

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

Katedra elektronické kultury a sémiotiky

**Bc. Mariana Grušová**

**Milan Kundera a intertextualita**

*Diplomová práce*

Vedoucí práce: **Mgr. Martin Charvát**

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.

V Praze dne 8. ledna 2016

Bc. Mariana Grušová

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu své práce, Mgr. Martinovi Charvátovi, za cenné rady, podněty a připomínky.

# Obsah

Abstrakt	5
Úvod	6
1. Text a intertext	8
2. Fikční světy	12
3. Román jako specifická literární forma	15
4. Intertextualita jako ideologický nástroj kontroly čtenáře	29
5. Metafora a metonymie jako projevy intertextuality u Kundery	46
6. Motivy tělesnosti	49
7. Lyrismus a antiiluzivnost	53
8. Snovost	56
9. Kunderova metodologie románu	60
Závěr	64
Literatura a prameny	65

## **BIBLIOGRAFICKÝ ZÁZNAM**

GRUŠOVÁ, Mariana. *Milan Kundera a intertextualita*. Praha, 2016. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Vedoucí práce Mgr. Martin Charvát.

## **ABSTRAKT**

Diplomová práce Milan Kundera a intertextualita se zabývá aspekty intertextuality v jeho románech. V první části práce je nastíněna intertextualita obecně, teorie románu a přístupy několika literárních teoretiků k této problematice. Druhá polovina práce analýzou intertextuality v Kunderově síle v různých podobách, převážně na základě motivů snu a tělesnosti. Největší důraz je kladen na zkoumání odkazu Kafky v kontextu Kunderova díla, zejména v románech *Žert* a *Knih smíchu a zapomnění*.

## **ABSTRACT**

The diploma thesis Milan Kundera and Intertextuality deals with aspects of relations between the texts in his novels. The first part outlines the intertextuality, theory of the novel and the approaches of some literary theorists towards this issue. The second half of the thesis analyzes the intertextuality in Kundera's works in various forms, mainly based on the themes of dreams and physicality. The greatest emphasis is placed on examining the legacy of Kafka in the context of Kundera's works, particularly in the novels *The Joke* and *The Book of Laughter and Forgetting*.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

intertextualita, Milan Kundera, román, Julia Kristeva, Michail Bachtin, Franz Kafka, fikční světy, sen

## **KEYWORDS**

intertextuality, Milan Kundera, novel, Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin, Franz Kafka, fictional worlds  
dream

# I. Úvod

Milan Kundera je podle mého názoru jedním z nejzásadnějších českých i světových romanopisců. Ve svých románech Kundera využívá díla nejen filozofů, ale prolíná svou reflexi děl se svojí tvorbou od autorů, které považuje za zásadní pro vývoj evropského románu. Jsou to zejména autoři Musil, Broch, Gombrowicz a Kafka.

Já se zaměřím na posledního z nich, protože u jejich díla nacházíme mnohé společné prvky. Oba pociťovali jisté odcizení ve své zemi a setkávali se s nepochopením – podobně i u svého díla. Pracovali s podobnými motivy v románu a u Kundery je zřetelná inspirace kafkovským totalitním fikčním světem. Odráží se v něm autorovo trauma z bezvýchodnosti politické situace.

Tato práce má za cíl pomocí motivické analýzy interpretovat intertextové vztahy v rámci Kunderova díla, zejména v návaznosti na Kafku, ale i další autory a motivy.

V teoretické části nastíním, co je vlastně text a intertext a jak fungují vztahy mezi texty. Důležitým aspektem, jak zkoumat intertextualitu či literární dílo jako takové, jsou také fikční světy. Ty popíši pomocí teorie dvou českých lingvistů, Lubomíra Doležela a Bohumila Fořta. V pozdější kapitole pak popisují a srovnávám fikční světy u Kafky a Kundery.

V dalších kapitole popíši dílo několika literárních vědců moderní doby, kteří sami vnesli do lingvistiky či sémiotiky své pojetí intertextuality. Věnovat se budu zejména Michailovi Bachtinovi a Julii Kristevě. U každého uvedu hlavní myšlenky a pojmy, se kterými budu pracovat u analýzy Kunderova díla. Bachtin se podobně jako Kundera zabývá moderním románem, a kteří představitelé (Rabelais, Cervantes, Joyce, Kafka...) psali nový, tzv. karnevalový či polyfonní román.

Kundera se nejen těmito autory také zabývá, ale jeho tvorbu můžeme rovněž charakterizovat jako polyfonní. Kristeva je pak zásadní nejen tím, že položila základy intertextuality, ale také se zabývá dualitou sexuality a smrti, typické pro karnevalový román, a jejíž prvky nacházíme u Kundery a Kafky, a psychoanalýzou snů podle Freuda. Fúze snu a skutečnosti se také objevuje u obou autorů.

Poté budu zkoumat Kunderovo dílo z hlediska intertextových vztahů, zejména pomocí motivů - jak pracuje ve svých románech s intertextualitou Kafky - a zároveň dalších motivů, metafory a metonymie a lyrismu a antiiluzivnosti. Zároveň využiji Kunderovy vlastní teorie románu, abych více přiblížila jeho přístup v práci s textem a využití jakvlivu jako autora ve vyprávění, tak vlivu jiných autorů. Vysvětlím autorovu roli auktorialního vypravěče a jak tímto vstupem do románu vytváří novou metafikci.

V kapitole Metafora a metonymie rozebírám, jak Kundera pomocí práce s metaforami a metonymií odkazuje k různým souvislostem v rámci textu i k souvislostem mimotextovým. Motivy, které mají s příběhem vnější či vnitřní souvislost, se často opakují, ať už je to touha, pomsta, tělesnost nebo další motivy typické pro Kunderův románový svět.

Kapitola Lyrismus a antiiluzivnost zase ukazuje, že samotný příběh není v jeho románu nejdůležitější aspekt, nýbrž filozofické rozjímání nad světem a společností, zejména mezilidskými vztahy, a jak jsou ovlivněny dobou, v níž žijeme.

Dále se zabývám tělesností - motivem, který je jedním z hlavních v Kunderových románech. Symboliku těla a jeho různých podob a projevů Kundera používá jako nástroj pro popis historických, společenských, duševních, filozofických a dalších fenoménů, které ho fascinují a které se nesnaží vysvětlit, pouze je čtenáři přiblížit. S tím souvisí i další kapitola, v níž vysvětluji Kunderův princip autorství a jaký vliv má na čtenáře a jakou roli v ní hraje intertextualita.

V následující kapitole Snovost popisuji, jakou roli hraje v autorově díle sen pomocí psychoanalytického přístupu Julie Kristevy.

# 1. Text a intertext

Termín „intertextualita“ byl poprvé použit francouzskou teoretičkou literární vědy Julií Kristevou, své kořeny má však již dávno před ní. Vztahy mezi texty doprovází vývoj literatury již od počátku. Jako systematická oblast zkoumání je intertextualita brána ale až od šedesátých let 20. století.

Základy teorie, ze které později vycházela Julie Kristeva, položil ruský literární vědec Michail Bachtin. Ten je považován za předchůdce intertextuality. Slovo *intertextualité* ale použila poprvé až Kristeva jako náhradu za již nepoužívaný termín „intersubjektovost.“<sup>1</sup>

Podle Kristevy spočívá princip intertextuality v tom, že každý text je absorpcí a transformací jiného textu. Text Kristeva zkoumá uvnitř jiného textu, ale zároveň i v návaznosti na jeho okolí.

Okolí textu je zejména řečník, který „*text vyslovuje a tím ho přetváří tak, že vědomě či nevědomě používá jazyk.*“<sup>1</sup> Podle Rolanda Barthesa je „*každý text intertext, kdy žádný jazyk nemá převahu, jazyky cirkulují.*“<sup>2</sup>

Obecně tedy intertextualita zkoumá mezitextové vztahy. Text často odkazuje na jiný text, ale to bez jeho znalosti nemusí být čtenáři zřejmé. Existuje mnoho přístupů, jak takové vztahy zkoumat. Odkaz může být skrytý v metaforách či složitém kontextu. Každý z autorů v podstatě přišel s vlastní terminologií a systémem, jak tyto jevy identifikovat.

Intertextualita není jediné pojmenování pro tento vztah mezi texty, mluví se o něm kromě intertextu také jako o „*subtextu– kontextu, mezitextovosti, paratextovosti, metatextovosti, architextovosti, hypertextovosti, genotextu fenotextu, pretextu, post-textu, manifestním textu či referenčním textu*“.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1996, 114 s. Acta Universitatis Carolinae. ISBN 80-7184-201-x, str.33

<sup>2</sup>citováno podle Mai, H. P.: *Intertextual theory – a bibliography*. In: H. F. Plett (ed.), 1991b, s. 237–250.

<sup>3</sup>SCHAHADAT, S.: Intertextovost: čtení – text – intertext, in *Úvod do literární vědy*, eds. M. Pechlivanos a kol. Praha: Hermann & synové, 1999



Je těžké najít přesné spojení mezi texty. Stopa mapující pojítka mezi textem a dalšími texty je jen přibližná a mění se v průběhu času. Intertextualita je dynamický fenomén a interpretace textu se odvíjí od čtenáře a jeho perspektivy ze sociálního hlediska. „*Text ve společenském kontextu má význam až ve spojení se čtenářem a jeho interpretací.*“<sup>4</sup>

Abychom mohli zkoumat vztahy mezi texty, musíme mít také přehled o jejich autorech a konkrétních dílech. Forma textu není nikdy zcela pod kontrolou autora. Dílo není nikdy stoprocentní originál a rozdíly často vidíme až po podrobném srovnání s jinou prací. Intertextový vztah může fungovat jako sémiotický znak. „*Artefakt díla, generovaný označujícím, slouží k tomu, aby neustále dosazoval označované do kontextu a definoval jeho vztah s ostatními díly a zároveň s okolím.*“<sup>5</sup>

Zároveň musíme mít jasno v tom, co je vlastně text a co je vztah. Z lingvistického hlediska je text soustavou slov, sdruženou do výpovědi či soustavy znaků nesoucí nějakou výpověď, či jakýkoliv objekt, který můžeme přečíst a který někdo vytvořil s určitým záměrem. Zkrátka to není náhodná změť znaků, ale seskupení znaků nesoucí určitý záměr autora.

Text chápe literární teoretik Petr Bílek takto: „*Text není souhrnem významů, ale plynutím, přechodem; každý text je zároveň intertextem textu jiného, neboť všemi procházejí určité obecně kulturní jazyky, které se zároveň v každém textu kombinují v cosi jedinečného, co lze postihnout jen ve smyslu rozdílu vůči jiným textům.*“<sup>6</sup>

V podstatě se dá říct, že všechny texty jsou o jiných textech. Pokud však chceme analyzovat vztahy mezi textem a jiným médiem, nejedná se o vztah mezitextový, ale intermediální.

---

<sup>4</sup> CHANDLER, Daniel. *The act of writing: a media theory approach*. Aberystwyth: Prifysgol Cymru, 1995. ISBN 0903878445, str. 105

<sup>5</sup> Tamtéž

<sup>6</sup> BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2003, 360 s. ISBN 80-7294-080-5, s. 64

Filozof Miroslav Petříček říká, že „vše, co filozofové řekli o textu v poslední době, nejsou pouhé spekulace, ale všechno má základ v literárních textech samotných a jejich různých obměnách. Vše je vlastně snahou popsat proměny literatury a na tento jev reagovat.“<sup>7</sup> Petříček je tak jedním ze zastánců tzv. absolutní intertextuality. Zároveň ale podle Petříčka i film může být text, protože je to také sít' tvořená záběry, sekvencemi, stříhem a montáží.

Jako příklad uvádí Petříček myšlenku Michela Foucalta, že „text je otevřený prostor; hra znaků, která se rozvíjí a mění neustále svá pravidla, v níž neustále mizí píšící subjekt.“<sup>8</sup>

Intertextualita je tedy podstatou literatury, neboť „nezbytným genetickým předpokladem literatury je literatura – literatura se nutně rodí z literatury.“<sup>9</sup> Vše už bylo popsáno a texty jsou reprodukcí textů minulých. Intertextualita se promítá i do promluvy, kdy samo mluvení o něčem spojuje mluvčího s předmětem řeči a odehrává se tedy na té samé rovině hodnot.

Petříček zdůrazňuje, že text je „dynamický akt“<sup>10</sup> a zkušenost s ním spočívá v samotné činnosti. Podle něj rozptyluje autora jako centrum a garanta smyslu. Tím se vyčleňuje z metajazyka a rozhodující je, jak bude působit na čtenáře.<sup>10</sup> Petříček tak stejně jako Roland Barthes odmítá roli autorství v textu. Podle Kundery zase textový diskurs vytváří zejména autor.

Intertextualita je problematická v tom, že neexistuje její přesná definice a předpokládá znalost všech děl a autorů v rámci zkoumaného vztahu. Začlenění do intertextového vztahu nám neposkytne specifickou představu o konkrétních dílech. Intratextuální a intertextuální složky vstupují do složitých vztahů, není to však „stav chaotický, ale založený na emergentním<sup>11</sup> řádu literární struktury.“<sup>12</sup> Intertextualita je obousměrná, funguje na principu sdílení významových stop nezávisle na jejich časovém uspořádání a spojuje texty vzájemným vztahem významového zrcadlení (Text tak odráží

---

<sup>7</sup>PETŘÍČEK, Miroslav. *Hranice a limity textu*. Česká literatura. 52, 2004(4), 12s, str. 528

<sup>8</sup>FOUCAULT, Michel. *Diskurs: Autor; Genealogie: Tři studie*. 1.vyd. Praha: Svoboda, 1994, 115 s. Filozofie a současnost. ISBN 80-205-0406-0. str. 44-45

<sup>9</sup>OTRUBA, Mojmir. *Znaky a hodnoty*. Praha: Český spisovatel, 1994, s. 9

<sup>10</sup>PETŘÍČEK, Miroslav. *Hranice a limity textu*. Česká literatura. 52, 2004(4), 12s, str. 528

<sup>11</sup> otevřeného systému struktury, ve které vlastnosti jednotlivých složek vycházejí z celku

<sup>12</sup>DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. Praha: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2, str. 197

význam dalšího textu jako zrcadlo).

