fakt, že Tomáš rozlišuje jednak milování se se ženou a jednak spaní se ženou: „*milovat se se ženou a spát se ženou jsou dvě vášně nejen rozdílné, ale téměř protikladné. Láska se neprojevuje touhou po milování (tato touha se vztahuje na nespočetné množství žen), ale touhou po společném spánku (tato touha se vztahuje jen k jediné ženě).*“ (Kundera, [1984] 2006: 23). Proto Tomáš se svými milenkami na jedné posteli spát nemůže, kdežto vedle Terezy usíná. Podle něj je totiž společný spánek doslova „*corpus delicti lásky*“ (Kundera, [1984] 2006: 22). To, že Tereza je ochotna Tomášovy nevěry snášet, může být dále odůvodněno jejím tzv. spoluzávislým vztahem k němu (Giddens, 2012: 98), jenž se vyznačuje fixací na druhou osobu a tudíž i genderovou nevyrovnaností vztahu. Spoluzávislá žena má podle Giddense tendenci se zaplést do vztahu se sukničkářem a touží jej „zachránit“. Svou oddaností k němu si tak udržuje pocit ontologického bezpečí a v jeho potřebách většinou nachází svou vlastní identitu (Giddens, 2012: 98-103). Terezin vztah k Tomášovi tak lze označit za spoluzávislý právě proto, že ačkoli si je jeho sukničkářství vědoma, v partnerství s ním zůstává.

I ve fikčním světě *Nesnesitelné lehkosti bytí* je normou monogamie a nevěra je tedy morálně negativně hodnocena. Ačkoli však, jak je uvedeno výše, se v románu nevěra dotýká všech postav, nejvýrazněji se pojí s postavou Tomáše. Kritika Kunderových děl se víceméně shoduje na tom, že důvodem Tomášových „erotických přátelství“ je svár dvou pólů lásky: láska libertinská upřednostňující spíš tělesnou slast, a láska tristanovská vnímající lásku jako duševní prožitek (Švéda, 2004, Le Grand, 1998, Chvatík, 2006). Tomáš sám je přesvědčen, že Terezu jeho nevěry v ničem neohrožují, a odepřít si je mu slovy připadá „*stejně nesmyslné jako kdyby si chtěl odepřít chodit na fotbal*“ (Kundera, [1984] 2006: 30). Tímto výrokem vypravěč nevěru v podstatě trivializuje a poukazuje na její bezvýznamnost. Švéda si ovšem všímá, že i Tomáš dokáže na Terezu žárlit – například když spolu mluví o Tomášovu příteli Z. a Tereza pronese, že potkat jej dřív než Tomáše, určitě by se do něj zamilovala. Tomáš si v té chvíli uvědomuje, „*že je to jen náhoda, že Tereza miluje jeho a ne přítele. Že kromě její skutečně lásky s Tomášem existuje v říši možností nekonečné množství neuskutečněných lásek k jiným mužům*“ (Kundera, [1984] 2006: 44). Přesto však Terezinu věrnost považuje „*za bezpodmínečný předpoklad*“ jejich soužití (Kundera, [1984] 2006: 25), a jeho vztah k ní je založen na „*naprosté nerovnosti*“ (Švéda, 2004). Jeho žárlivost lze ovšem vysvětlit právě

jeho odlišováním „tělesné“ a „emocionální“ nevěry. Tomáš se dopouští pouze fyzické nevěry, kdežto Terezina potenciální zamilovanost by představovala zradu na emocionální úrovni. I sem se tedy určitým způsobem prolíná princip dvojího metru, přičemž je emocionální nevěra považována za vážnější prohřešek než nevěra tělesná.

Nerovnosti pozic, kterou ve vztahu způsobuje nevěra, si ve své knize *Cheating on the Sisterhood: Infidelity and Feminism* (2009) všímá i Rosewarne. Pro ni nevěra představuje „zrad[u] vztahu, který byl míněn jako monogamní“ (Rosewarne, 2009: 6), přičemž autorka upozorňuje na paradox, že přestože heterosexuální páry stále pokračují ve formování monogamních vztahů (manželských i partnerských), kde nevěru považují za něco špatného, často se jí sami dopouštějí. Rozebírá především model ženatý muž–svobodná žena a jejím stěžejním argumentem je, že v nevěře, především v tomto uspořádání, „je obsaženo mnoho prvků/faktorů podporujících patriarchální hodnoty, které mohou být považovány za nefeministické a které negativně ovlivňují sexuální rovnost“ (Rosewarne, 2009: 7-9).³¹

Rosewarne uvádí, že podvedená manželka je většinou líčena jako morálně nadřazená a pečující žena, zatímco ta „druhá“ žena spolupodílející se na nevěře je vyobrazena jako sexuálně otevřená a přístupná „běhna“ (Rosewarne, 2009: 43). V předložené dichotomii autorka naráží na princip tzv. dvojího metru (Renzetti, Curran, 2003) patriarchálního řádu v nazírání na sexuální praxi u mužů a žen, kterým je pojmenováván „tradiční postoj naší, ale i řady jiných společností, který mladým mužům sexuální aktivity dovoluje – nebo jejich sexuální eskapády přinejmenším pomíjí, přehlíží, nebo jim je promíjí -, zatímco dívky za stejné chování odsuzuje a trestá“ (Renzetti, Curran, 2003: 219). Dívky se sice sexuálním aktivitám mohou věnovat liberálněji než dříve, stále se však od nich očekává, že tak budou činit pouze v rámci vážného vztahu založeného na lásce (Renzetti, Curran, 2003: 219). Pohled na mravnost, a tudíž i nevěru, je na základě tezí tradiční etiky genderovaný a výsledkem je zmíněný mechanismus dvojí morálky. V duálním vnímání ženy, jak jej popisuje Rosewarne, lze vidět podobnost se „stigmatem prostitutky“, které ve svém textu artikuluje Günter (1999). Navazující na teze feministické etiky kritizující misogynní a androcentrický charakter tradiční etiky (Jaggar, 1992: 782-784), Günter tvrdí, že stigma prostitutky, které postihuje všechny ženy a zásadně ovlivňuje, respektive omezuje, jejich (nejen) sexuální konání, je založené na předpokladu, že obrazy žen jsou konstruovány prostřednictvím dichotomie panna/manželka a prostitutka.

³¹ Překlad vlastní.