Kundera pracuje s intertextualitou několika způsoby. Podle modelu Kristevy vertikálně spojuje svůj text s kontextem evropské kultury aluzivními odkazy: odysseovský návrat v *Nevědomosti* a *Žertu* nebo život velkých evropských básníků a literátů v *Život je jinde*, po časové ose odkazuje k dalším evropským autorům, které sám považuje zásadní pro evropský román (Goethe, Kafka, Musil, Broch), a také opakujícími se motivy – návratu, ženské tělesnosti, odcizení v exilu, uvěznění v totalitě či nietzschovský problém bytí.

## 2. Fikční světy

Jedním z hledisek, jak zkoumat román, jsou fikční světy. Ty nejsou přesným zrcadlem skutečného, aktuálního světa, ale mohou jej připomínat. Zároveň pomocí fikčních světů můžeme zkoumat intertextualitu.

Aktuální svět se odehrává současně na různých rovinách a popisujeme ho pomocí zobrazujícího textu. *„Zobrazující text je pak textová část fikčního světa, která pojednává o aktuálním světě. Fikční svět je tvořen určitým médiem, které nemusí mít jen textovou formu. Toto médium je ukončeno a díky němu si můžeme udělat představu o celistvém díle. Vytváří tak podmnožiny možných světů.“*<sup>13</sup>

Pro Umberta Eca je stěžejním nositelem možného světa fabule, přičemž autor vytváří hypotézy přímo v textu pro modelového čtenáře. Čtenář pak text vykládá dle své zkušenosti a znalosti jiných textů (sám s dílem intertextuálně pracuje). Fabule zahrnuje nejen svět příběhu, ale i epistemické světy postav a epistemické světy s možnými světy modelového čtenáře.<sup>14</sup> Jedním z možných světů (Eco jim říká malé), jsou i světy fikční. Ty jsou *„neúplné, sémanticky nehomogenní. Jsou to hendikepované a malé světy. Světy fikce jsou stejně neúplné jako světy doxické.“*<sup>15</sup>

Fikcionální charakter textu vytváří naraci v románu. Ten závisí na specifické sémantice. Sémantika románu je tedy sémantikou možných světů. Románová tvorba je *„tázáním, hledáním, objevováním, ve vztahu mezi reálným světem a světem smyslu.“*<sup>16</sup>

Fikční svět přímo neodkazuje k reálnému světu, ale sám k sobě. Fikční svět je neúplný, zatímco reálný úplný je. Intertextualita je pak podle Bohumila Fořta historickým spojovníkem mezi fikčními světy. Fořt odmítá „absolutistické“ pojetí intertextuality šedesátých let Kristevy a Barthese.

---

<sup>13</sup>DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. Praha: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2, str. 37.

<sup>14</sup>ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2004, 330 s. ISBN 80-246-0740-9, str. 129

<sup>15</sup>Tamtéž, str. 59

<sup>16</sup>CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 1994, 159 s. ISBN 80-7108-080-2, str. 19

*„Absolutní intertextualita zbavuje literární texty nejen jejich originality, ale také jejich historičnosti, činíc jepouhými vlnami v anonymním intertextuálním toku.“*<sup>17</sup>

Zároveň Doležel říká, že intertextualita je implicitní, zatímco fikční světy explicitní. Intertextualita je podle něj mnohem omezenější než fikční světy.<sup>18</sup> „Intertextualitu lze chápat jako vlastnost textury, intertextuální význam je obsažen ve slovech, frazeologii, citátech, klišé apod. V termínech naší sémantiky je tato intertextualita složkou intensionálního významu textu. Ale pro literární sémantiku, která znovu nastoluje referenci obecně a fikční referenci zvlášť, je čistě intensionální pojetí intertextuality, přes svou přitažlivost a důležitost, nedostatečné. Literární díla jsou intertextuálně spjata nejen na úrovni textury, ale také, neméně význačně, na úrovni fikčních světů.“<sup>19</sup>

Pro oba tyto druhy pak Doležel používá termín literární transdukce. Ta absorbuje a nahrazuje intertextualitu. Doležel ji, vycházejíc z lingvistického přístupu, chápe jako model komunikace (viz příloha č. 6)

Doležel také mluví o mimésis. Podle něj je to princip, který propojuje narativní umění (zejména film a literaturu) s aktuálním, skutečným světem. Typickým příkladem je postava v příběhu, která napodobuje skutečnou osobu. Doležel zde aplikuje logiku a popisuje spojitost pomocí funkce. „Fikčníjednotlivina  $J$  ( $f$ ) zobrazuje skutečnou jednotlivinu  $J(s)$ .“<sup>20</sup> Fikční svět nemá sloužit jako mimésis toho skutečného, funguje jako samostatný svět.

---

<sup>17</sup>DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2, s. 198.

<sup>18</sup>Tamtéž, str. 199.

<sup>19</sup> Tamtéž, str. 200

<sup>20</sup> Tamtéž, str. 23

Kundera ve svých románech vytváří fikční světy, kde postavy často pochybují samy o své identitě, bojují s vykořeněním či s vlastním tělesem.

V rámci jednoho románu mají i různé postavy svoje světy, které se s ostatními různě míjejí a protínají. Například Agnes v *Nesmrtelnosti* žije ve spokojené domácnosti bez konfliktů s manželem, přesto její fikční svět je úplně jiný a často v představách utíká ještě do dalšího, o kterém manžel nemá ponětí.

Kunderovy fikční románové světy jsou podobné Kafkovým, postavy nejenže mají různé existenciální problémy, ale často jsou zmítány osudem a zodpovědnost za jejich život má vyšší moc. Zatímco Kafkovy fikční světy představují fúzi snu a reality, ale totalita je v nich fikce, Kundera prolíná obrazy z reálného Československa i exilu, snová pásma, pásma vypravěče a kafkovský totalitní svět.

Podstatou Kunderových fikčních světů vidí Doležel v řádu moci. Prolínají se v nich politická mocenská síla s erotickou silou jedince. To je v podstatě hnací motor touhy, který více rozeberu dále. Čím více jedince utlačuje politická moc, tím více na ně působí erotická síla. Erotika slouží jako ostrůvek uprostřed totality, jako jediná oblast, kam příliš nezasahuje politika. Doležel tímto přirovnává Kunderovy romány k De Sadovým.

Tyto síly ovládají Kunderovy postavy a v nesmyslném honu za prosazením své moci je připravují o rozum a tito hrdinové často končí poražení a zlomení. O moc lépe však nedopadají ani ti, kteří žijí nezávisle na freudovském pudovém ID (Například Tereza z *Nesnesitelné lehkosti bytí* či Jarmil ze *Život je jinde*).

### 3. Román jako specifická literární forma a přístupy různých autorů

Fikční světy vytváří autor v románu – velkém epickém žánru. Román se stal v období realismu a naturalismu nástrojem dokumentaristiky. Měl být protiváhou k vědě a filozofii, pojednávat o světě způsobem, jakým věda a filozofie obraz světa nedokázala podat.

Z počátku tomu skutečně tak bylo, ale v průběhu času se ukázalo, že toto svazující pravidlo přestávalo platit, a Kundera je živým důkazem, že i román může nést filozofickou myšlenku. Neexistuje ale jednotný pohled na to, jakým způsobem skutečně román odkazuje ke skutečnosti - jaká je mimetická funkce literatury.

Fikční svět románu vidí Kundera jako mapu existence: „*Román nezkoumá skutečnost, nýbrž existenci. A existence není to, co se stalo, existence je říše lidských možností, všechno, čím se může člověk stát, všechno, čeho je schopen. Romanopisci kreslí mapu existence tím, že objevují tu či onu lidskou možnost.*“<sup>21</sup> a jako důležitý nástroj odhalování skrytého v průběhu historie: „*Celé dějiny evropského románu jsou postupným odhalováním tajnosti: jak se člověk chová a proč, co si myslí a co cítí. Proto velké romány vždy šokovaly. Odhalovaly, co lidé nechtěli o svých životech vědět či slyšet.*

*Joycův Odysseus nás šokuje jen proto, že před námi otvírá jeden velmi obyčejný život a všechno, co umí provádět mozek, ruce, břicho jednoho člověka, co vidí jeho oči a slyší jeho uši. Všechno, co v Joycovi čteme, je zřejmé, nepopíratelné, banální, a přesto je to i nesnesitelné a otřesné, protože všichni žijeme, aniž svůj život skutečně vnímáme, zapomínáme ho v okamžiku, kdy se děje, a mluvíme-li o něm, automaticky ho zcenzurujeme... Autor čerpá z vlastního života, ale vytváří něco, co se k jeho životu vůbec nepodobá.*“<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup>KUNDERA, M. *Na obranu intimity*. Rozhovor s Philipem Rothem. The Sunday Times, 20. 5. 1984

<sup>22</sup> Tamtéž

Kundera v rozhovoru s Philipem Rothem použil příkladu Joyce k jeho typickému přístupu v románu – odhalování skrytých pravd lidí i věcí a zároveň naráží na jeho princip *nedotknutelnosti autora*, kde podle něj osobnost autora není v díle relevantní. Sám je však důkazem, že tomu tak není.

Román může sloužit ke ztvárnění světa, v němž se člověk „*stává pouhou věcí náležející silám (techniky, politiky, dějin), které ho přerůstají, překonávají, přivlastňují si ho*“<sup>23</sup>

Román je jednou z „*nejdynamičtějších, nejvariabilnějších a nejotevřenějších moderních literárních forem. Má několik vrstev, první zahrnuje jazykovou, grafickou a významovou složku a vyšší vrstvou je pak motiv, který ve spojení s jinými motivy vytváří téma. Téma se pak spojuje s dalšími dílčími motivy a vytváří komplexní tematickou strukturu románu.*“<sup>24</sup>

Hlavní funkcí románu je funkce estetická. V průběhu historie měly některé romány i funkci vzdělávací. Estetická však nadále převažuje. Jednotlivá témata v románu mají smysl ve spojení s ostatními v rámci celé struktury, čímž vytvářejí celkový smysl a sémantické gesto.<sup>25</sup> V románu figurují ještě „*funkce mimoestetické – poznávací, noetická a antropologická*. Smysl románu je pak pod vlivem estetické funkce nejednoznačný a román tedy *vykazuje sémantickou polysémii a ambivalenci.*“<sup>26</sup>

Z hlediska fikčního světa románu je poměrně specifický esej. Pro esej jsou důležité tři polohy: „*poloha/role autora, který stojí vlastně mimo text. Tento text je výsledkem jeho psaní a ten je pak zkoumán. Druhá poloha/role vypravěče – postavy – té náleží autorství eseje uprostřed textu. Třetí poloha/role čtenáře.*“<sup>27</sup> Čtenář interpretuje text a jeho role má sémantickou funkci i mimo text. Kunderovy romány odkazují jako jednotný celek k žánru eseje.

---

<sup>23</sup>KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 2005, 45 s. ISBN 80-7108-258-9. str. 10

<sup>24</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 1994, 159 s. ISBN 80-7108-080-2, str. 17

<sup>25</sup> Tamtéž, str. 19

<sup>26</sup> Tamtéž, str. 20

<sup>27</sup> KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno: Host, 2001, 200 s. ISBN 80-7294-043-0. Str. 111.



Kunderovy romány jsou spojitostí esteticko-antropologickou-filozofickou-konstitutivní funkcí zajímavou intertextuální směsí, která však má svou logiku i v kontextu celého jeho díla. Tematická a významová struktura pouze dovytváří celkové umělecké dílo, které podle mého názoru má hloubku spíše jinde - v moderní filozofii člověka.

Základ moderní teorie románu položil Michail Bachtin. Ve svém díle *Román jako dialog* popisuje vznik románu. Ten charakterizuje jako celek složený z různých názorů a různých podob jazyka.

Bachtin přichází s vlastní literární terminologií, kde jedním z důležitých pojmů je *dialogičnost*. Pod tu spadá i intertextualitu, která se podle něj vztahuje pouze na román. Dialog a ambivalence jsou přístupem, jenž umožňuje autorovi vstoupit do historie přijetím ambivalentní etiky: negace jako afirmace. U Kundery je dialogičnost pomocí reflexních částí autora nedílnou součástí jeho románů. Bachtinova dialogičnost a Kristevy intertextualita jsou velmi podobné koncepty. Oba říkají, že každé slovo či text mají více než jeden význam. Bachtinova dialogičnost sice představuje především dialog mezi autorem a hrdinou a dialog mezi hrdinou se sebou samým, ale zahrnuje také i dialog s jinými autory, díly a žánry. Kristevy intertextualita má širší pojetí, vztahuje se obecně na vztahy mezi texty.

Bachtin také uvedl požadavky, které musí román jako žánr splňovat: 1) Román nesmí být „poetický“ ve smyslu, v němž jsou poetické ostatní žánry krásné literatury. 2) Románový hrdina má být „hrdinský“ jiným způsobem než hrdina eposu nebo tragédie. Musí v sobě spojovat rysy kladné i záporné, vlastnosti nízké i vznešené, směšné i vážné. 3) Hrdina nesmí být předveden jako hotový a neměnný, ale jako vyvíjející se, vychovávaný životem. Je žádoucí, aby se román stal pro současný svět tím, čím byla epopéje pro starověk.

V renesanci došlo ke vzniku jiného románu, než jaké vznikaly do té doby. Stojí za ním karnevalovost neboli smíchová kultura. Ta má svůj původ u velkých renesančních autorů jako Françoise Rabelaise či Cervantese y Saavedry. Rabelais v *Gargantuovi a Pantagruelovi* vytvořil hlavního hrdinu z obra. To byl naprostý protiklad k hrdinům tehdejší doby, středověkým rytířům. V tomto renesančním období, které je zlomové jak literárně, tak sociálně, politicky i filozoficky, právě vyvstává problematika intertextuality.

Karnevalový svět románu má svou specifickou logiku obrácenou naruby, plnou fantasmagorických scén z podsvětí, s důrazem na tělesnost, smrt a zrození, v podstatě parodující tradiční řád racionalismu a pragmatismu. Nejvýraznější prvky karnevalové struktury podle Bachtina nacházíme u Rabelaise, později pak u Swifta či Dostojevského. Patří sem i moderní romány 20. století od Joyce, Prousta nebo Kafky, které popisuje jako polyfonní. Ten přichází po klasickém dialogickém románu. Jeho prvním autorem byl Dostojevský.

V monografii o jeho díle Bachtin říká: „*Pluralita nezávislých a samostatných hlasů a proudů vědomí, pravá polyfonie plně platných hlasů je hlavní charakteristika Dostojevského románu.*“<sup>31</sup> Polyfonní struktura tedy znamená, že autorův hlas nestojí nad hlasy hrdinů a román nemá jen jeden úhel pohledu. Podle Chvatíka je princip polyfonie v tom, že *vypravěč hledá pravdu v její pluralitě a relativitě ve vědomí všech románových postav.*<sup>28</sup>

Ke zlomu došlo na konci 19. století, kdy *dialog v díle Rabelaise, Swifta a Dostojevského zůstává na reprezentativní, fiktivní rovině*, a ve 20. století se polyfonní román stává *nečitelným (Joyce) a vzdálený jazyku (Proust, Kafka)*<sup>29</sup> Byla to vlastně parodie na klasické hrdinské příběhy a z parodie vznikl román jako takový. Hrdina již nemá představovat ideál ctnosti, bojující za práva chudých, ale má hlavně rozesmát.

Sám Milan Kundera se také věnuje Rabelaisovi, konkrétně jeho vlivu na Cervantesovu tvorbu ve *Zneuznávaném dědictví Cervantesově*, a uznává Bachtina za to, že se snažil rehabilitovat Rabelaise jako velkého autora románů. Oba autoři popisují dějiny evropského románu a vytvářejí tak metodologii románu.

Romány Milana Kundery také kategorizujeme jako polyfonní. Jako autor vstupuje do příběhu se svými úvahami, kritikou, ironií. Sám pak používá Rabelaisovo slovo *agelast* jako označení pro lidi, kteří se neumějí smát. Ty Rabelais neměl rád, protože podle něj nikdy neporozumějí autorovi. Kundera pak říká, že bez humoru nelze číst román, humor je jakési okysličené literatury.

---

<sup>28</sup>CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 1994, 159 s. ISBN 80-7108-080-2, str. 14-15

<sup>29</sup>BACHTIN, Michail Michajlovič. *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press, 1984, xxiii, 484 stran. ISBN 0-253-20341-4, str. 182.

Později ve Francii během osvícenství vzniká ještě jeden románový žánr, filozofický román. Ten „představuje takový románový typ, který slouží jako platforma pro filozofický názor autora, manifestuje výjimečný intelektuální potenciál tvůrce, jeho schopnost reflexe lidské existence v širším „světonázorovém,“ noetickém, etickém, ontologickém horizontu. Často bývá pěstován aktivními filozofy nebo spisovateli s filozofickou erudicí.“<sup>30</sup>

Svého významu dosáhl filozofický román zejména ve své druhé vlně, existencialismu. Kunderův román také můžeme zařadit mezi ty filozofické. Na rozdíl od existencalistů, pro které sloužil jako reflexe jejich filozofických názorů, má podle něj vést k dialogu. Také má navádět čtenáře jít za hranici věcí a přemýšlet o nich a nastolovat filozofické problémy. Zkrátka sloužit jako sokratovský dialog.

Tohoto dialogu Kundera využívá podobně jako Sokrates k hledání pravdy, polemiky s jediným řádem a pravdou, u něj zejména vládnoucím totalitním režimem. V rozhovoru v roce 1980 řekl: „*Román nic netvrdí, román zkoumá, klade otázky. Vymyslím příběhy, konfrontuji je navzájem a tímto způsobem se ptám. Romanopisec učí čtenáře chápat svět jako otázku. V tom postoji je moudrost i tolerance. Ve světě, který je vybudován na nedotknutelných jistotách, je román mrtev.*“<sup>31</sup>

Tento druh dialogu v literatuře nenabývá jen podoby rozhovoru dvou osobností, může to být i polemika a zamyšlení autora, kdy si pokládá řečnické otázky a sám si na ně odpovídá. Tím sám vytváří dynamiku textu.

Kundera sokratovského dialogu v této podobě využívá zejména v jeho filozofickém románu *Nesmrtelnost*: „*Ale není člověk, a románová postava snad ještě víc, definován jako jedinečná, neopakovatelná bytost? Jak je tedy možné, že gesto, které jsem viděl na jednom člověku, které s ním bylo spjato, charakterizovalo ho, bylo jeho osobitým půvabem, je zároveň podstatou docela jiného člověka a mého snění o něm? To stojí za úvahu.*“<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup>MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. Encyklopedie literárních žánrů. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004, 699 s. ISBN 80-7185-669-x, str. 203

<sup>31</sup>KUNDERA, Milan. *Rozhovor s Philipem Rothem*. List XI, 1981, č. 3.4 str. 105

<sup>32</sup>KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. 3. vyd. Brno: Atlantis, 2006, 382 s. ISBN 80-7108-276-7, s. 15

Se sokratovským dialogem souvisí i menippejská satira. Ta má svůj původ z doby sokratovského dialogu. Je to žánr, který má také dialogickou formu, ale je více komediální, parodický a vyskytují se v něm i travestie (druh parodie, který zpracovává vážné, vznešené téma karikujícím způsobem). Autor a ostatní postavy jsou v ní ve stejné časové rovině.

Bachtin popsal vztahy mezi texty takto: text podle něj nemůže být uchopen sám o sobě skrz lingvistiku. Zdůrazňuje potřebu „*metalingvistiky, která by zkoumala ty stránky slov, které ji přesahují*“.<sup>33</sup> Tím by nám umožnila pochopit intertextové vztahy. Od 19. století k tomu sloužily například texty se „sociální hodnotou“ či „morálním vzkazem“, které se objevovaly v literatuře.<sup>34</sup> Ve viktoriánské době byla i literatura podřízena tehdejšími hodnotám – náboženství, etice, vzdělání a pokroku.

Román je podle Bachtina žánr, který se liší od ostatních žánrů těmito znaky: „*1. jeho stylistickou trojdimenzialitou, která souvisí s multilingválním vědomím v románu, 2. radikální změnou, kterou způsobuje v dočasném systému literárního obrazu, 3. novou oblastí, kterou román otevřel vytvořením literárních obrazů.*“<sup>35</sup> *Bachtinovský román se skládá z autorské promluvy, promluvy vypravěčů, hrdinů a vložených žánrů. Promluva v románu je zabarvena širším kontextem.*“<sup>36</sup>

Zatímco Kristeva, jak budu psát níže, vycházela z teorie Bachtina, Gérard Genette ho spíše kritizuje. Bachtin podle něj v roce 1938 uvedl, že teorie žánrů nepřinesla nic nového v oboru, než s čím přišel Aristoteles v antice.

Tím si ale podle Genetta neuvědomil, že Aristoteles se příliš nevěnuje subjektu lyrických žánrů. „*Moderní (preromantičtí, romantičtí či postromantičtí) autoři vytvářejí retrospektivní iluzi, kdy své dílo odkazují na Platóna a Aristotela a tím se připravují o svůj přínos v žánrech – svou modernitu.*“<sup>37</sup>

Genette v tomto kontextu hovoří o tzv. narativním místě, které podle něj většinou není jasně specifikované. U Kunderových románů se nejprve zdá, že se odehrávají na konkrétním místě, ale když

---

<sup>33</sup> KRISTEVA, Julia. *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press, 1986, 327 s. ISBN 0231063253, str. 31

<sup>34</sup> Tamtéž

<sup>35</sup> BACHTIN, Michail Michajlovič. *The dialogic imagination: four essays*. Austin: University of Texas, 1981, 443 s. University of Texas slavic series, no. 1. ISBN 029271534x, str. 11 (vlastní překlad)

<sup>36</sup> Tamtéž

<sup>37</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 1994, 159 s. ISBN 80-7108-080-2

postupujeme v textu dál, je čím dál víc jasné, že i zde se místo příběhu autor snaží lyrizovat a nejenže se pak příběh vlastně neodehrává v konkrétním městě, ale spíše Evropě jako takové, dochází zde k „odmístění“, kde místo příběhu se stává spíše metafyzickým.

Podle Jakuba Češky má Barthes podobnou techniku psaní jako Kundera a tím je demystifikační nárok na přečtení zdánlivě „jednoduchého, přesto těžce čitelného znaku.“<sup>38</sup> Oba se soustředí na formu a při delším a opakovaném čtení jejich děl chápeme, že tyto znaky, které nejprve budí dojem nahodilosti, jsou intertextově zakomponovány v díle těchto autorů. U Kundery je to pak zejména variace různých motivů.

Oba se zabývají otázkou autorství, každý ale na ni odpovídá trochu jiným způsobem. Barthes zkoumá a dekonstruuje novodobé mýty moderní společnosti a Kundera je komponuje do svých příběhů. Zatímco pro Barthesa není autor absolutně důležitý a hlavní roli má podle něj čtenář, Kundera ho za to kritizuje. Ten ve svých románech svým vstupem do textu otázkami a poznámkami svoje autorství subjektu utvrzuje.

Důležitou roli má podle Kundery autor eseje: „*Různé prvky (verše vyprávění, aforismy, reportáž, esej) jsou spíše juxtaponovány než spojovány v opravdovou, „polyfonickou“ jednotu. Vynikající esej o degradaci hodnot, i když je prezentován jako text psaný jednou z postav, může být snadno chápán jako úvaha autorova, jako pravda románu, jeho resumé, jeho teze, a může tak narušit nezbytnou relativitu románového prostoru.*“<sup>39</sup>

Pro analýzu Kunderových motivů snů a tělesnosti je potřeba představit teorii francouzské lingvistky bulharského původu Julie Kristevy. Ta vnesla na pařížskou kulturní scénu znalost ruštiny a ruské literární vědy. Jako mnohostranná autorka se zabývala také psychoanalýzou a pracovala s freudovskou teorií. Tu propojila se saussurovskou sémiotikou a vznikla její vlastní sémiotika symbolična. I když několik jejích prací má feministický podtext, sama odmítá být nazývána feministkou.

---

<sup>38</sup>ČEŠKA, Jakub: *Barthes, Kundera a Gombrowicz*, World Literature Studies 3•2 ( 19 ) • 2 010 (6 3 – 74 ) dostupné z <[http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS\\_3\\_10/%C4%8Ce%C5%A1ka.pdf](http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS_3_10/%C4%8Ce%C5%A1ka.pdf)>

<sup>39</sup>KUNDERA, Milan. *The art of the novel*. 1st Perennial Classics ed. New York: Perennial Classics, 2003, 165 p. ISBN 00-600-9374-9, str. 34. (vlastní překlad)

Její studium Freuda a psychoanalýzy ji přivedlo k vlastní teorii sémiotiky vycházející z lidského podvědomí. Navazuje na jeho teorii pudů, že jsou energií proudící mezi biologií a kulturou, a popisuje je jako osu těla a duše, která zajišťuje spojení mezi biologickým a sociálním.

V *Jazyku lásky* píše, že Freud uvedl dva postupy nevědomí: přesun (*Verdichtung*) a zhuštění (*Verschiebung*). Podle ní musíme přidat ještě přechod od jednoho jazykového systému k druhému. Transpozicí jednoho či více jazykových systémů do jiného vzniká intertextualita. Protože tento termín byl ale často interpretován špatně jako *pramenná kritika textu*, je lepší ji nazývat transpozicí.<sup>40</sup>

S Freudovými teoriemi pracoval také Jacques Lacan a Kristeva některé z nich použila. „*Přepracovala jeho teorii distinkce mezi imaginárním a symbolickým řádem do distinkce mezi sémiotickým a symbolickým.*“<sup>41</sup>

Tím, že matka užívá jazyk, podle Lacana zpřítomňuje roli otce, a základním znakem je znak falický. Kristeva však teorii využila ke svému obrazu trochu jiným způsobem: Dítě musí být „*vykastrováno*“, *odděleno od matky a svého orálního/análního období.*“<sup>42</sup> Lidská bytost musí vystoupit ze sémiotického a přijmout symbolický řád, nepřijetí symbolického řádu vede k psychickým poruchám, někdy i k sebevraždě.

Žena se podle Kristevy buď identifikuje s otcem, nebo s matkou, aby mohla přijmout svůj symbolický řád. Na základě ztotožnění s mateřským elementem a ponechání si mateřského těla zaujímá žena marginalizovanou roli. Naopak „*identifikace s patriarchální instancí ústí v její začlenění do symbolického řádu.*“<sup>43</sup>

Studium Bachtinových teorií ji zase vedlo ke vzniku její vlastní koncepce lingvistiky. Pojem mluvícího subjektu jako základního objektu pro lingvistickou analýzu zřejmě vychází z Bachtinovy dialogičnosti -

---

<sup>40</sup>KRISTEVA, Julia. *Jazyk lásky: eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2004, 249 s. ISBN 80-86356-38-8, str. 52-53

<sup>41</sup>KRISTEVA, Julia. *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press, 1986, 327 s. ISBN 0231063253, str. 34 (vlastní překlad)

<sup>42</sup>Tamtéž, str. 12

<sup>43</sup>KRISTEVA, Julia. *Jazyk lásky: eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2004, 249 s. ISBN 80-86356-38-8, str. 247.

jako hry s otevřeným koncem mezi textem subjektu a textu příjemce. Tato analýza vedla k vytvoření konceptu intertextuality. Taje podle ní negativním procesem, který rozkládá texty a vytváří nové.