Manželka představuje symbol soukromé sféry s péčí o děti a domácnost. Je zbavena předpokládané sexuální touhy, což ji zároveň nestaví do pozice výlučného objektu touhy mužské. Prostitutka, již není přiznána subjektivita, je oproti tomu vnímána skrze své tělo a sexuální přitažlivost a je tedy objektem mužské sexuální touhy (Günter, 1999: 80-81). Tato dualita v pojetí mužské a ženské morálky je nevyhnutelně spojená s historickým vývojem společnosti a náhledu na sexualitu, kdy byla ctnostnost dlouho definována jako schopnost žen odolat sexuálnímu pokušení. Zatímco u mužů byla sexuální rozmanitost přijímána jakožto potřeba k zachování fyzického zdraví a jejich nevěra byla z toho důvodu sice politováníhodným, avšak pochopitelným poklesem, jímž muži upevňují svou mužnost a potažmo i heterosexualitu,³² u ženy, jejíž sexualita a plodnost byla považována za manželovo vlastnictví, znamenala neodpustitelný zločin (Giddens, 2012: 16). Podle Morris to, že je tedy nevěra u mužských literárních postav víc tolerována, zatímco u postav ženských je míra porozumění menší, souvisí se skutečností, že struktura vyprávění literárních textů předkládá jako přirozené, že ženy přicházejí na svět bez poskvrny (neboť tak rozhodl Bůh a příroda), a proto jakýkoli sexuální poklesek pošpiňuje jejich nejhlubší „ženské“ já. Odtud také pramení ona dvojí norma: muž je přirozeně promiskuitní a musí mu tedy být odpuštěno, zatímco „padlá“ žena ničí své vlastní já. (Morris, 2000: 45).³³

Díky principu dvojího metru je na mužské sexuální chování pohlíženo jako na „hrdinskou výpravu“ za rozmanitostí a změnou. Mužští sexuální dobrodruzi, tzv. sukničkáři, jsou následkem toho vnímáni daleko pozitivněji, než ženské dobrodružky (Giddens, 2012: 90) Sukničkáři, jak je popisuje Giddens, často projevují kvality, které dobře odpovídají obvyklým charakteristikám komplexu romantické lásky, tedy jsou to muži, kteří

³² Viz kapitola Konstrukce maskulinity a femininity a koncept hegemonické maskulinity.

³³ V rámci psychologického diskurzu je princip dvojího metru v pohledu na sexualitu založen na tom, že mužům je promiskuita vrozená a přirozená (Uzel, 2010), zatímco ženy tíhnou k monogamii, která je obecně v živočišné říši považována za vzácný jev (Weiss, 2008). Uzel, tvrdíce, že „žena bývá nevěrná z lásky, muž kvůli sexu“ (Uzel, 2010: 59), vysvětluje existenci dvojího metru v nevěře tím, že u ženské nevěry hrozí přivedení cizího dítěte do rodiny. Muži se tak cítí ohroženi, protože tím, že „matka je vždy jistá, otec nejistý“ (staré latinské přísloví), muži chtějí být neustále utvrzováni, že dítě je opravdu jejich (Uzel, 2010: 87). „Na první pohled by se zdálo, že z biologického hlediska ženská nevěra nemá žádný smysl. Vždyť přece především muž touží po tom, aby jeho genetický materiál byl co nejvíce rozšířen, a v genetické loterii představuje nespornou výhru hojné potomstvo s větším množstvím žen“ (Uzel, 2010: 133). Jak však uvádí Janáčková, i ženskou nevěru je možné zdůvodnit přírodními zákonitostmi. Autorka například hovoří o užitečnosti mimopartnerského sexu jakožto pojistky proti možné neplodnosti stálého partnera (Janáčková, 2008: 13). Mužská nevěra je řízena jakýmsi přírodním programem a je proto častější než ženská nevěra, ale není tak nebezpečná. Mimomanželská nevěra muže-prostopášníka vyplývá často z jakési silné pudovosti a z potřeby časté změny. Má představu, že počtem svých sexuálních zkušeností potvrzuje svou mužnost. (2010: 143-144). Argumenty, které Weiss a Janáčková uvádějí, jsou nicméně v rozporu s konstruktivistickým paradigmatem a reprodukují genderové stereotypy a nerovnosti ve vztazích.

se dokáží ženám náruživě dvořit a ženám se z nich podlamují kolena. Jsou to muži, jež milují a opouštějí, každé opuštění však představuje předeheru k dalšímu dobrodružství (Giddens, 2012: 96-97). Tomáš toto opuštění pro další setkání praktikuje dodržováním tzv. „pravidla čísla tři“, které říká, že je buď *„možno se vidět s jednou ženou krátce po sobě, ale v tom případě nikdy ne více než třikrát. Anebo je možno se s ní stýkat dlouhá léta, ale jen za podmínky, že mezi jednotlivými setkáními uplynou nejméně tři týdny“* (Kundera, [1984] 2006: 21). U těchto rozmanitost hledajících sukničkářů je ovšem velmi obvyklé, že mimo své zálety touží zároveň po stabilitě a udržují tedy současně trvalý vztah, přičemž musí neustále vymýšlet pokrytí pro svá erotická dobrodružství (Giddens, 2012: 90). U Tomáše, nezpochybnitelného svůdníka, nelze vyloženě říci, že by stabilitu vyhledával, nicméně je jisté, že k Tereze, jakožto životní partnerce, zaujímá zcela jiný postoj, než ke svým milenkám. Přesto si ale nemůže pomoci a v nevěrách má nutkání pokračovat (vlastně vidí ukončení těchto erotických přátelství jako zbytečné), což jej následně nutí k zakrývání svých avantýr. Na rozdíl od sukničkářů, jak je popisuje Giddens, od doby, co poznal Terezu, Tomáše chvíle s jeho milenkami netěší tolik, jako dřív. Ocitá se tak v bezvýchodné situaci - *„ve chvíli, kdy za nimi [milenkami] šel, ztrácel na ně chuť, ale stačilo, že byl jeden den bez nich, a už vytácel telefonní číslo, aby se s nimi sešel“* (Kundera, [1984] 2006: 30).

V *Nesnesitelné lehkosti bytí* se na prvním pólu diskutované dichotomie jakožto prototyp zrazené manželky ocitá postava Terezy. Vidíme ji v roli podváděné „pečující“ ženy (Rosewarne, 2009) či ctnostné manželky (Günter, 1999). V typologii, již uvádí Volková (1990) by se postava Terezy dala charakterizovat jako „rezignovaná žena“. Ženy řadící se do této skupiny autorka popisuje jako „trvale nešťastné, žárlivé, zřídka konfrontující své mučitele, přijímající svůj osud. Citově se vážou zpravidla k sukničkářům, mužům s uzavřenými systémy chování, myšlení a cítění“ (Volková, 1990: 198).³⁴ Charakteristiky tohoto typu „rezignované ženy“ vystihují postavu Terezy v podstatě bez výhrad. Je bez diskuze, že Terezinu postavu lze vnímat jako neustále nešťastnou, a to jak v partnerském vztahu, kdy ji ustavičně sužuje žárlivost projevující se *„o to divočeji v jejich snech, z nichž každý končil nářkem“* (Kundera, [1984] 2006: 26) a zároveň vědomí, že pro Tomáše je její žárlivost „břemenem“ (Kundera, [1984] 2006: 68), tak ve vztahu ke své matce: *„Je pravda, že až do odchodu z domova Tereza bojovala s matkou, ale nezapomeňme, že ji přitom nešťastně milovala. Byla by pro ni s to udělat cokoli, kdyby ji o to matka požádala hlasem lásky“* (Kundera, [1984] 2006: 73). Tereza se tedy část života snaží vyvinit z podílu na

³⁴ Překlad vlastní.

matčíně zkaženém osudu, a když od matky odejde do Prahy za Tomášem, trýzní ji sny o jeho milenkách, přičemž její žárlivost utvrzuje Terezinu identitu utvořenou na základě pólu slabosti. Kromě toho se vlastně Tereza nakonec ocitá v té samé pozici jako její matka, od níž se za každou cenu chtěla odlišit – stejně jako matka žije i Tereza s mužem, na kterého musí žárlit a který ji svými nevěrami de facto ponižuje: „*jsou obě ve stejné situaci – matka miluje otčíma, jako Tereza miluje Tomáše a otčím trápí matku nevěrami stejně, jako Tomáš mučí Terezu*“ (Kundera, [1984] 2006: 73).