Bachtin podle Kristevy propojil text a společnost, kdy dějiny společnosti jsou samy textem. Tímto se diachronní stav (podle strukturalistů roviny vývoje dějin) změnil na synchronní. Kristeva Bachtinovo „slovo chápala jako označení pro text.“<sup>44</sup>

Co je často u Kristevy kritizováno, že nezahrnula do problematiky intertextuality i její komunikační rozměr. Intertextualita ale zahrnuje jak literaturu, tak komunikaci a měla by být zkoumána jako vztah mezi texty a zároveň vztah mezi textem a čtenářem, čímž se zabýval více Roland Barthes či Jacques Derrida.

Můžeme pak přistoupit na to, že každé označující je polem transpozic různých označujících systémů, které se neustále mění. Tato pole nejsou jednotná, ale jsou vždy pluralitní, roztržštěná a postižitelná tabelárními modely. <sup>45</sup> „Náležitost k různým sémiotickým systémům pak nazývá polysémií.“<sup>46</sup>

Jeden symbol tak rozvíjí transpoziční síť mnohoznačnosti. Například v Kunderově díle se několikrát objeví motiv brýlí. Bettina von Arnim v *Nesmrtelnosti* nosí brýle v Goethově době, což je u ženy něco velmi neobvyklého. Spolu s hrou na dítě si tím Bettina dodává pocit výjimečnosti, dát drze a vyzývavě najevo, že patří k mladé generaci. Agnes ve stejnojmenném románu si zase v brýlích *připadala hezká a tajemná*.<sup>47</sup> Pro Goethovu manželku Christianu jsou brýle „součástí nesrozumitelné řeči.“<sup>48</sup>

Ten samý předmět – brýle – mohou být symbolem atraktivity, maskou ve snaze být někým jiným či jiných souvislostí. Kundera vesměs „souhlasí s teorií Kristevy, že autor zajišťuje možnost textu, aby se vyvíjel, a předává tak větší autoritu textu samotnému. Nijak se ale už nezabývá strukturální a diskursivní stránkou textu. Zároveň text nevnímá jako intertextové sdružení, nýbrž samostatnou

---

<sup>44</sup>KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*. 1. vyd. Praha: Pastelka, 1999, 81 s. ISBN 80-902439-3-2 str. 23

<sup>45</sup>modely slov a významů podle logiky uspořádané do tabulek

<sup>46</sup>KRISTEVA, Julia. *Jazyk lásky: eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2004, 249 s. ISBN 80-86356-38-8, str. 53.

<sup>47</sup>KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. 3. vyd. Brno: Atlantis, 2006, 382 s. ISBN 80-7108-276-7. s. 98

<sup>48</sup>Tamtéž, str.52

*jednotku, s vlivem vnějších textů.*<sup>49</sup>

..

Jazyk obecně podle Kristevy vzniká přechodem ze sémiotického do symbolického modu. Tento proces nazývá thetičnem. Symbolično představuje oblast reprezentace, obrazy a formy artikulovaného jazyka: a „*sdrůžuje sémiotické elementy hudby a malířství a projevuje se narativní figurací a hudbou. Sémiotično zase představuje archaický svět nereprezentovatelných významů, projevuje se barvou a formou*“.<sup>50</sup>

Nová artikulace thetična umožňuje přechod od jednoho jazykového systému k druhému a tu řídí člověk, který vznese na světlo skrytý zdroj. Skutečný člověk, který skutečně mluví. Básník a člověk, který nemluví vůbec- žena. „*Básnický text je něco víc než užívání a přepisování mechanického, automatického, symbolického „otcovského“ jazyka.*“<sup>51</sup> Transponovaná básnická řeč vnáší do označování tělesnost.

Samotnou produkci znaků pak nazývá chórou, kterou popisuje jako mateřskýslastný chaos. V něm se produkují živé znaky, slovatěla. Ty jsou vždy nejednoznačné, protože je vyslovuje příliš lidský subjekt.

Slovo chóra Kristeva přejímá z Platónova *Timaia*. Jedná se o „*provizorní, nekonečnou, pohyblivou artikulaci. Na rozdíl od rozvržení nevychází z reprezentace, sama předchází evidenci, pravděpodobnosti, prostorovosti a časovosti.*“<sup>52</sup>

Je to prostor, kde proudí polymorfní pudové energie, předsymbolická fáze, než dojde k procesu thetična. Kristeva se tak snaží pomocí své lingvistické teorie do jazyka „*pojmy jakopudy a úkony*

---

<sup>49</sup>KNOOP, Christine Angela. *Kundera and the ambiguity of authorship*. London: Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2011, 198 p. Texts and dissertations, v. 79. ISBN 19-073-2211-6, str. 124

<sup>50</sup>SMILAGIČ, Selma. *Nezarámovaný obraz: Jackson Pollock v psychoanalytické teorii Julie Kristevy*. Sociologický časopis, 2004(1-2), str. 179 –193

<sup>51</sup>HECZKOVÁ, Libuše. *Mateřství, revolty a sémiotika*, Doslov. KRISTEVA, Julia. *Jazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. 1. vyd. Praha: OWP, 2004. ISBN 80-86356-38-8. s. 235-250. str. 243

<sup>52</sup>KRISTEVA, Julia. *Jazyk lásky: eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2004, 249s. ISBN 80-86356-38-8, str. 19



(přesun, zhuštění, vokální a intonační rozdíly)<sup>53</sup>, čímž se snaží oprostít od formálnosti v jazykové teorii.

„Proces značení pak ustavuje sémiotično.“<sup>54</sup>Slova, říká Kristeva, musíme zkoumat v rámci artikulačních vztahů na různých úrovních. Existují pak tři roviny textu, které spolu komunikují: subjekt psaní, příjemce a vnější texty. Každé konkrétní slovo pak zároveň figuruje „*horizontálně ve spojení se subjektem psaní a příjemcem a ve vertikálním vztahu s jiným textem.*“<sup>55</sup>

Zde se opět dostáváme analogii textu jako sítě, kde Kristeva popsala jednotlivé struktury, podle kterých se slova skládají do textu. U Kristevy intertextualita probíhá již u samotného slova, kde ve slově (textu) čteme minimálně ještě jedno další slovo (text).

Spisovatel pak vytváří text tak, „*že spojuje horizontální osu (subjekt-příjemce) a vertikální osu (text-kontext), přičemž příjemce je pak samotným diskursem.*“<sup>56</sup>Kundera vytváří vlastní románový diskurs svým esejistickým přístupem, stává se u něj diskursem i autor.

Kristeva také přichází s teorií „karnevalu“, ale používá ho v trochu jiném významu než Bachtin. Označuje jím proces, který přesahuje literární, politické či sociální normy. Pro Bachtina to byl zase spíše „*moment vybočení ze zaběhnutých norem.*“<sup>57</sup>

Karneval má strukturu dialogu, která je tvořena vztahy, distancemi, analogiemi či non-exkluzivními (které fungují v podstatě jen jako prázdné množiny) opozicemi. Dva texty se zde spolu střetávají, prolínají a hra nemá jasně daná pravidla. „*Karnevalový diskurs rozbíjí zákony řeči cenzurované gramatikou a sémantikou a tímž pohybem se zároveň stává určitým společenským a politickým zpochybněním: nejde o ekvivalenci, ale o identitu mezi zpochybněním oficiálního jazykového kódu a*

---

<sup>53</sup> BIERZOVÁ, Jana. *Komplikovaný jazyk lásky*. GENDER, ROVNÉ PŘÍLEŽITOSTI, VÝZKUM: Kristeva, J. Jazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství. 2006, 7(1), 52-53.

<sup>54</sup> Tamtéž, str. 24

<sup>55</sup> Tamtéž

<sup>56</sup> KRISTEVA, Julia. *Jazyk lásky: eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2004, 249 s. ISBN 80-86356-38-8, str. 24

<sup>57</sup> BECKER-LECKRONE, Megan. *Julia Kristeva and literary theory*. New York: Palgrave Macmillan, 2005, xiv, 215 p. Transitions (Palgrave Macmillan (Firm)). ISBN 0333781945, str. 153 (vlastní překlad)

*zpochybnění oficiálního zákona.*“<sup>58</sup>

Podle Kristevy mají všechny zásadní polyfonní romány menippskou karnevalovou strukturu, kdy „romány Rabelaise, Cervantese, Swifta, de Sada, Balzaka, Lautréamonta, Dostojevského, Joyce a Kafky jsou romány historie boje proti křesťanskému dogmatu a jeho reprezentaci.“<sup>59</sup> Autoři si v nich hrají s jazykem, na jaký čtenáři do té doby nebyli zvyklí, jazyka freudovského souboje sexuality a smrti. S tímto pojetím jazyka pracovala také Kristeva.

Autor se zároveň stává subjektem a ten, kdo se účastní dialogu, je současně hercem i divákem. Zde Kristeva opět podepírá svou teorii Freudem - říká, že struktura odhaluje nevědomou část, která tvoří základ: sexualitu a smrt. Výsledkem jsou pak dyadické struktury: vysoké a nízké, zrození a agónie, potrava a exkrement, chvála a proklínání, smích a slzy.

Karneval odmítá jakýkoliv řád, zákony, Boha. Podle Kristevy ve společnosti nabyl pejorativního významu. <sup>60</sup>Jako přijatelný, správný proud bývá považován ten druhý - epický. Ten spíše vychází z tradičního, teologického myšlení.

Kristeva upozorňuje, že karneval nesmíme zaměňovat s jeho častou konotací – parodií. „Karnevalový nutně neznamená komický a naopak - je v něm i dost vážnosti.“<sup>61</sup> „Tato tradice počala v antice, kdy došlo k rozkladu epického monologismu.“<sup>62</sup> Během středověku v přísně morálně teologické společnosti se neobjevovala, později od romantismu ji opět v literatuře nacházíme.

V moderní literatuře již karnevalovost není pouhou částí románu, sexualita a smrt se již stává dominantou mnoha děl. Generace beatníků vytvořila nový žánr „automatické psaní“, kde v podstatě nebyla žádná forma, jen obsah popisující dopodrobna tělesnost.

---

<sup>58</sup>KRISTEVA, Julia. *Polyfonie: významy, pohlaví, světy*. 1. vyd. Břeclav: Malovaný kraj, 2008, 138 s. Knihovna Ceny Nadace Dagmar a Václava Havlových VIZE 97. ISBN 978-80-903759-3-2.

<sup>59</sup>KRISTEVA, Julia a Toril MOI (ed.). *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press, 1986, 327 s. ISBN 0-231-06325-3. Str. 50

<sup>60</sup>KRISTEVA, Julia. *Jazyk lásky: eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2004, 249

<sup>61</sup> Tamtéž, str. 29

<sup>62</sup> Tamtéž

U Kundery nalézáme karnevalovost ve spojení s tělesností a sexualitou. V jedné z povídek ze sbírky *Směšné lásky* Falešný Autostop Kundera popisuje přeměnu stydlivé dívky na živočišnou ženu při scéně, která je popsána karnevalově: „*Ona, která se vždy obávala každého svého příštího kroku, cítila se náhle zcela uvolněná. Cizí život, ve kterém se ocitla, byl život bez studu, bez životopisných determinací, bez minulosti i budoucnosti, bez závazků; byl to život mimořádně svobodný. Dívka, jsouc stopařkou, směla vše: vše jí bylo dovoleno, cokoli říkat, cokoli dělat, cokoli cítit.*“<sup>63</sup> Dívka během jedné povídky prošla změnou vlastní tělesnosti.

Ne však Tereza v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, která celý život bojuje s tělesností kvůli své matce, jejíž veřejné projevy tělesnosti byly Tereze odporné. V tomto románu je karnevalovost úzkým vztahem mezi sexualitou a smrtí. Autor v tomto románu říká, že matka chce, aby dcera zůstala v jejím světě nestoudné tělesnosti a nemohla se těšit sama ze své krásy a mládí, stává se tak pouhým prodloužením gesta.

Karnevalový smích nad vlastním tělem slouží matce jako vyrovnání se se stárnutím a redukcí tělesnosti na komičnost. „*Matka si žádá pro sebe spravedlnost a chce, aby byl viník potrestán. Proto trvá na tom, aby dcera zůstala s ní ve světě nestoudnosti, kde mládí a krása nic neznamenají, kde celý svět není než jeden obrovský koncentrační tábor těl, která se podobají jedno druhému a duše v nich jsou neviditelné.*“<sup>64</sup>

Jako jeden z karnevalových žánrů Kristeva uvádí také sokratovský dialog. Ten zmiňuje proto, že funguje podobně jako ambivalentní románové slovo, které „*odhaluje slovo bez oficiálního kontextu, v jeho nevědomé surovosti.*“<sup>65</sup>

Ze sokratovského dialogu vychází i teorie subversivního románu, který také Kristeva zmiňuje ve *Slovo, dialog, román*. Ten podle ní vychází „*z tradice evropského myšlení opustit kauzálního rámce a směřovat k vědění textu pomocí sokratovského dialogu.*“<sup>66</sup>

Ten využívá logiky distance, vztah pomocí odstupu, non-exkluzivní opozice. Román byl proto zejména

---

<sup>63</sup> KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. 4. vyd. Brno: Atlantis, 2007, 225 s. ISBN 978-80-7108-286-6, str. 78

<sup>64</sup> KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. 2. vyd. Brno: Atlantis, 2006, 341 s. ISBN 80-7108-281-3, str. 29

<sup>65</sup> KRISTEVA, Julia. *Jazyk lásky: eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2004, 249 s. ISBN 80-86356-38-8, str. 31

<sup>66</sup> Tamtéž, str. 36

v klasicistním období, typickém pro potřebu vše „škatulkovat“ a popsat podle přesně daných pravidel, brán jako podřadný žánr.

Velké romány tak dosáhly ocenění až většinou po smrti jejich autorů, autorka uvádí příklady jako Bachtin, Joyce, Swift, Rabelais, de Sade, Kafka. Dnes je již zařazujeme do klasických románů, dřív ale díla těchto autorů stála na okraji monologické literatury. Román se tak stal v duchovním vývoji Evropana klíčem k hledání nového obrazu světa.

## 4. Intertextualita jako ideologický nástroj kontroly čtenáře

Autor je podle Kundery ten, kdo vytváří text. Jeho intertextuálně motivované psaní v podstatě vytváří historii románu a ideologicky ovlivňuje čtenáře. Sám ve svém románu popisuje, jak odkazy na různé autory zařazuje do kontextu a jak máme jeho román číst. Svou znalostí a aplikací literární znalosti sám vytváří kontext v literatuře.

K vlastní výstavbě fikčního světa se vyjadřuje v eseji *O sporech dědických*: „Scénou se v čtenáři nejsugestivněji evokuje pocit skutečnosti. Čtenář neslyší vypravěče, slyší dialog postav, neslyší verše, vidí situaci, prostředí, krajinu. Neslyší o skutečnosti, je vtažen do skutečnosti. Nechte báseň, ztrácí se v básni.“<sup>67</sup> Tuto tezi napsal v roce 1955, na počátku své tvorby. V ní předvídá budoucnost nové epické poezie, vycházející z tradice realismu, a zároveň zde říká, že umění je potřeba abstraktního poetického myšlení a bezprostřední metafora. Z jeho pozdějších děl je jasné, nakolik se jeho přístup změnil.

Trochu jiný román v kontextu těch ostatních je jeden z autorových prvních, *Život je jinde*. Není tolik obsahově zaměřen na mezilidské vztahy, ale převážně na jednu postavu, básníka Jaromila. Celý se nese v lyrickém tónu, ostatní postavy jsou trochu rozostřené, je zde náznak Kafkova díla. Eva Le Grand zmiňuje kontrast a výzvu snu, přičemž navazuje na Kunderův rozhovor s Christianem Salmonem, kde mluví o „fúzi snu a skutečnosti i o způsobu kontrastu.“<sup>68</sup>

Tento román je zásadní tím, že se zde poprvé objevuje kunderovský vypravěč, který dotváří textovou realitu. Vypravěč se zde stává „postavou bez těla, redukován na samotné vyprávění“<sup>69</sup> (i to je symbolem kafeologie). Nemilosrdně, cynicky hodnotí postavy okolo. Tím dochází k tzv. efektu zcizení, kdy se vypravěč chce oprostít od emocí a umožnit čtenáři kritický odstup od díla.

---

<sup>67</sup>KUNDERA, M. *O sporech dědických*, Nový život, č.12, 1955, s. 1294

<sup>68</sup>SALMON, Christian. *Jsem posedlý číslem sedm: Interview s Milanem Kunderou*. Olomouc: Votobia, 1996, s. 40

<sup>69</sup>KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. 1 vyd. Brno: Host, 2001, 200 s. Studium. ISBN 80-7294-043-0, str. 53.

Autorův cynický přístup mají i některé postavy v dalších románech, jako Ludvík Jahn v *Žertu*, Tomáš v *Nesnesitelné lehkosti bytí* či Klíma ve *Valčíku na rozloučenou*. U dalších románů se pak Kundera jako auktorální vypravěč stává demiurgem narativního světa: „*Vypočítal jsem, že každou vteřinu jsou na světě pokřtěny dvě až tři nové vymyšlené postavy. Uvádí mne do rozpaků, když se mám zařadit do tohoto nedohledného zástupu Janů Křtitelů.*“<sup>70</sup>

Vstupem vypravěče do fikčního světa se propojuje jeho text s okolím reálného světa a je mezi nimi tenká hranice. Tím dochází ke zvláštnímu úkazu románové tvorby – narativním modelem autora jako vypravěče. Kundera tímto vytváří metanarativ svého díla. Metafikce, podle Doležela průnik dvou fikčních světů či nemožné smíšení skutečných osob s fikčními postavami, je typické pro postmoderní autory. Mimo Kunderu této metody využil například Kurt Vonnegut či Stephen King.

V doslovu k *Nesmrtelnosti* říká Philippe Sollers, že Kunderovy romány spojují velkou minulost a budoucnost všedního dne, filozofickou reflexi a sexuální příhody: „*Umění Kunderovo se dá shrnout, zdá se mi, do dvou základních vlastností: jednak Kundera prolíná velkou Historii malými historiemi (evropské události dvou posledních století a všední život v dnešní Paříži) a osvětluje jedním druhé, za druhé: s mimořádnou přirozeností se u něho rodí provokativní myšlenka z konkrétní scény (muž rekapituluje svůj sexuální život a uvědomí si, že z něho zapomněl téměř vše), nebo naopak se nenadálá scéna zrodí z filozofické reflexe.*“<sup>71</sup> Já bych ještě doplnila, že všechny tyto aspekty jeho románu by mohly vést ke konkluzi, že nehledě na čas a místo a různé životní osudy spojují lidi jejich touhy.

V tomto románu Kundera odkazuje několika způsoby k Johannu W. Goethovi. Skrze popis vztahu Agnes a jejího otce, který ji básně učil jako děvče, s vlastní poznámkou: „*Doslovným příkladem tratí báseň vše. Poznáte, jak je krásná, jen když si ji přečtete v němčině:*

*Ueber alle Gipfeln*

*Ist Ruh...*<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup>KUNDERA, Milan. *Kniha smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981, 237 p. ISBN 08-878-1118-3, str. 89

<sup>71</sup>KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. 3. vyd. Brno: Atlantis, 2006, 382 s. ISBN 80-7108-276-7, s. 341

<sup>72</sup> Tamtéž, str. 33

Goethazde využívá jako metaforu pro jazyk, který má autor rád, i když je tvrdý. Tzv. *Goethův jazyk* zde figuruje jako jakýsi kulturní prvek, který spojuje Agnes a jejího švýcarského otce, něco, co mají společného jen oni dva, bez matky. Také to má být metafora důstojné smrti, jakou by si Agnes pro otce přála. V souznění s přírodou, daleko od nemocnice.

Zároveň zde Goethe představuje hlavní motiv románu, shodný s názvem *Nesmrtelnost*. Dílo, které ho přesahuje, a neskutečný obdiv žen od mládí až do smrti i úcta od samotného Napoleona. Není jen zcela jasné, jestli mu obdiv jako osobnosti patří díky jeho nesmrtelnému dílu, či jako takový formát sklízí obdiv a jeho dílo je jen vedlejší.

Kundera odkazuje na jiné texty, aby své myšlenky uvedl do širšího kontextu či doložil příklady. Také spojuje odkazy navzájem texty, které jsou nesourodé. Právě v *Nesmrtelnosti* pojídva různé žánry, román a báseň, epiku a lyriku. Přesto celkový text působí věrohodně a jednotlivé prvky do sebe zapadají. Ve sbírce esejů *Opona* naznačuje na příkladu Cervantese, že autor přímo nevyvolává změnu diskursu:

*„Romanciér nepíše žádné na oponě předinterpretací vyšité pravdy, ale má stejnou odvahu jako Cervantes oponu roztrhnout. Jinými slovy, podívat se někam, kam se nesluší, uvidět něco, co má být ukázáno až později, až hlavní režisér dá oponáři slavnostní pokyn k rozevření, protože je všechno dobře nacvičené a přichystané pro veřejnost, a ta je na představení rádně předpřipravená, aby sdělení byla schopná přijmout bez většího rozruchu, který by mohl vyvolat změnu.“<sup>73</sup>* Autor románu by tak podle Kundery neměl slepě čtenáře vést jako loutku, ale spíše naznačovat různé, ne tak zřejmé skutečnosti a zbytek už nechat na něm.

Inspiraci Cervantesem ukázal i v *Nesmrtelnosti*, kde se postava Agnes podobně jako don Quijote setká se smrtí a uvědomí si tak vlastní smrtelnost. Po letech, kdy toužila utéct a nebýt, si tak konečně

---

<sup>73</sup>KUNDERA, Milan. *Le rideau: essai en sept parties*. Paris: Gallimard, c2005, 196 s. NRF. ISBN 2-07-077435-x, citováno podle HVÍŽDALA, Karel: Gruša, Kundera, opona a kontext. A2, č. 4, 2006 dostupné z <http://www.advojka.cz/archiv/2006/4/grusa-kundera-opona-a-kontext>

uvědomuje svou existenci. Spisovatel Jiří Gruša zase tvrdí, že *spisovatel přímo sám stojí uprostřed změny*.<sup>74</sup>

V *Nesmrtelnosti* také Kundera hovoří o tom, že *raison d'être* románu je v podstatě jakési „božství“, které nás má chránit před *zapomněním bytí*. Historii lidstva vlastně představuje historie románu. Autor říká, že „*role románu je důležitější než kdykoliv předtím*.“<sup>75</sup> Opět tak naznačuje, že romanopisec má vlastně podobnou úlohu jako filozof – donutit čtenáře, aby začali o světě trochu pochybovat a více se zamysleli nad některými souvislostmi.

V pozdějším románu *Totožnost* celý Chantalin příběh provází smrt jejího dítěte. Když o smrti mluví s přítelem Jean-Marcem, odpoví ji Baudelairovu básní: *"Ve skutečnosti ti téměř závidím, že děláš reklamu na smrt. Do doby, než mi zemřela matka, když mi bylo dvacet devět, jsem nikdy neviděl smrt zblízka. A přece, nevím proč, od dob, kdy jsem byl velmi mladý, jsem byl vždy fascinován básněmi o smrti. Naučil jsem se jich velké spousty zpaměti. Mohu některé i zarecitovat, chceš? Můžeš je použít. Například tyhle verše z Baudelaira, ty určitě znáš:*

Ó Smrti, starý kapitáne, je čas!

Ta země nudí nás, zvedněme kotvu už!

*"To znám, to znám," vpadne do toho Chantal. "Je krásná, ale není pro nás."*<sup>76</sup> Jean-Marc chce Chantal podpořit a všudypřítomný mrak smrti trochu zlehčit, ukázat na verších prokletého básníka, jak pomíjivý lidský život je. Autor měl rád prokleté básníky a staví se podobně jako oni ke smrtelnosti a pomíjivosti lidské existence. V tomto románu je také vidět inspirace existencialisty.

V druhé podkapitole dalšího románu, *Knihy smíchu a zapomnění*, střídá Kundera dvě role – kritika a vypravěče. Nejdříve se vysmívá postavě učitele literatury, který se soustředí pouze na symbolický

---

<sup>74</sup>HVÍŽĎALA, Karel: *Gruša, Kundera, opona a kontext*. A2, č.4, 2006 dostupné z

<http://www.advojka.cz/archiv/2006/4/grusa-kundera-opona-a-kontext>

<sup>75</sup>KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 2005, 45 s. ISBN 80-7108-258-9. str. 6

<sup>76</sup>KUNDERA, Milan. *Identity*. 1st ed. New York: HarperFlamingo, 1998, 168 p. ISBN 00-601-7564-8, str. 10 (vlastní překlad)



význam. (Toto vysmívání se z jeho pohledu lidské omezenosti je pro Kunderu typické).

Profesorka Rafaelová pověří dvě americké studentky Gabrielu a Michaelu, aby analyzovaly Ionescova *Nosorožce*. Jedna dojde k tomu, že se Ionesco snažil vzbudit komický dojem. Na ulici obě pak vydaly nepopsatelný pisklavý zvuk. Kundera v této pasáži pak cituje slova o smíchu z *Parole de femme* od francouzské feministky Annie Leclerc. Vysmívá se tak nejen lidské omezenosti či špatnému vzdělávání, ale i ženskému smíchu či dokonce i pošetilosti, k čemuž celkem odvážně použil feministický text. :

*"Řekla jsem sestře, či ona mně, jestli si budeme hrát na smích?  
Natáhly jsme se na postel a začaly. Samozřejmě jsme ten smích  
napodobovaly. Vynucený smích. Směšný smích. Smích tak směšný,  
až nás to rozesmálo. Až se z toho stal opravdový smích, který nás  
táhl až na svůj vrchol. Výbuchy opakovaného, úžasného, bláznivého  
smíchu...a my se smály našemu smíchu v nekonečném smíchu  
smíchu! Smíchu smyslné rozkoše, smát se znamená žít naplno."*<sup>77</sup>

Komické podle Kundery nemá zlehčovat situaci, ba právě naopak. Odhalením komiky nějaké situace odkryjeme propast. Ve *Valčíku na rozloučenou* je všechno tragické a komické zároveň.<sup>78</sup>

Sám Kundera v rozhovoru s A. J. Liehmem v roce 1967 říká, že „*romanopisec se nestává vyznavačem určité filosofie, ale nechává se myšlenkami inspirovat ve své tvorbě.*“<sup>79</sup> Je jasné, že ve svých dílech Kundera vzdává hold filozofům, jichž si váží, ale i odkazování na jejich dílo v rámci příběhu vytváří jejich vlastní filozofii, kterou vytváří pomocí postav a motivů.

Inspiruje se tvorbou autorů, kteří mají často protichůdné přístupy, a vybírá si z jejich díla prvky, které se mu hodí v určitých koncepcích románů. Jsou to „*Platón, Parmenidés, Descartes, Nietzsche, Husserl,*

---

<sup>77</sup>KUNDERA, Milan. *Kniha smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty Eight Publishers, 1981, 238 s. ISBN 9780887811180, str. 23

<sup>78</sup>CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 1994, 159 s. ISBN 80-7108-080-2. str. 77

<sup>79</sup>LIEHM, A. *Generace*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1990, 466 s. ISBN 80-202-0254-4, str. 47-65

Kundera příběhy lidí využívá k nastínění společenského kontextu dobu, ale to není hlavním motivem. Příběh, doba, i jeho zkušenost a komentovaný přístup tvoří dohromady strukturu obrazu o společnosti.