„Druhé“ ženy, o kterých Rosewarne hovoří, jsou většinou vnímány jako příčina mužského prohřešku a za jeho nevěru jsou odpovědné právě ony. V sexu jsou daleko otevřenější a ochotnější mužům nabídnout to, co manželky odmítají, čímž je podporována patriarchální představa ženy-manželky jako čisté, mateřské a cudné (Rosewarne, 2009: 52-53). Toto převádění zodpovědnosti za nevěru na ženy je rovněž dalším z mechanismů patriarchátu, který konstruuje mužský chtíč a sexualitu jako něco, za co jsou odpovědné právě ženy. S touto skutečností se pojí například i mýty o znásilnění artikulující názory, že „ženy na sexuální návrhy mužů vždy nejprve říkají ‚ne‘, aby vypadaly ‚slušně‘, a muž je musí ‚přemlouvat‘; že řada žen muže ke znásilnění provokuje svým chováním, a tak vlastně dostává, co si zaslouží“ (Renzetti, Curran, 2003: 359). V rámci takového přístupu jsou tedy příčinou zvýšeného mužského sexuálního zájmu o ženy situace, kdy dané ženy jakkoli porušují některý ze stereotypních předpokladů o spořádaném „ženském“ chování (Renzetti, Curran, 2003: 360). Rosewarne však tvrdí, že tyto „druhé“ ženy jsou současně v oslabeném postavení. Žijí totiž ve falešné naději, že daný muž si zvolí je. Čekáním na jeho rozhodnutí se ženy vzdávají kontroly nad svým časem a ocitají se v podřízené pozici. Zde se autorka dostává k ústřední otázce své práce, tedy zda ženy svou participací na nevěře ženatého muže podvádějí „sesterství“, tedy solidaritu mezi ženami. Píše, že v naší kultuře je přátelství mezi ženami příliš idealizováno. Místo toho je častým úkazem tzv. stinná stránka sesterství, kterou Rosewarne popisuje vzájemnou soutěživost mezi ženami (Rosewarne, 2009: 38). Ideál „sesterství“ jakožto feministické téma ovšem vidí rivalitu mezi ženami jako důsledek patriarchátu, nikoliv jako přirozený jev. Konkrétně tuto myšlenku pomyslné rivality mezi ženami postava Sabiny popírá. Když jí Franz oznámí, že se k nevěře přiznal a chce si tedy Sabinu vzít, pomyslí si, že se stane „*proti své vůli sokyní jakési ženy, která ji vůbec nezajímá. Franz se bude rozvádět a ona zaujme vedle něho místo na široké manželské posteli*“ (Kundera, [1984] 2006: 127). Je tedy zřejmé, že Sabina nemá zájem o Franzovu lásku s někým soupeřit, současně tím ovšem nepotvrzuje vztah „sesterství“,

o kterém Rosewarne hovoří. V příběhu nenajdeme jediný náznak toho, že by svou participaci na nevěře jak s Franzem, tak s Tomášem, vnímala jako podvod vůči jejich manželkám. Její odmítnutí Franzovy žádosti a možnosti vázat se trvale k jednomu partnerovi, které Haman přisuzuje k libertinské obavě o svobodu (Haman, 2014: 288), se tudíž nijak nevztahuje k Marie-Claude, nýbrž k ní samé, k její intimitě, o kterou by vstupem do manželství přišla: „*Člověk, který ztratí svou intimitu, ztratí vše, myslí si Sabina. A člověk, který se jí zbavuje dobrovolně, je monstrum*“ (Kundera, [1984] 2006: 124-125).

Jako klíčovou motivaci svobodných žen pro participaci na nevěře Rosewarne uvádí koncept povinné heterosexuality, představený v díle Adrienne Rich (1996), který ženy postihuje ve všech oblastech života. Rich píše, že heterosexuální láska je prezentována jako „velké ženské dobrodružství, povinnost a naplnění“ (Rich, 1996: 138-139).³⁵ Ženy podle tohoto konceptu potřebují muže pro svou společenskou i ekonomickou ochranu, pro sexualitu a pro psychické doplnění. Heterosexuálně konstituovaná rodina je zkrátka chápána jako základní společenská jednotka (Rich, 1996: 140). Rosewarne tvrdí, že ženy internalizují tento imperativ založený na představě, že život je pro ně správný a úplný pouze pokud jsou ve vztahu s mužem. Jelikož jsou dlouhodobě svobodné ženy pejorativně označovány jako „staré panny“ či „lesby“, jsou nátlakem okolí a patriarchálně nastaveného heteronormativního řádu nuceny své chování podřítit představě, že je lepší být ve vztahu s ženatým mužem než s žádným mužem (Rosewarne, 1994: 12-14).

Postava Sabiny se v tomto ohledu ocitá v poměrně zvláštní pozici. Oba vztahy, které udržuje, jsou se ženatými muži; o jiných mužích, se kterými by měla milostný poměr, v románu zmínka není. V obou případech Sabina participuje na manželské nevěře, ovšem zatímco vztah s Tomášem je na první pohled pouze o fyzické vášni, s Franzem se po své emigraci do Švýcarska schází pravidelně a vztah mezi nimi je v románu prezentován jako v zásadě partnerský. Tomu napovídá například fakt, že každá kapitola románu se zabývá vývojem vztahu buď dvojice Terezy a Tomáše, nebo Sabiny a Franze. Podrobně se Sabině a Franzovi vypravěč věnuje v Části třetí a šesté, zatímco v ostatních kapitolách dominuje linie Terezy a Tomáše. Jakožto Tomášova milenka však Sabina stojí na vrcholu dvou paralelních milostných trojúhelníků a tvoří tak „svorník mezi těmito dvěma příběhy“ (Švéda, 2004). Sabina, ačkoli je s ohledem na text Rosewarne ta „druhá“, se však rozhodně nezdá být vůči Tomášovi či Franzovi v oslabené pozici, nevnímá poměr s nimi jako podvod

³⁵ Překlad vlastní.

vůči Tereze či Marie-Claude, ani nelze říct, že by byla nátlakem konceptu povinné heterosexuality nucena si vybírat ženaté muže.

Důvodem je její spíše maskulinní charakter, díky kterému podle některých kritik (Penčeva, 2010, Volková, 1990, Bayley, 2003, Haman, 2014) představuje odchylku od ostatních ženských hrdinek Kunderových románů. Penčeva tvrdí, že Sabina je „emancipovaná a seberealizující se mladá žena, která vládne svým životem a nepřipouští, aby jeho osou byly její vztahy s muži; přesně naopak – dominuje těmto vztahům a řídí je“ (Penčeva, 2010: 188). Volková (1990) vidí v Sabině ideální reprezentaci „maskulinní šachistky,“³⁶ jediný příklad nezávislé ženské hrdinky v literatuře šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých let. Charakterizuje ji tak proto, že je schopná se přesouvat z místa na místo podle daných okolností, aniž by tím byla jakkoli zasažena (Volková, 1990: 204). Popisuje ji jako „mistryni sexu zbavenou lásky“ či jako „ženský protějšek Tomáše“ (Volková, 1990: 203). Mezi Sabininy vlastnosti, o kterých by se dalo mluvit jako o tradičně maskulinních, patří její chladnost, samostatnost a nezávislý životní styl, díky kterému ji například Haman (2014) vidí jako představitelku typického libertinství, které se běžně objevuje spíše u mužských postav (Haman, 2014: 286). Znovu se zde ovšem potvrzuje to, co bylo konstatováno v kapitole Femininita, tedy že aby ženská postava byla považována za aktivní, musí se chovat jako muž.

Sabinina fyzická ženskost, která je v románu akcentována v kontrastu s defeminizující buřinkou, je negována schopností tradičně vnímanou jako mužskou, a sice mít kontrolu nad vztahy s muži a tedy i nad citem lásky, což z malířky Sabininy činí možná nejmaskulinnější a nejsilnější postavu románu. Na rozdíl od mužských postav, včetně Tomáše, je schopná odolat „nedobrovolným pohybům duše“ (Bayley, 2003: 25), a nejednat v područí citů. Bourdieu v této souvislosti uvádí, že dosažením moci, ať už jakékoli, se ocitají ženy ve dvojnásobné situaci: „jednají-li jako muži, mohou ztratit povinné atributy ‚ženskosti‘ a zpochybňují právo mužů na mocenské pozice; jednají-li jako ženy, vypadají jako neschopné a jako by nebyly na svém místě“ (Bourdieu, 2000: 62). Je možné, že právě pro její „typicky mužskou“ nezávanost a libertinskou povahu Sabinin příběh podle Volkové končí jako „smutný obraz maskulinizované ženy vysvlečené ze své femininity, která,

³⁶ Volková (1990) ve své práci analyzuje reprezentaci hodnotového systému české společnosti v české próze šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých let, přičemž se zaměřuje na ženské hrdinky románů. Jak uvádí, většina signifikantních děl v těchto letech byla napsána muži, což mělo samozřejmě vliv na vyobrazování žen v jimi napsaných příbězích. Volková tak odlišuje 7 druhů ženských postav, které se v české próze zmíněného období objevují: 1) idealizovaná žena, 2) tichá žena, 3) rezignovaná žena 4) káča/husička 5) maskulinní šachistka 6) zlá žena/manipulátorka, a 7) oběť proměněná do zlobivé holky (Volková, 1990: 193).

osamocená, prchá před svým srdcem z jedné země do druhé, od jednoho muže k jinému, až nakonec skončí zcela sama v cizí zemi“ (Volková, 1990: 203-204).

Sabina v cizině totiž nachází místo naplnění prázdnotu, čímž naráží na fenomén pozdní doby - na nesnesitelnou lehkost bytí, život postrádající jakýkoli závazek, věrnost či morální odpovědnost k někomu jinému (Doctorow, 1984). Jedinečnost a konečnost lidského života, která je v románu nezdůvodněně připomínána, vylučuje možnost nápravy chyb a propůjčuje tak bytí závratnou lehkost. Možnost opakování života by totiž *„poznamenala lidské bytí nesnesitelnou tíhou odpovědnosti“* (Chvatík, 2006: 336). V cizině Sabinu sice nikdo *„nepronásleduje a neohrožuje, ale nikdo ji ani nepostrádá, nikdo od ní nic nepožaduje a neočekává, nikdo ji nechápe, neboť noví přátelé ji interpretují podle svých osobních jednostranných a zkreslených představ o 'východu'.“* (Chvatík, 2006: 338). Ačkoli je tedy v románu jedinou přeživší postavou, nedá se říci, že by Sabina došla do šťastného konce. Naopak, v závěrečné bilanci vypravěč poukazuje na její skrytou touhu po domácké idyle (Haman, 2014: 287): *„Tvrdí celý život, že jejím nepřítelem je kýč. Ale což si ho sama nenese v sobě? Jejím kýčem je obraz domova, klidného, sladkého, harmonického, kde vládne hodná matka a moudrý otec“* (Kundera, [1984] 2006:273). Dodává, že čím méně se její život tomuto snu podobal, tím byla citlivější k jeho kouzlu. Věděla ovšem, že *„cesta zrad bude pokračovat a do nesnesitelné lehkosti bytí se bude z hloubi jejího nitra ozývat čas od času směšná sentimentální píseň o dvou rozsvícených oknech, za nimiž žije šťastná rodina“* (Kundera, [1984] 2006: 274). V tomto ohledu lze Sabinu vnímat možná spíše jako postavu „přežívající“, jelikož přežila „tíhu doby“ a nyní „přežívá“ v nesnesitelné lehkosti bytí.

Tereza, ať už v situaci, kdy je nevěrná ona sama, či když bezmocně přihlíží nevěrám Tomášovým, je na rozdíl od Sabiny vždy v oslabené pozici. V prvním případě ji vidíme jako slabou ženu, která *„nedělá nic, než že vyplňuje Tomášovy rozkazy“* (Kundera, 2006: 163), aby ověřila platnost Tomášových slov ohledně oddělení lásky a fyzického aktu (o němž se zmiňuji výše): *„Ale pak ji napadlo, že to byl vlastně Tomáš, kdo ji za ním [inženýrem] poslal. To on jí přece stále vysvětloval, že láska a sexualita nemají nic společného, a ona jde jen vyzkoušet a potvrdit jeho slova“* (Kundera, [1984] 2006: 163). Podle Češky (2005) toto Tomášovo rozlišování lásky a sexu v podstatě vysvětluje jeho žárlivost na Terezu a na možnost vzniku jejího hlubšího citu k jeho příteli Z. Představa Terezy projevující lásku k jinému muži je pro něj bolestná, jelikož lásce přikládá větší váhu než sexuálním prožitkům. Na základě toho lze potom jeho nevěry vyložit nikoli jako popření, nýbrž jako potvrzení jeho lásky k Tereze (Češka, 2005: 158). V případě druhém, jak je uvedeno výše, se Tereza ocitá

v roli podváděné „pečující“ ženy (Rosewarne, 2009). Za zdůraznění však stojí fakt, že zatímco Tomášovy nevěry prostupují v podstatě celým románem, není jim věnováno tolik prostoru jako jediné nevěře Terezy, ve smyslu detailního popisu samotného aktu a rozboru myšlenkových pochodů nevěrné osoby. Tato skutečnost proto vyvolává ve čtenářích a čtenářkách pocit, že Tomášova milostná dobrodružství jsou v románu prezentována jako daný fakt, v momentě, kdy je však nevěrná Tereza-žena, je zde jistá potřeba se dané situaci věnovat podrobněji. Opět se zde objevuje princip dvojího metru jakožto kontrolní mechanismus patriarchátu. U Sabiny k tomuto odlišnému přístupu nedochází proto, že se, jak je ukázáno výše, od Terezy odlišuje svými maskulinními vlastnostmi. Vzhledem k jejímu libertinství tudíž není nevěra chápána ve smyslu morálního poklesku, jak je tomu u Terezy.