Podle Kundery lze také literaturou přepisovat naši biografii, a tím i historii. Ideologický vliv tedy nemá autor pouze na čtenáře, ale i na společnost jako takovou. „*Přepisujeme neustále naše vlastní biografie, dáváme věcem stále jiný smysl – náš vlastní, který nám v u chvíli odpovídá. Bezděčně vyzvedáváme věci, které nás uklidňují a lichotí nám, a škrtneme všechno, co by nás mohlo snižovat.*

*V tomto smyslu přepisovat dějiny – dokonce v Orwellově smyslu - není vůbec nelidské. Naopak je to velmi lidské. Lidé vidí politické a osobní dění stále jako dva různé světy, jako by každý z nich měl docela jinou logiku, docela jiná pravidla. Přitom se podobají velké scény politiky překvapivým způsobem malým hrůzám našeho soukromého života.“<sup>81</sup>*

V *Nevědomosti* zase Kundera převrací odysseovský mýtus. Román a antický příběh mají společný motiv návrat do vlasti a snahu o nový začátek a budování od počátku na známém místě. Kunderův Odysseus však nic nového nevybuduje a je sám odcizen. Tento motiv odcizení nacházíme v několika dalších románech, nikde však nenabývá tak explicitní podoby.

*„Po dvacet let jeho nepřítomnosti si Ithačané na Odyssea uchovávali hodně vzpomínek, ale nepociťovali kvůli němu žádný stesk. Zato Odyssea stesk trápil, ale téměř na nic se nepamatoval...Byl donucen žít s lidmi, o nichž nevěděl nic. Ti, přesvědčeni, že ho nezajímá nic jiného než jeho Ithaka, ho krmili pořád tím, co se stalo, když byl pryč, chtíví zodpovědět všechny jeho otázky. Nic ho neotravovalo víc...*

*Dvacet let myslel jen na návrat. Ale když se vrátí, pochopil, udiven, že jeho život,*

---

<sup>80</sup>CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 1994, 159 s. ISBN 80-7108-080-2. str. 15

<sup>81</sup>KUNDERA, Milan. „*Wir schreiben staendig unsere Biographien um*“ - Rozhovor Milana Kundery s Ianem McEwanem, Bogen 14, Munchen, Hanser Verlag, 1984, str. 11

*sama podstata jeho života, jeho střed, jeho poklad leží mimo Ithaku, v jeho dvacetiletém blouděním. O tento poklad přišel a znovu jej nalézt by mohl jen tím, že bude vyprávět.*<sup>82</sup>

Kundera tak popírá nedotknutelnost antického mýtu, jak je u něj zvykem, Sám do něj zároveň promítá své úvahy o identitě a životě v exilu.

V několika dalších románech autor zase pracuje s intertextualitou Kafky. Nejprve ale zmíním jeho vlastní reflexi Kafky, již nazývá *kafkologie*. Kafkasvou tvorbou nezapadal do pojetí klasického románu a jako zásadní pro teorii románu ho považuje jak Kristeva, tak Kundera.

Kundera také hovoří o tzv. *kafkovštině*, kterou definuje takto: „*Termín, převzatý z uměleckého díla a definovaný výhradně romanopiscovými obrazy, je jediným společným jmenovatelem situací (literárních i skutečných), k nimž nám ani politologie, ani sociologie, ani psychologie nedává klíč.*“<sup>83</sup> Kafka tak vytvořil předobraz fikčního světa, který se v mnoha ohledech začal podobat tomu opravdovému a stal se tak v podstatě vizionářem.

I v Kafkových románech podle Kundery najdeme prvky satiry a *Amerika* přímo symbolizuje Cervantesovu tavernu. Podobně jako Cervantes Kafka propojil surreální sen a realitu. Kafkovy postavy platónsky fungovaly jen jako obrazy či představy skutečné existence. Podobně v Kunderových románech „*postavy jsou jen jakousi satirou jejich identity.*“

I když Kafka nepsal teologické romány, právě propojením surreálna se skutečnou existencí získala podle Kundery jeho díla duchovní rozměr.

Protože Kundera neuznával výklad Kafkova díla od Maxe Broda, věnoval tomuto tématu esej *Kastrující stín svatého Garty*. Kunderovi vadilo, jak Brod cenzuroval Kafkův deník a popíral jeho „nemorální“ stránku s prostitutkami. Ta ale tvořila neodmyslitelnou součást Kafkovy osobnosti. Brod podle něj na rozdíl od Kafky neovládal vášeň formy a jeho romány byly pouze konvenční. Nemohl tak příliš rozumět Kafkově dílu. Kafkovy romány se tak dají zařadit mezi karnevalové,

---

<sup>82</sup>KUNDERA, Milan. *L'ignorance* Paris: Gallimard, c2003, 180 s. ISBN 2-07-076903-8, str. 33(vlastní překlad).

<sup>83</sup>KUNDERA, Milan. Někde za. *Kritický sborník*. 1983, 3(1), 26.

polyfonní, ale ty Brodovy nikoliv.

Kundera v *Art of the Novel* připodobňuje totalitní společnosti ke Kafkovým románům. Proto často odkazoval na jeho fikční světy ve svém díle, protože vyjadřovaly stejné emoce frustrace. Říká, že často spojovaná trojice moderního románu Proust, Joyce a Kafka podle něj nemá žádnou zásadní spojitost. Kafka podle něj moderní román změnil sám o sobě, je post-proustovský a jeho tvorba spočívá v úniku z pasti sebe sama. „*Ve chvíli, kdy je více pozornosti věnováno Kafkově osobnosti více než postavě Josefa K. ze Zámku, stává se podle Kundery Kafka ještě více mrtvým.*“<sup>84</sup>

Kafkovské podle Kundery neznamena přímo jen totalitní. V jeho románech není zmínka o vládnoucí politické straně, policii, armádě či jiné státní síle. Totalita u Kafky podle něj spíše spočívá ve vnitřní nesvobodě člověka, nedeterminované historií, v hranicích jeho světa, nemožnosti ovlivnit svůj osud, byrokratizace společnosti, která mění instituce v labyrinty.

Totalitní režim podle Kundery koncentruje nejen tyto prvky, ale i do jisté míry ty demokratické, i když je používají méně nápadně (elektronický panoptikon, kamery). Podobně jako mnohem později George Orwell tak se svými kulisami kanceláří, které „*rozšířil do gigantických rozměrů universa, dospěl Kafka, aniž to mohl tušit k obrazu, který nás fascinuje svou podobností se společností, kterou nikdy nepoznal.*“<sup>85</sup>

Kundera říká, že kafkovský svět není rozdělen na komično a tragično jako třeba u Shakespeara. „*Kafkovština nás vtáhne dovnitř útrobu komična, do hororu komična.*“<sup>86</sup>

Sice komično u Kafky má do jisté míry podobnou subversivní povahu, jako to popisuje Bachtin u karnevalové kultury, často ale tragičnost doprovází.

„*Poskytující krásnou iluzi lidské velikosti, tragično nám přináší útěchu. Komično je krutější: brutálně*

---

<sup>84</sup>KUNDERA, Milan. *The art of the novel*. 1st Perennial Classics ed. New York: Perennial Classics, 2003, 165 p. ISBN 00-600-9374-9, str. 27 (vlastní překlad)

<sup>85</sup>Tamtéž, str. 57

<sup>86</sup>Tamtéž, str. 27

*před námi odhaluje bezvýznamnost všeho. Předpokládám, že všechny lidské situace obsahují v sobě komický aspekt, který v jistých případech je rozpoznán, přijat, literárně využit, v jiných případech zastřen. Skuteční géniové komična nejsou ti, co nás nejvíce rozesmějí, ale ti, kteří objevují neznámou oblast komična.*“<sup>87</sup>

Spojení tragična s komičnem se Kundera věnuje v *Žertu*. Zde je celkem vidět inspirace Kafkovým absurdním světem jako noční můrou, ze které jsme se ještě neprobudili. Na rozdíl od kafkovského světa, který je zcela fikční, mimo čas a prostor, kunderovský se více podobá tomu skutečnému. Odehrává se v reálném Československu a dalších evropských státech, příběhy jsou ovlivněny reálnou politickou situací.

Pouhý jeden vzkaz na pohlednici „*Optimismus je opium lidstva. Zdravý duch páchne blbostí. Ať žije Trockij! Tvůj Ludvík*“!“ na pohlednici obrátí děj o sto osmdesát stupňů a Ludvík kvůli tomurázem přijde o práci, svobodu a ocitne se v kruhu nepochopení. Na rozdíl od kafkovského fikčního světa zdeslova mají přímé důsledky, spustí lavinu událostí, které již Ludvík nedokáže zastavit.

Ludvík se marně snaží obhájit svá slova jako pouhou legraci: „*Věty zněly v malé místnosti politického sekretariátu tak strašně, že jsem se jich v té chvíli bál a cítil jsem, že mají ničivou sílu, již neodolám.*“

<sup>88</sup>Postavy tak v Kunderově fikčním světě vidí důsledek svého jednání, Kafkovy postavy nikoliv. U obou autorů však nechápou, za co jsou vlastně trestáni.

Postava K. v Kafkově *Zámku* má podobný pocit nepochopení, lidé ve světě okolo něj jakoby také byli loutkami zmanipulovanými systémem: „*Dobrý den, pane učiteli,*“ řekl. *Jako na povel děti zmlkly, náhle ticho připravující jeho slova se učiteli patrně zamlouvalo.* „*Pán si prohlíží zámek?*“ zeptal se přívětivěji, než K. čekal, *ale takovým tónem, jako by nebyl srozuměn s K-ovým počínáním.* „*Ano,*“ řekl K., „*jsem tu cizí, teprve od včerejšího večera.*“ – „*Nelíbí se vám zámek?*“ zeptal se učitel rychle. „*Cože?*“ otázal se K. *trochu zaraženě a opakoval mírněji otázku: „Jestli se mi zámek líbí? Proč myslíte, že by se mi neměl líbit?“* – „*Nikomu cizímu se nelíbí,*“ řekl učitel. *Aby neřekl něco*

---

<sup>87</sup>KUNDERA, Milan a Jitka UHDEOVÁ (ed.). *Slova, pojmy, situace*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 2014, 88 s. ISBN 978-80-7108-344-3, str. 16

<sup>88</sup>KUNDERA, Milan. *Žert*. 6. vyd. Brno: Atlantis, 1996, 326 s. ISBN 80-7108-116-7, str. 41

*nevhodného, zavedl K. řeč jinam...*“<sup>89</sup>Ludvík stejně jako K. jsou jaksi ztraceni v totalitním světě, nerozumí svému jejičmístu v něm a vlastně ani sobě.

Zároveň se v *Žertu* objevuje kafkovská analogie v tom, že postava ve své roli žije celkem spořádaný život občana a zřejmě se nedopustila žádného zločinu a je nespravedlivě odsouzena. Josef K. v *Procesu* stejně jako Ludvík ocitá v lavině událostí, na rozdíl od Ludvíka ale nemá vůbec ponětí proč. „*Nesmíte odejít, vždyť jste zatčen.*“ „*Skoro to tak vypadá,*“ řekl K. „*A pročpak?*“ zeptal se potom. „*Nejsme tu proto, abychom vám to řekli. Jděte do svého pokoje a čekejte. Řízení je zahájeno a dovíte se všechno v pravý čas.*“ Kafkovský a kunderovský narativní styl se v tomto směru liší.

Zatímco Kafka nechal čtenáři prostor v jeho fikčním světě, aby se například sám rozhodl, jestli je Josef K. vinen či nikoliv, Kundera má své postavy a jejich motivy mnohem více do detailu zpracovány do detailu. Pozadí jejich motivů se ale často dozvídáme dále v průběhu příběhu. Kunderova fascinace Kafkou pramení právě z jeho způsobu „*„skrytí některé skutečnosti, která ale z textu lze vyčíst mezi řádky“*“.<sup>90</sup>

S kafkovským stínem totalitní moci provází fikční svět románu i určitá paranoia a úzkost, která podkopává myšlení jedince a snaží se ho získat na svoji stranu: „*I já jsem stál (a všichni jsme tak stáli) tváří v tvář revoluci trapně s hlavou ustavičně sklopenou, takže jsem se pozvolna smiřoval s tím, že mé věty, jakkoli byly myšleny žertem, jsou přesto proviněním, a hlavou se mi začalo odvíjet sebekritické zpytování: říkal jsem si, že ty věty mne nenapadly jen tak náhodou, že mi přece už dříve (a zřejmě právem) vytýkali soudruzi „pozůstatky individualismu“ a „intelektuáliství.*“<sup>91</sup>

Duch totality působí na postavy Kundery i Kafky jako panoptikon nejen ve smyslu státní moci a jejich zákonů, ale i autocenzury. Ludvík spolu s K. se před komisí ocitají podobně jako hříšníci před Bohem a přemýšlí o své nekonečné vině. Moc tak vytváří vlastní teologii, *kafkovská moc existuje ve své pseudoteologické dimenzi*.<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> KAFKA, Franz. *Zámek*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 2009, 301 s. ISBN 978-80-87391-07-5.

<sup>90</sup> MONTELLIER, Chantal. *Proces: grafický román*. 1. vyd. v českém jazyce. Praha: BB/art, 2009, 127 s. ISBN 978-80-7381-538-7. str. 4.

<sup>91</sup> Tamtéž, str. 49-50

<sup>92</sup> KUNDERA, Milan. *The art of the novel*. New York: Perennial Classics, 2003, 165 p. ISBN 00-600-9374-9, str. 50.

Hlavní postavy se stávají osamělými ve světě nepochopení, zatímco ostatní postavy mají víru v systém, čímž se mezi nimi postupně zvětšuje propast. Ludvík si chce z milé Markéty vystřelit pro její slepý obdiv ke straně důsledkem těchto pár slov je, že ji později navždy ztratí.

Totalitní paranoi se v Kunderových románech nedá utéct a nakonec postavy stejně dostihne: „*Ikdyby to bylo možné a já opravdu vymazal těch několik zbytečných dnů ze svého života, co to pomůže, když celý můj životní příběh byl počat v omylu, špatným žertem pohlednice, tou náhodou, tím nesmyslem?*“<sup>93</sup> Zde se také objevuje autorova románová existencialistická filozofie – rozjímání nad tím, jestli v životě jedince ve společnosti je důležitější jeho vnímání sama sebe, či jaký obraz vytváří pro své okolí. Kundera říká, že „*spis ze Zámku slouží jako platónská idea. Představuje pravou realitu, kdy lidská existence je pouhým stínem, iluzí*“.<sup>94</sup>

Kundera přirovnává K. ke Škvoreckého inženýrovi z *Příběhu inženýra lidských duší*, kdy postavy jsou pouhou chybou ve spise, stíny bez nároku na existenci. To samé se dá říct i o Ludvíkovi, jeho celá existence se stává pouhou chybou v systému a nepříjemností pro soudruhy oddané režimu.

Kunderovy postavy utíkají před totalitou do svého soukromého světa, tak jako tomu bylo v komunistickém Československu. Vztahy a erotika jim poskytují dočasný únik před každodenní snahou o přežití v totalitě. Přesto před paranoíou neuniknou úplně. „*Lyrické duše, které rády káží zrušení tajemství a transparentnost soukromého světa, si neuvědomují, jaký princip spouštějí. Počátek totalitarismu se podobá Procesu: Seberou vás bez varování ve vaši posteli a přijdou jako kdysi vaši rodiče.*“<sup>95</sup>

Některé postavy to ale nedokážou rozlišit. Markéta má svou mladou lásku k Ludvíkovi spojenou s láskou k revoluci a straně, Helena zase nevědomky *bere stranu do postele* (neuvědomuje si, že tento akt má politický podtext pomsty jejímu bývalému muži jakožto kata Ludvíkova postavení) a ocitá se tak v „*komické podobě kafkovské noční můry.*“<sup>96</sup> Kafkovský svět takto rozdělený není.

---

<sup>93</sup>KUNDERA, Milan. *Žert*. 6. vyd. Brno: Atlantis, 1996, 326 s. ISBN 80-7108-116-7 str. 285

<sup>94</sup>KUNDERA, Milan. *The art of the novel*. New York: Perennial Classics, 2003, 165 p. ISBN 00-600-9374-9, str. 50

<sup>95</sup>Tamtéž, str. 55

<sup>96</sup>BANERJEE, M. N. *Terminal paradox: The novels of Milan Kundera*. New York: Grove Weidenfeld, 1990, 147 s. ISBN 0-

Postavy, které nejsou přímo součástí totalitního světa, ale žijí v exilu, bojují s podobnými existenčními problémy. Například *Kniha smíchu a zapomnění* podle Evy Le Grand připomíná Kafkův román *Nezvěstný (Amerika)* „, *Tamina i Karel Rossman se ztrácejí ve velkých divadlech organizovaného zapomnění, ať už se jim říká Idyla, Utopie nebo Imagologie.* “<sup>97</sup>

Ústředním tématem je tedy ztráta a zapomnění. Hlavní postava Tamina usiluje po manželově smrti o znovuzískání jeho deníku z komunistického Československa. To se jí ale nepodaří a poslední část knihy se věnuje její odevzdanosti se zapomnění. Zároveň jej autor vztahuje na osud českého národa. Prahu vnímá jako kafkovské město bez paměti. „*Téma mlčení a ztráty paměti je téma velmi pražské, spjaté s Prahou Franze Kafky a Maxe Broda, Prahy, v níž každý režim mění jména ulic a kácí pomníky vztyčené předchozím režimem.* “<sup>98</sup>

Paměť ztrácí i obyvatelé bezejmenných měst: „*Čas Kafkova románu je čas lidstva, které ztratilo kontinuitu s lidstvem, lidstva, které už nic neví a nepamatuje a bydlí ve městech, které se už nejmenují a kde i ulice jsou beze jmen, anebo se jmenují jinak, než se jmenovaly včera, protože jméno je kontinuita s minulostí a lidé, kteří nemají minulost, jsou lidé beze jména.* “<sup>99</sup>

Autor nejenže přímo Kafku zmiňuje v závěru románu, nacházíme v něm i kafkovské motivy. Tamina se podobně jako Karel Rossman snaží o nový život v exilu, kde by měla alespoň podobnou identitu jako ve své původní zemi. Na rozdíl od Karla ale není tak naivní, lidem tak slepě nedůvěřuje. Je dokonce schopná i využívat, svého milence Huga nemiluje, ale doufá, že bude jejím pojátkem s rodnou zemí.

„*Slova jsou čím dál těžší, jsou jako veliká sousta tuhého nerozžvýkaného masa. Hugo zmlkl. Tamina byla krásná a on k ní pocítil nenávist. Zdálo se mu, že zneužívá svého osudu. Postavila se na svou minulost emigrantky a vdovy jako na mrakodrap falešné pýchy, z níž se na všechny dívá dolů. A Hugo*

---

8021-1127-0

<sup>97</sup> LE GRAND, Eva. *Kundera aneb Paměť touhy*. Olomouc: Votobia, 1998, 204 s. Velká řada (Votobia). ISBN 80-7198-305-5, str. 130

<sup>98</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 1994, 159 s. ISBN 80-7108-080-2, str. 95

<sup>99</sup> KUNDERA, Milan. *Kniha smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty Eight Publishers, 1981, 238 s. ISBN

9780887811180 *Kniha smíchu a zapomnění*, str. 167



*myslí žárlivě na svoji vlastní věž, kterou se snaží vztyčit naproti jejímu mrakodrapu a kterou ona odmítá vidět: věž vystavenou z publikovaného článku a z připravované knihy o jejich lásce.*<sup>100</sup>

Tamina se ve vztahu s Hugem stává „uzamčena ve vlastním těle“<sup>101</sup> I v tomto románu se tak objevuje motiv ženy bojující s rozporem své osobnosti a tělesnosti. V závěru knihy, kde je Tamina na ostrově dětí, které ji zneužívají, se tak uzamyká do vlastního těla a neopouští hranice své existence. Jakoby tělo bylo jiným světem, do kterého může v tu chvíli utéct. Tento motiv zase připomíná Kafkovu *Proměnu*.

Zatímco Tamina se do pasti těla vrhá dobrovolně, Řehoř Samsa je člověk uvězněný v těle brouka, jehož život je náhle omezen na primitivní biologické pochody. Oba pak nenacházejí jiný únik než sebevraždu. „*Sotva už cítil shnilé jablko v zádech i zanícené místo okolo, úplně pokryté měkkým prachem. Na rodinu vzpomínal s dojetím a láskou. O tom, že musí zmizet, byl přesvědčen pokud možno ještě pevněji než sestra. V tomto stavu prázdného a pokojného rozjímání setrval až do chvíle, kdy na věži odbila třetí hodina ranní. Když všude venku za oknem počalo svítat, byl ještě naživu. Pak mu hlava sama od sebe docela poklesla a z chrčící mu slabě unikl poslední dech.*“<sup>102</sup>

Řehoř nemohl příliš ovládat neohrabané broučí tělo a prostě pošel hlady. Tamina se zase nejdříve pokusí uprchnout z ostrova dětí a doplavat do svého světa, ale uvědomí si, že vlastně nemá žádnou naději a poddá se osudu. „*Znovu vhltila vodu do plic, rozkašlala se, mávala kolem sebe rukama, protože cítila, že se již neudrží na hladině. Nohy měla čím dál těžší. Táhly ji dolů jako závaží. Hlava jí klesala pod vodu. Ještě se několikrát prudkými pohyby zvedla a pokaždé uviděla loďku a dětské oči, které ji pozorovaly. Pak zmizela pod hladinou.*“<sup>103</sup>

Zapomnění slouží ještě jako analogie autorova zbavení občanství, když už žil ve Francii. Tento román již vyšel v exilu, za vlády Gustáva Husáka, jeho slovy *prezidenta zapomnění*<sup>104</sup>, který podle něj pohřbil českou kulturu, ale zpěváka Karla Gotta prosí o návrat do vlasti. To podle autora vedlo ke ztrátě

---

<sup>100</sup> Tamtéž, str. 47

<sup>101</sup> Tamtéž, str. 46

<sup>102</sup> KAFKA, Franz. *Proměna*. 1. vyd. Brno: B4U, 2007, 62 s. ISBN 978-80-903850-5-4, str. 55

<sup>103</sup> KUNDERA, Milan. *Knih smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty Eight Publishers, 1981, 238 s. ISBN 9780887811180, str. 76

<sup>104</sup> Tamtéž, str. 191

historie a pomalému zapominání. Lidský život se stává redukován na několik funkcí, které vykoná za život, a historie je podle autora tvořena kulturou, knihy, hudba a další díla slouží jako dokumenty doby. Zejména je to pak podle něj „román, který je *raison d'etre* pro zachování husserlovského *world of life* a *chrání historii před zapomněním*.“<sup>105</sup>

V eseji *Zneuznávané dědictví Cervantesovo* Kundera říká: „*V roce 1935, tři roky před svou smrtí, pronesl Edmund Husserl ve Vídni a v Praze slavné přednášky o krizi evropského lidstva... Krize, o níž Husserl mluvil, se mu jevila tak hluboká, že se ptal, zda je Evropa ještě s to ji přežít... Rozmach věd zahnal člověka do tunelu specializovaných disciplín. Čím dál postupoval ve svém vědění, tím víc ztrácel člověk z očí celek a sebe sama, zapadáje takto do stavu, který Heidegger... nazýval krásnou a takřka magickou formulí: „zapomněním bytí“*“<sup>106</sup>

Pokrok vědy nás tedy podle Husserla vede k nekonečné touze po vědění a tím se vzdalujeme podstatě věcí. Román, do kterého je zakomponován jako sokratovský dialog, má klást otázky a nutit nás přemýšlet nejen o podstatě věcí, ale také jít za podstatu.

Kundera také vnímá stejně jako Kafka totalitní věť jako past, kde není prostor pro rozhodování jedince o vlastním osudu. „*Jaké možnosti má člověk v pasti, kterou se svět stal? Svět podle Kafky je byrokratický svět*.“<sup>107</sup>

Tato otázka vedla k napsání románu *Nesnesitelná lehkost bytí*. Hned prvním intertextuálním kafkovským odkazem je podle mého názoru pojmenování jedné z postav Franz. Ve třetí kapitole si Franz s milenkou Sabinou prohlíží starý vyklizený kostel v Amsterdamu. Sabina si *vzpomíná na „znárodněné kulturní památky, které se přeměnily na domovy duchodců, kravíny. Kostely se staly zakázaným místem, kam se nebáli jen staří lidé, kteří se režimu nebáli, již jen smrti*.“<sup>108</sup>

Symbolika těchto míst připomíná kafkovskou Prahu bez názvu, ulic, bez genia loci.

Dále v kapitole se pak Franz přímo zamýšlí nad formulí „*žít v pravdě*“. Život se Sabinou pro něj

---

<sup>105</sup> KUNDERA, Milan. *The art of the novel*. New York: Perennial Classics, 2003, 165 p. ISBN 00-600-9374-9, str. 12

<sup>106</sup> KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 2005, 45 s. ISBN 80-7108-258-9

<sup>107</sup> Tamtéž, str. 25

<sup>108</sup> KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. 2. vyd. Brno: Atlantis, 2006, 341 s. ISBN 80-7108-281-3, str. 122

znamená život ve lži. Má vedle něj ještě další život s manželkou. Podle Franze život ve lži pramení z toho, že rozdělujeme svět na soukromou a veřejnou sféru. Kafkovský svět ale obě dvě propojuje.

Motiv starých budov, které ztratily svoji funkci a symbolizují prázdné město, se v knize objevuje ještě v souvislosti s traumatem Terezy. Rozbořená radnice jí připomíná matčinu tělesnost, kterou má potřebu neustále vystavovat a chlubit se svou ošklivostí.

Život v bytě s matkou přirovnává ke koncentračnímu táboru. Tereza po letech v koncentračním táboře domova nenalézá klidu. „*Tereza žila v koncentráku, když bydlila u matky. Od té doby ví, že koncentrační tábor není něco výjimečného, hodného podivu, ale naopak něco daného, základního, do čeho se člověk rodí a odkud uniká jen s velkým vypětím sil.*“<sup>109</sup>Tereza si tak uvědomuje kafkovskou nemožnost rozhodování o vlastním osudu.

Traumatický vztah s matkou a negativní vztah k vlastnímu tělu spolu s pocitem podváděné přítelkyně vedou k pocitu uvěznění ve vlastním těle: „*Tereza stojí uhranutá před zrcadlem a dívá se na své tělo, jako by bylo cizí; cizí, a přece přidělené právě jí. Cítí k němu nechut'. To tělo nemělo dost sil, aby se stalo pro Tomáše jediným tělem jeho života. To tělo ji zklamalo a zradilo. Musila dnes celou noc dýchat vůni cizího ženského klína z jeho vlasů!*“<sup>110</sup>Zatímco tělesných mindráků, které jí způsobila matka, ji zbavila láska s Tomášem, jeho nevěry vedly k ještě větší nenávisti k vlastnímu tělu.

Sice již v totalitním světě může nalézt klid alespoň v soukromém světě s Tomášem a psem, ale Tomášovy nevěry ji opět uvrhují do pasti, jejího těla, duše a lásky, kvůlikteré nedokáže odejít a přestat být zraňována. Není to tedy komunistický režim, vinou něhož se cítí v pasti, ale především vztah s Tomášem a únik do soukromé sféry od totality jí neposkytl bezpečí.

Tereziny představy a sny jí pomáhají uniknout z reality, v jednom kafkovském propojení snu a reality jí Tomáš nabízí řešení její neschopnosti přijmout jeho nevěry. Posílá ji na Petřín, kde ji má zastřelit sympatický pán. Ptá se Terezy, jestli je to skutečně její přání. Říká mu, že ano, ale těsně než k tomu dojde, přiznává, že to spíše bylo Tomášovo přání.