Přestože Češka vykládá Terezinu nevěru jako vyznání lásky Tomášovi, jelikož není vedena intimitou, nýbrž je spíš prodloužením Tomášových gest (Češka, 2005: 149), ve skutečnosti se jedná pouze o další důkaz Terezina podřízení se Tomášovi (kdy „vyplňuje Tomášovy rozkazy), které se jen za vyznání lásky maskuje. Nevěru s inženýrem má Tereza tendenci omlouvat svým dualistickým pojetím těla a duše, které je rozebíráno v kapitole Konstrukce maskulinity a femininity. Přesvědčuje sama sebe, že „*přece vůbec nejde o ni (o její duši), ale právě jen a jen o tělo. O tělo, které ji zradilo a které vyhnala do světa mezi jiná těla*“ (Kundera, [1984] 2006: 165), čímž se snaží zříct vlastní odpovědnosti. Tělo je vzrušeno, jelikož je zrazeno duší (Le Grand, 1998: 165). Tereza se sama za svůj čin cítí provinile, což je vyjádřeno tím, že bezprostředně po sexu s inženýrem ji přepadne touha vyprázdnit vnitřnosti, jež je „*touhou dojít až nakonec ponížení, být tělem co nejméně a co nejuplněji, tím tělem, o němž říkávala matka, že je tu jen proto, aby trávilo a vyměšovalo*“ (Kundera, [1984] 2006: 168). Tento fakt ovšem v čtenářstvu jen prohlubuje myšlenku, že udělala něco, co je pro ni – „cudnou“ ženu-manželku – považované za nepatřičné.

Na nevěru mužských postav je v románu obecně pohlíženo shovívavěji, respektive je omluvena něčím, za co ani Franz, ani Tomáš nemohou v kontextu androcentrického řádu nést zodpovědnost. Tomášova promiskuita je v románu prezentována jako „nutkání“ (Giddens, 2012: 87), proti kterému Tomáš nemůže bojovat. Jakoby byl v područí nějaké vyšší síly, které se nelze ubránit. Giddens toto nutkání popisuje v souvislosti s doslova fyzickou, chemicky podmíněnou závislostí. Jedná se tedy o stav organismu, kterému se jde jen těžko bránit, a proto se v podstatě toto nutkavé chování stane jakýmsi rituálem, který silně ovlivňuje člověku život (Giddens, 2012: 81-85). I Tomášova touha po množství žen je vysvětlena jako něco, nad čím nemá kontrolu, jako epická posedlost po tom, co je na oněch

ženách nepředstavitelné, což je zároveň to, co je podle něj činí jedinečnými. Je to touha „*zmocnit se nekonečné pestrosti objektivního ženského světa*“ té „miliontiny nepodobného“ na každé ženě, aniž by si do žen promítal nějaký svůj subjektivní ideál. (Kundera, [1984] 2006: 216).

Franzův poměr se Sabinou má jiný rozměr už v tom smyslu, že věrnost je dominujícím prvkem jeho charakteru: „[...] je věrný matce a vidí ji ve své manželce, která je jejím pravým opakem. Je věrný Sabině, kterou měl sice upřímně rád, ale které nikdy nebyl schopen porozumět. A konečně je věrný levici až do své tragikomické smrti za účasti na Velikém Pochodu.“ (Kosková, 1998: 118). Věrností a úctou k ženám jej podle Chvatíka (1994) disponuje právě láska k matce, kterou miloval „*od dětství až do chvíle, kdy ji doprovodil na hřbitov, a miloval ji i ve vzpomínkách. Odtud v něm vznikl pocit, že věrnost je první ze všech ctností*“ (Kundera, [1984] 2006: 104). Franz si velmi cení ženství jako hodnoty, a proto, co se věrnosti týče, neodlišuje věrnost k matce a věrnost k manželce/milence. Uctívá věrnost k ženě jako takové, protože ta, kterou opravdu lze nazývat „ženou“, přičemž ne každá tuto hodnotu splňuje (Kundera, [1984] 2006: 103), je jeho věrnosti hodna.

Zrada manželky má pro něj tudíž daleko větší důsledky než pro Tomáše, a právě proto, že již nechce dál „*žít ve lži*“ (Kundera, [1984] 2006: 124), řekne o svém poměru se Sabinou manželce. I na jeho nevěru je tedy pohlíženo spíše shovívavě, jelikož je omluvena faktem, že je do Sabiny zamilován. Je k zamyšlení, zda by byla omluvitelná i Terezina nevěra v případě, že by se do inženýra (nebo do Tomášova přítele Z. zmíněného výše) nakonec opravdu zamilovala. Vzhledem k tomu, že je její identita, stejně jako Franzova, konstruována na základě věrnosti, již Tomášovi nabídla „*hned prvního dne, jako by si byla vědoma, že mu nemá co jiného dát*“ (Kundera, [1984] 2006: 173), a že ji jakožto Tomášovu manželku neúprosně stíhá princip dvojího metru, její případné zamilování se do inženýra by znamenalo daleko větší zradu, než Tomášova od citů oddělená erotická přátelství, jichž mohlo „*být asi tak ke dvěma stům*“ (Kundera, [1984] 2006: 213). Uvedené narativy, jež muže vyvíňují z nevěry, jsou vlastně narativy patriarchálními, a tak jsou nevyhnutelně nakloněny mužským postavám spíše než ženským.

6. Závěr

Cílem této diplomové práce bylo za použití metod feministické literární teorie provést genderovou analýzu vztahů v *Nesnesitelné lehkosti bytí* se zaměřením na romantickou lásku a způsob, jakým je v románu mezi postavami konstruována. Pomocí vzdorného čtení tedy v předešlých kapitolách podrobuji román rozboru, v němž odkrývám genderové rozdělení rolí jednotlivých postav a reflektuji genderové stereotypy, jež se v tomto Kunderově slavném díle hojně objevují, a potvrzují tak spisovatelovo esencialistické vnímání kategorií femininity a maskulinity. Využitím genderu jako analytického nástroje se v této práci nedopouštím jednostranných a tudíž nedostatečných interpretací, v analýze reflektuji patriarchální uspořádání společnosti v době socialismu, kam je děj románu zasazen, a všímám si intersekcce patriarchátu a socialistického zřízení za normalizace.

Jak z některých rozebíraných momentů děje vyplývá, některé postavy se v románu projevují jistou fluiditou genderových rolí. Kupříkladu Sabina se na první pohled jeví jako aktivní ženská hrdinka, jež není svázána emocemi, a je navíc prezentována jako vzor libertinství, čímž zdánlivě rozvrací stereotypní zobrazování ženských postav v kanonických literárních dílech. Rovněž projevy a jednání Franze, jenž se naopak řídí svými pocity a díky idealizující podobě jeho lásky k Sabině tak představuje nejromantičtější postavu analyzovaného románu, nejsou v souladu s hodnotami patriarchální společnosti. Jak však hlubší rozbor dokazuje, ačkoli se jednání těchto charakterů může jevit jako subversivní, vychází z hodnot patriarchátu a potvrzuje stereotypy genderového řádu popisovaného fikčního světa, založeného na hierarchii binárních opozic.

Přestože se tedy v některých analýzách *Nesnesitelné lehkosti bytí* objevuje výklad, který v Terezině slabosti vidí mocenskou strategii určující jednání Tomáše,³⁷ tato práce ukazuje, že Terezina aktivní role je pouze zdánlivá, je totiž naopak vedena podřízeností vůči dominantní postavě Tomáše. Co se týče Sabiny, agentnost této hrdinky je nesporná, nicméně je důsledkem toho, jak je Sabina celkově v příběhu prezentována. Tím, že disponuje de facto „mužskými“ vlastnostmi, je Sabina nejmaskulinnější postavou románu a jako taková se tudíž může projevovat aktivně a nezávisle. Ačkoli se na první pohled může zdát, že jsou genderové role v románu rozděleny netradičně, ukazuje se, že fikční svět analyzovaného díla je přece jenom hierarchizovaný a analyzované partnerské vztahy jsou založené na genderové nerovnosti.

³⁷ Například Kosková (1998).

Co se týče podob lásky a způsobů jejího utváření, díky předložené analýze se podařilo dokázat, co bylo nastíněno v úvodu samotné práce, tedy že navzdory panujícímu společenskému konsensu o univerzální podobě romantické lásky, vztahy mezi jednotlivými postavami jsou utvářeny na základě nikoli jednoho, nýbrž několika odlišných narativů. Prostřednictvím uvedeného průřezu dějinami vývoje kódu lásky v rozboru docházím v souladu s Luhmannovými a Giddensovými tezemi k tomu, že romantická láska je kulturně a historicky podmíněným konstruktem, jenž položil základ monogamním vztahům moderní doby a dodnes do jisté míry slouží k jejich zvěčnění.

V *Nesnesitelné lehkosti bytí* je romantická láska prezentována jako mocensky nevyrovnaný, heteronormativní a feminizovaný (respektive genderovaný) koncept. Svým způsobem proto v románu romanticky milují své protějšky pouze Tereza a Franz, tedy ty postavy, které jsou v daném vztahu ve slabší pozici a umocňují tak své nerovné postavení. Romantický charakter Tereziny lásky se projevuje především její bezmeznou a loajální láskou, více než o romantickou lásku se ale u její postavy jedná o spoluzávislý vztah vycházející z její slabosti a zranitelnosti. Díky „femininním“ rysům jeho povahy se s opravdovou romantickou láskou setkáváme pouze u Franze, přičemž „romantičnost“ tohoto citu je umocněna jeho nenaplněností ze strany Sabiny. Co cítí Sabina k Franzovi, varující se jakýchkoli emocionálních projevů, lze sotva nazvat láskou. Přistupuje k jejich vztahu stejně racionálně, jako k poměru s Tomášem. A konečně se dostáváme k podobě Tomášovy lásky k Tereze, která, ač je svým způsobem osudová, je spíše než na vášni založená na soucitu a díky opakovanému připodobňování Tereziny postavy k dítěti k ní Tomáš přistupuje nikoli s láskou partnera, nýbrž s láskou otcovskou, tedy opět mocensky a symbolicky zatíženou. Jako nejvyrovnanější se v románu nakonec jeví milenecký vztah Tomáše a Sabiny, jenž v kontextu moderních partnerských vztahů reprezentuje v podstatě ideální formu lásky, tedy spolu plynoucí lásku (Giddens, 2012), v rámci níž je koncept vztahu pojímán v zásadě racionálně – a tak k němu i Tomáš se Sabinou přistupují. Tato podoba poměru již není nutně monogamní a vyznačuje se emoční i sexuální rovností aktérů/aktérek, potažmo rovností mocenskou.

V provedené analýze se také ukazuje, že v důsledku přechodu od tradiční společnosti do období modernity, a s ní spojeným procesem individualizace, se přes existující pouto s daným protějškem Tomáš, Tereza, Franz a Sabina projevují spíše jako jednotlivci. Láska, respektive její podoby, pro ně představují komunikační kód, pomocí něhož se mohou vyjadřovat a vytvářet mezi sebou intimní pouta. Významnou roli v ustavování těchto pout

hraje důvěra, jež je však narušována jak ze strany totalitního režimu, tak ze strany postav samotných, když se navzájem zrazují udržováním mimopartnerských styků. Nevěra představuje v románu díky principu dvojího metru koncept, jež se pojí s problematikou genderového řádu a s v něm nastavenými hodnotami. V důsledku toho je u mužských postav v zásadě tolerována, zatímco u ženských hrdinek je nevěra jen těžko omluvitelná.

Přístup hlavních postav k nevěře funguje zároveň jako mechanismus, skrze nějž je konstruována jejich genderová identita. Tomáš si prostřednictvím mimomanželských milostných vztahů neboli erotických přátelství potvrzuje svou maskulinitu, potažmo i heterosexualitu; pro Terezu, jejíž činy jsou v podstatě determinovány jednáním Tomáše, znamená nevěra jen další způsob jak stvrdit své slabé postavení v jejich partnerském svazku; Franz, doupuštějíc se jak fyzické, tak především citové nevěry, zrazuje intimitu manželství pro lásku a vyjádření oddanosti k Sabině, podobné středověké formě dvorské lásky. Pro Sabinu je nevěra pouze další ze zrad, kterých se ve svém životě dopouští.

Může se zdát, že Kundera se ve svém pojetí genderových vztahů v románu *Nesnesitelná lehkost bytí* místy pokouší naznačit jejich konstruktivistickou povahu či představit subverzivní charakter hlavního protagonisty a protagonistek; faktem nicméně zůstává, že fikční svět, jenž čtenářstvu předkládá, se drží patriarchálních hodnot a stereotypně nastaveného genderového řádu a genderová identita postav je založená na tradičním dichotomním dělení.

Literatura

- Althusser, Louis (1984). *Essays on Ideology*. London: Verso.
- Barthes, R. 2006. „Smrt autora.“ In: *Aluze*, roč. 10, č. 3., s. 75-77.
- Bauer, Michal. 2000. „Milan Kundera pod dvěma tyraniemi.“ In *Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v zahraničí*. Sborník referátů a diskusních příspěvků. Obec spisovatelů, Ústav pro českou literaturu AV ČR a Centrum Franze Kafky. Str. 89-107.
- Bayley, John. 2003. „Kundera and Kitsch.“ In Harold Bloom (ed.). *Milan Kundera*. Broomall, PA: Chelsea House Publishers. Str. 19-26.
- Beck, Ulrich, Elisabeth Beck-Gernsheim. 2004. *The Normal Chaos of Love*. Cambridge: Polity Press.
- Belyavsky, Victoria. 2007. *Word Play: Fundamental Words in Kundera's Czech Novels*. Thesis. Middletown, Connecticut: Wesleyan University.
- Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona*. 1991 Praha: Česká biblická společnost.
- Bloom, Harold. 2000. *Kánon západní literatury: Knihy, které prošly zkouškou věků*. Praha: Prostor.
- Bloom, Harold (ed.). 2003. *Milan Kundera*. Broomall, PA: Chelsea House Publishers.
- Booth, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum.
- Caltová, Veronika. 2015. *Reprezentace díla Milana Kundery ve školním literárním kánonu*. Bakalářská práce. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta, katedra českého jazyka a literatury.
- Capponi, Věra, Růžena Hajnová, Tomáš Novák. 1994. *Sexuologický slovník*. Praha: Grada Publishing.
- Connell, R. W. 1990. „The state, gender, and sexual politics: Theory and appraisal.“ In *Theory and Society*, Vol. 19, No. 5, Str. 507-544.
- Connell, R. W. 2005. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, R. W. 2000. *The Men and the Boys*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.

- Culler, Jonathan. 1991. „Reading as a Woman.“ In: Warhol Robyn R. a Diane Price Herndl (Eds): *An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers University Press. Str. 509-524.
- Culler, Jonathan. 2002. Krátký úvod do literární teorie. Brno: Host – vydavatelství s.r.o.
- Češka, Jakub. 2004. „(Ne)známý Milan Kundera.“ In *Listy* [online]. [cit. 11. 12. 2015]. Dostupné z: <<http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=042&clanek=020423>>.
- Češka, Jakub. 2005. *Království motivů. Motivická analýza románů Milana Kundery*. Praha: TOGGA.
- Češka, Jakub, 2006: „Vybydlené osudy.“ *iLiteratura* [online]. [cit. 16. 12. 2015]. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/20253/kundera-milan-nesnesitelna-lehkost-byti>>.
- Češka, Jakub. 2012. „Metonymie v pozdní románové tvorbě Milana Kundery.“ In Bohumil Fořt, Jiří Kudrnáč, Petr Kyloušek (eds.): *Milan Kundera aneb co zmůže literatura?* Brno: Host. Str. 126–136.
- Čtenářský deník nejen k maturitě*. (Kolektiv autorů). 1999. Třebíč: Jiří Mrákota – vydavatelství jazykové literatury.
- Doležalová, Iva. 2004: „Postavení a role ženy v křesťanství.“ In *ABC Feminismu*. Brno: Nesehnutí. Str. 151-167.
- Chvatík, Květoslav. 1994. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis.
- Chvatík, Květoslav. 2006. „Kunderova planeta nezkušenosti.“ In Milan Kundera. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis. Str. 333-339.
- Chvatík, Květoslav. 2006. „Význam literárního kánonu.“ In Fedrová S. (ed.). *Otázky českého kánonu*. Ústav pro českou literaturu AV ČR. Sborník příspěvků z III. Kongresu světové literárněvědné bohemistiky, sv. 1. Praha.
- Doležel, Lubomír. 2008. „Milan Kundera: Erotika a politika.“ In *Studie z české literatury a poetiky*. Praha: Torst. Str. 105-118.
- Doctorow, E. L. 1984. „Four Characters Under Two Tyrannies.” In *The New York Times* [online]. [cit. 11. 12. 2015]. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/1984/04/29/books/four-characters-under-two-tyrannies.html?pagewanted=all>>.
- Eagleton, Terry. 2005. *Úvod do literární teorie*. Praha: Triáda.

- Foucault, Michel. 1999. *Vůle k vědění: Dějiny sexuality I*. Praha: Herrmann & synové.
- Enguix, Begonya, Jordi Roca. 2015. „Introduction: Love and its Transformations.“ In Begonya Enguix, Jordi Roca. *Rethinking Romantic Love: Discussions, Imaginaries and Practices*. Cambridge Scholars Publishing. Str. 1-26.
- Fulka, Josef. 2002. „Od interpelace k performativu (feminismus a konstrukce rodové identity)“. In Pavel Barša (ed.) *Politika rodu a sexuální identity*. Brno: Masarykova univerzita. Str. 29-50.
- Genette, Gerard. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Cornell University Press.
- Genette, Gerard, Natálie Darnadyová. 2003. „Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)“. In *Česká literatura*. Vol. 51, No. 3. Str. 302-327.
- Giddens, Anthony. 1998. *Důsledky modernity*. Praha: Sociologické nakladatelství (Slon).
- Giddens, Anthony. 2012. *Proměna intimacy*. Praha: Portál.
- Günter, Andrea. 1999. „Ženy, prostitúcia a etika.“ In *Aspekt*. 1/1999. Str. 80-85.
- Haman, Aleš. 2012. „Eros, sex, tělo a stud v tvorbě Milana Kundery.“ In Bohumil Fořt, Jiří Kudrnáč, Petr Kyloušek (eds.): *Milan Kundera aneb co zmůže literatura*. Brno: Host. Str. 68-78.
- Haman, Aleš. 2014. *Tři stálice moderní české prózy: Neruda, Čapek, Kundera*. Praha: Karolinum.
- Havelková, Hana. 1993. „‘Patriarchy‘ in Czech Society.“ In *Hypatia*. Vol. 8, No. 4. Str. 89-96.
- Havelková, Hana, Libora Oates-Indruchová, 2015. „Vyvlastněný hlas: Proměny genderové kultury české společnosti v letech 1948 až 1989.“ In Hana Havelková, Libora Oates-Indruchová (eds.). *Vyvlastněný hlas: Proměny genderové kultury české společnosti 1948-1989*. Praha: Sociologické nakladatelství. Str. 7-41.
- Hoznauer, Miloslav. 1991. *Milan Kundera*. Praha: Komenium.
- Iser, Wolfgang. 2004. „Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře.“ In *Aluze*, roč. 8, č. 2-3. s. 135-143.
- Iser, Wolfgang. 2009. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum.

- Jaggar, Alison. 1992. „Feministická etika: Projekty, problémy, perspektivy.“ In *Filosofický časopis*. Ročník XL, č. 5. Str. 782-798.
- Janáčková, Laura, Petr Weiss. 2008. *Nevěra a její zvládnání*. Praha: Maxdorf s.r.o.
- Kynčlová, Tereza. 2009. *Analýza Erbenovy Kytice v kontextu feministických literárních teorií*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, katedra genderových studií.
- Jungmann, Milan. 2005. Kunderovské paradoxy. In (edit.): Ústav pro českou literaturu AV ČR. *Z dějin českého myšlení o literatuře 4: 1970-1989. Antologie k dějinám české literatury 1945-1989*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. 312-338.
- Katrňák, Tomáš. 2000. „Moderní partnerské vztahy a jejich proměna v době pozdní modernity.“ In *Sociologický časopis*, XXXVI, (3/2000), Brno: Fakulta sociálních studií MU. Str. 307-315.
- Kimball, Roger. 2003. „The Ambiguities of Milan Kundera. In Harold Bloom (ed.). *Milan Kundera*. Broomall, PA: Chelsea House Publishers. Str. 33-46.
- Kimmel, Michael S. 1994. Masculinity as Homophobia. In: Estelle Disch. *Reconstructing Gender: A Multicultural Anthology*. Boston: University of Massachusetts. Str. 103-109.
- Knotková-Čapková, Blanka. 2008. *Obrazy ženství v náboženských kulturách*. Praha: Paseka.
- Knotková-Čapková, Blanka. 2010. *Tváří v tvář: gender jako metodologická kategorie literárních analýz*. Praha: Gender Studies.
- Kosková, Helena. 1998. *Milan Kundera*. Praha: H&H.
- Koten, Jiří. 2012. „Od politiky k chaosu, v němž není místo pro soukromí metamorfózy fikčních světů Milana Kundery.“ In *Milan Kundera aneb co zmůže literatura*. Brno: Host, str. 60-67.
- Kratochvíl, J. 2005. „O Kunderovi jinak.“ In *Z dějin českého myšlení o literatuře 4 (1970-1989): Antologie k Dějinám české literatury 1945-1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Kubíček, Tomáš. 2001. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno: Host – vydavatelství, s.r.o.
- Kundera, Milan. [1984] 2006. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis.

- Kundera, Milan. 1967. *Žert*. Praha: Československý spisovatel.
- Labudová, Zuzana. 2013. *Otcovství v románech Milana Kundery*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, katedra genderových studií.
- Le Grand, Eva. 1998. *Kundera aneb Paměť touhy*. Olomouc: Votobia.
- Lindholm, Charles. 1999. „Love and Structure.“ In Mike Featherstone. *Love and Eroticism*. [online]. London: Sage. Str. 243-263.
- Luhmann, Niklas. 2002. *Láska jako vášeň: Paradigm Lost*. Praha: Prostor.
- Lyotard, Jean-François. 1993. *O postmodernismu*. Praha: Filosofia.
- Maříková, Hana. 2004. „Rodina: proměny mateřství, otcovství a rodičovství.“ In *ABC Feminismu*. Brno: Nesehnutí. Str. 41-51.
- Matonoha, Jan. 2015. „Diapozitivy mlčení: Zraňující identity a diskursivní konstituce mlčení. Gender, feminismus a česká literatura v období 1948-1989.“ In Hana Havelková, Libora Oates-Indruchová (eds.). *Vyvláštěný hlas: Proměny genderové kultury české společnosti 1948-1989*. Praha: Sociologické nakladatelství. Str. 351-391.
- Morris, Pam. 2000. *Literatura a feminismus*. Brno: Host.
- Možný, Ivo. 1990. *Moderní rodina (mýty a skutečnosti)*. Brno: Blok.
- Nesnesitelná lehkost bytí* [film]. Režie Philip Kaufman. USA, 1988.
- Nünning, Ansgar (ed.) 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host. 912s.
- O'Brien, John. 2003. „Milan Kundera: Meaning, Play, and the Role of the Author. In Harold Bloom (ed.). *Milan Kundera*. Broomall, PA: Chelsea House Publishers. Str. 113-128.
- Otáhal, Milan. 2005. „Programová orientace disentu 1869-1989.“ In Blažek, Petr (ed.). *Definice politické opozice. Její formy, programové cíle a konkrétní aktivity v ČSSR v 60. - 80. letech. Jednotlivé opoziční proudy a skupiny*. Praha: Dokořán. Str. 25-40.
- Penčeva, Angelina. 2010. „Znásilněný archetyp ženy v románech Milana Kundery.“ In Jan Matonoha (ed.). *Česká literatura v perspektivách genderu*. Praha: Akropolis. Str. 181-192.
- Pichová, Hana. 1992. „The Narrator in Milan Kundera's *The Unbearable Lightness of Being*.“ In *The Slavic and East European Journal*, vol. 36, No. 2, pp. 217-226.

- Prodiguis, Lakis. 2012. „Ten poslední z terminálních paradoxů.“ In Bohumil Fořt, Jiří Kudrnáč, Petr Kylvoušek (eds.): *Milan Kundera aneb co zmůže literatura*. Brno: Host. Str. 119-125.
- Reinharz, Shulamit. 1992. *Feminist methods in social research*. New York: Oxford University Press.
- Renzetti, Claire, Daniel Curran. 2003. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum.
- Rich, Adrienne. 1996. „Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence.“ In Stevi Jackson, Sue Scott. *Feminism and Sexuality: A Reader*. Columbia University Press. Str. 130-141.
- Richterová, Sylvie. 2012. „Pokus o synchronní pohled na dílo Milana Kundery.“ In Bohumil Fořt, Jiří Kudrnáč, Petr Kylvoušek (eds.): *Milan Kundera aneb co zmůže literatura?* Brno: Host. Str. 13-23.
- Rosewarne, Lauren. 2009. *Cheating On The Sisterhood: Infidelity and Feminism*. Santa Barbara, Calif : Praeger.
- Scarpetta, Guy. 2012. „Politický Kundera.“ In Bohumil Fořt, Jiří Kudrnáč, Petr Kylvoušek (eds.): *Milan Kundera aneb co zmůže literatura?* Brno: Host. Str. 161-169.
- Showalter, Elaine. 2007. „Pokus o feministickou poetiku.“ In: Oates-Indruchová Libora (ed.). *Ženská literární tradice a hledání identit: antologie angloamerické feministické literární teorie*. Praha: Sociologické nakladatelství. 209-234.
- Steiner, Petr. 2012. „Spory o symbolický kapitál.“ In Bohumil Fořt, Jiří Kudrnáč, Petr Kylvoušek (eds.): *Milan Kundera aneb co zmůže literatura?* Brno: Host. Str. 217-223.
- Sturdivant, Mark. 2003. „Milan Kundera's Use of Sexuality. In Harold Bloom (ed.). *Milan Kundera*. Broomall, PA: Chelsea House Publishers. Str. 27-32.
- Šmausová, Gerlinda. 2002. „Proti tvrdošijné představě o ontické povaze gender a pohlaví.“ In Pavel Barša (ed.) *Politika rodu a sexuální identity*. Brno: Masarykova univerzita. Str. 15-27.
- Šmídová, Iva. 1999. „Men in the Czech Republic: A Few Questions and Thoughts on Studying (Some) Men.“ In *Czech Sociological Review*. Vol. 7, No. 2. Str. 215-222.

- Šmídová, Iva. 2002. „Muži v České republice podle Jiných mužů.“ In Pavel Barša (ed.). *Politika rodu a Sexuální identity*. Brno: Masarykova univerzita. Str. 89-117.
- Šrůta, Petr. 2014. *Nová maturita z literatury snadno a úspěšně*. Praha: PLOT. 207s.
- Švéda, Josef. 2004. „Opusy o nevěře poznámka k dílu Milana Kundery.“ In *Britské listy* [online]. [cit. 12. 12. 2015]. Dostupné z: <<http://www.blisty.cz/art/16451.html>>.
- Vodochodský, Ivan. 2007. „Patriarchát na socialistický způsob: K genderovému řádu státního socialismu.“ In *Gender, rovné příležitosti, výzkum*. Ročník 8, č. 2. Str. 34-42.
- Vodochodský, Ivan. 2008. *Muži – rodina – socialismus: Mužství a generace v biografických vyprávěních o manželství a otcovství v 70. letech 20. století*. Disertační práce Praha: Univerzita Karlova v Praze. Fakulta sociálních věd.
- Voisine-Jechová, Hana. 2012. „Charakteristika postavy a etické a filosofické poselství v románech Milana Kundery.“ In Bohumil Fořt, Jiří Kudrnáč, Petr Kylvoušek (eds.). *Milan Kundera aneb co zmůže literatura*. Brno: Host, str. 24-33.
- Volková, Bronislava 1990 „Image of Women in Contemporary Czech Prose.“ In *Indiana Slavic Studies* 5. Str. 193-210.
- Uzel, Radim. 2010. *Nevěra a co s ní*. Praha: Petrklíč.
- Warner, Michael. 1999. „Politics of sexual shame.“ In Michael Warner, *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. Harvard U. Press. Str. 1-40.
- Wellek, René, Austin Warren. 1996. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia.
- Wolf, Naomi. 2000. *Mýtus krásy*. Bratislava: Aspekt.
- Weiss, Petr. 2008. „Modely partnerského soužití.“ In Laura Janáčková. *Nevěra a její zvládání*. Praha: Maxdorf s.r.o.
- Zábrodská, Kateřina. „Mezi ženskostí a feminismem: Konstruování identity ‚české socialistické ženy‘.“ In Hana Havelková, Libora Oates-Indruchová (eds.). *Vyvlastněný hlas: Proměny genderové kultury české společnosti 1948-1989*. Praha: Sociologické nakladatelství. Str. 285-317.
- Zandová, Gertrude. 2012. „Modelování čtenáře v díle Milana Kundery.“ In Bohumil Fořt, Jiří Kudrnáč, Petr Kylvoušek (eds.): *Milan Kundera aneb co zmůže literatura?* Brno: Host. Str. 89-95.