---

<sup>109</sup> Tamtéž, str. 150

<sup>110</sup> Tamtéž, str. 146

Tereza s brekem objímá strom na Petříně. Když pak chce sama zkusit podvést Tomáše, aby ji láska k němu již tolik nezraňovala, v tu chvíli opět cítí, že ji tam vlastně posílá Tomáš a že dělá je zodpovědný za její jednání. Opět se myšlenkami vrací k onomu muži s puškou a stromu. „*Ano, nedělá nic, než že vyplňuje Tomášovy rozkazy.*“<sup>111</sup>

Nejen Tereza trpí nemožností ovlivnit vlastní osud jak z důvodů režimu, tak vlastních problémů. I když se zdá, že Tomáš proplouvá se svými činy lehce a bezstarostně, není tomu tak. Když je z kádrových důvodů vyhozen z nemocnice (podobně jako Ludvík v Žertu), přemýšlí, že k lékařství ho táhlo silné beethovenovské „*es muss sein*“.

Není to pro něj náhoda osudu, ani povinnost, nýbrž imperativ vnitřní touhy. Dvacetiletý Kafka napsal v dopise historikovi umění Oskarovi Pollakovi: „*Bůh nechce, abych psal – ale já, já musím.*“<sup>112</sup>

Na konci této části se Tereza loučí s Prahou. *Stojí na mostě a pozoruje řeku, jak protéká městem, stejně jako před ní Nezval, Apollinaire, a Kafka, i Tomáš a Kundera.*<sup>113</sup>

Kunderův negativní přístup k přílišnému soustředění na Kafkovu osobnost spíše než na jeho dílo vidíme i na příkladu dalších autorů. V Nesmrtelnosti říká Hemingway Goethovi: „*Goethemu: 'Tisíckrát jsem od té doby prohlásil, že mají všichni nechat můj život na pokoji. Ale čím víc jsem to prohlašoval, tím to bylo horší. Odstěhoval jsem se na Kubu, abych jim zmizel z očí. Když jsem dostal Nobelovu cenu, odmítl jsem jet do Stockholmu. Říkám vám, kašlal jsem na nesmrtelnost, a řeknu vám teď ještě víc: když jsem si jednoho dne uvědomil, že mě drží v objetí, měl jsem z ní větší hrůzu než ze smrti. Člověk si může vzít život. Ale člověk si nemůže vzít nesmrtelnost.*“<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. 2. vyd. Brno: Atlantis, 2006, 341 s. ISBN 80-7108-281-3, str. 163

<sup>112</sup> CORNGOLD, Stanley a Benno WAGNER. *Franz Kafka: the ghosts in the machine*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2011, xx, 273 s. ISBN 978-0-8101-2769-2, str. 115

<sup>113</sup> BANERJEE, M. N. *Terminal paradox: The novels of Milan Kundera*. New York: Grove Weidenfeld, 1990, 147 s. ISBN 0-8021-1127-0, str. 115

<sup>114</sup> KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. 3. vyd. Brno: Atlantis, 2006, 382 s. ISBN 80-7108-276-7, s. 32

Kundera se snaží o renesanci Kafkova díla a zbavit ho kastrace, již mu udělil Brod cenzurou jeho deníků. Zároveň Brod uchoval celé jeho dílo i osobní dokumenty, přestože si Kafka přál, aby vše bylo zničeno. Podle postavy Agnes zabíjí fotografie lidskou individualitu, jeho osobnost se stává pouhou řadou veřejně přístupných dokumentů:

*„Individualismus? Co to má společného s individualismem, když tě kamera fotografuje ve chvíli agonie? To naopak znamená, že individuum už samo sobě nepatří, že je zcela a naprosto majetkem jiných.“<sup>115</sup>*

Kundera má tak pocit, že Brod disponováním s Kafkovou pozůstalostí znásilnil jeho dílo i individualitu.

---

<sup>115</sup>Tamtéž, str. 38

## 5. Metafora a metonymie jako projevy intertextuality u Kundery

„S metaforami si není radno hrát. Láska se může narodit z jedné metafory.“

(Kundera 2006: 19)

V minulé kapitole jsem popsala, jak Kundera motivicky odkazuje ke Kafkovi. Pracuje s různými motivy, které často na sebe navazují a opakují se ve variacích. Tyto motivy se objevují často v metaforických a metonymických odkazech.

Kunderovy romány provází společný prvek a hnací motor příběhu – touha. Tu ale nezhmotňují konkrétní postavy jako Tereza v *Nesnesitelné lehkosti* či stydlivá dívka ve *Falešném autostopu*, ale metaforou. „*Metaforou je samotné vyprávění, čili toužíme podle vyprávění.*“<sup>116</sup> Například v *Nesmrtelnosti* není čistě vztah s Goethem tím, po čem nejvíc touží Bettina von Armin, ale chce skrze něj dosáhnout nesmrtelnosti.

V Kunderově poetice se přesouvá pozornost od prostředníka k symbolice. Ve *Falešném autostopu* je toho příkladem náhlé odbočení z pravé silnice. Těžištěm pohybu se stává metafora vybočení ze stereotypu, snaha začít žít naplno. Dochází tedy k „*beletrizaci reálného života.*“<sup>117</sup>

Postavy v Kunderových románech jsou vystavěny jako specifická varianta metafory, skrze něž si autor projektuje textovou realitu jako ontologický prostor noetického činu. Postava pak posouvá smysl kódu za hranici tradičního významu. Postava-metafora otevírá nový význam textu a sama „*se stává otevřeným prostorem interpretace, v čemž spolupracuje s vypravěčem i čtenářem.*“<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup>ČEŠKA, Jakub. *Průzračnost tvorby v zrcadle literatury*. Vyd. 1. Praha: Togga ve spolupráci s Univerzitou Karlovou v Praze, Fakultou humanitních studií, 2014, 265 s. Scholia (Togga). ISBN 978-80-7476-046-4, str. 72-73

<sup>117</sup>KYLOUŠEK (eds.). *Milan Kundera, aneb, Co zmůže literatura?: soubor statí o díle Milana Kundery*. Vyd. 1. Brno: Host, 2012, 314 s. ISBN 978-80-7294-380-7, str. 126

<sup>118</sup>KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno: Host, 2001, 200 s. ISBN 80-7294-043-0, str. 118-119

Autor sám říká, že ho inspirovala četba studií literárního historika Reného Girarda. Datuje ji sice až po dokončení *Směšných lásek*, paralelu však najdeme v celém jeho díle. Tím je například právě metafora trojúhelníku jako odkryté pozadí nespontánnosti touhy. Hrdinovi je však na první pohled ponechána určitá svoboda jednání a až pokračováním v četbě, včetně autorových poznámek, jsme schopni demystifikovat povahu motivů těchto činů. Giradovy knihy, stejně jako Kunderovy romány, tak mohou sloužit jako jisté „encyklopedie lidského jednání.“<sup>119</sup>

Autor pak tuto hnací sílu neustále přerušuje sebereflexivním dialogem. Jako by se tedy v dynamice celého textu bila touha vyprávění a smutek autora. Kunderovy sebereflexivní prvky mají v románech mírně depresivní podtext a často odrážejí jeho osobní krize – vyrovnání se s komunismem, nemožnost psát či život v exilu.

Kundera často pracuje se symbolikou a samotné vyprávění se stává symbolem. Postavy získávají svou podobu až v kontextu symboliky celého příběhu. Dialogy postav nejsou tolik důležité, mluví za ně spíše jejich touha a s ní spojené jednání.

Agnesino zamávání na pozdrav plavčíkovi z ní udělá metafyzicky krásnou bytost, nehledě na věk a tělo: „*Ta paní mohla mít padesát šedesát let. Když jsem se na ni po chvíli chtěl znovu podívat, cvičení už skončilo. Odcházela v plavkách podél bazénu. Minula plavčíka, a když byla od něho vzdálena tři, pět kroků, otočila k němu ještě hlavu, usmála se a zamávala mu. Sevřelo se mi srdce. Ten úsměv i to gesto patřily dvacetileté ženě.*“ Kundera na tomto příkladu chtěl ukázat, co je zachycení krásy a dosažení nesmrtelnosti: „*Byl to půvab gesta utopený v nepůvabu těla. Ale ta žena, i když samozřejmě musela vědět, že už není krásná, na to v té chvíli zapomněla. Určitou částí své bytosti žijeme všichni mimo čas.*“<sup>120</sup>

Ona touha jako hlavní prvek vyprávění a její forma má za důsledek, že Kunderovy romány jsou často

---

<sup>119</sup>ČEŠKA, Jakub: *Barthes, Kundera a Gombrowicz*, World Literature Studies 3•2 ( 19 ) • 2 010 (6 3 – 74 ) dostupné z :<[http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS\\_3\\_10/%C4%8Ce%C5%A1ka.pdf](http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS_3_10/%C4%8Ce%C5%A1ka.pdf)>

<sup>120</sup>.KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. Vyd. 3. Brno: Atlantis, 2006, 382 s. ISBN 80-7108-276-7, str. 11

ironií romantických klišé. Přesto v jeho románech nalzáme prvky romantismu v čisté, svobodné formě. Jeho romány můžeme číst jako „*mytologii romantismu*.“<sup>121</sup>

Girard ve Lži romantismu říká, že romantismus je vlastně pokrytectví a odhaluje pravou podobu touhy. Studium románové tradice pak vlastně slouží jako antiiluzivní komentář k iluzivní romantické literatuře. Podobné stanovisko zaujímá i Kundera.

Zatímco dřívějším románům dominovaly metafory, „*Nesmrtelností se tato tradice zlomila a mnohem více v nich figuruje metonymie*.“<sup>122</sup>

Jméno bývá u Kundery indexem individuality. Ženy, které obdivuje nějaký muž, mají jméno, ale ty, které již nesplňují podmínky být objektem touhy, mají pouhou přezdívku, jako třeba jen Černovláska či ředitelka. „*Potlačení jména je naopak indexem intimity, tajemství*.“<sup>123</sup>

Agnes v *Nesmrtelnosti* touží po útěku do švýcarských Alp. To místo zhmotňuje jejího milovaného otce a vytváří tak metonymickou stopu: „*Švýcarsko byla její jediná hluboká a systematická nevěra, kterou se na nich proviňovala. Švýcarsko: zpěv ptáků ve vrcholcích stromů... Zavřela oči a poslouchala zvuk lovecké trubky znějící z hloubi dalekých lesů. V těch lesích byly cesty a na jedné z nich stál otec, usmíval se a zval ji s sebou*.“<sup>124</sup> Hory se zpěvem ptáků tak vytvářely symbolické pozadí v obraze s milovaným, šťastným otcem.

---

<sup>121</sup>ČEŠKA, Jakub. *Iluzivnost jako kvaziargumentační postup: Barthes, Kundera a Flammarion. Česká literatura*. 2012,3(1)

<sup>122</sup>ČEŠKA, Jakub. *Průzračnost tvorby v zrcadle literatury*. Vyd. 1. Praha: Togga ve spolupráci s Univerzitou Karlovou v Praze, Fakultou humanitních studií, 2014, 265 s. Scholia (Togga). ISBN 978-80-7476-046-4, str. 75.

<sup>123</sup>ČEŠKA, Jakub. *Metonymie v pozdní románové tvorbě Milana Kundery*. In: Bohumil FOŘT, Jiří KUDRNÁČ, Petr KYLOUŠEK (eds.). *Milan Kundera aneb co zmůže literatura?* Brno: Host, 2012, s. 126–136. ISBN 978-80-7294-380-7, str. 131.

<sup>124</sup>KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. 3. vyd. Brno: Atlantis, 2006, 382 s. ISBN 80-7108-276-7, str. 35.



## 6. Motivy tělesnosti

Pro Kunderu je metafora často základ, z něhož vzniká postava. „*To je obraz, z kterého se narodil. Jak jsem již řekl, postavy se nerodí jako živí lidé z těla matky, nýbrž z jedné situace, věty, metafory, v níž jako voříškuje uložena nějaká základní lidská možnost, o níž si autor myslí, že ji ještě nikdo neobjevil anebo o ní nikdo nic podstatného neřekl.*“<sup>125</sup>Tělesnost je pak často metaforou identity dané postavy.

Kundera ve svých textech popisuje sexualitu ženy skrze její mimiku a gesta. Ve *Falešném autostopu* si dívka chce odskočit a mladík se jí schválně zeptá „kampak?“ protože už ví, co bude následovat, že dívčin stud jí brání na tuto otázku odpovědět a začne se červenat. Přitahuje ho na ní její plachost a stud, že není svůdná a tím je pro něj přitažlivá více než jiné, smyslné ženy.

Dívku samotnou ale její malá sebedůvěra trápí a rozhodne se hrát roli stopařky, která si pevně jde za jediným cílem - svést muže. Chlapec je zmatený a neví, jestli to opravdu hraje, nebo konečně odkryla své pravé já. „*Mladíka dráždilo čím dál tím víc, jak dívka umí být tou lascivní slečnou; když to tak dobře umí, pomyslí si, znamená to, že jí opravdu také je?Nestává; žádná cizí duše...nestává se ve hře teprve sama sebou?*“<sup>126</sup>

Samotný motiv studu se objevuje v několika románech a má různou symboliku. Kroměnesrovnání se s vlastní sexualitou dívky ve *Falešném autostopu* také sexuální napětí mezi mužem a ženou či vztah starších žen k těm mladším.

Maminka v *Život je jinde* se vždy snažila, aby ji nikdo neviděl, když jde na toaletu, a nesnášela i jíst na veřejnosti. Styděla se za všechny veřejné projevy tělesnosti. Tělesné projevy jejího syna jsou však pro ni čistě estetické: „*Tělesnost synáčka povýšená nad jakoukoliv ošklivost ji teď podivuhodně očišťovala a ospravedlňovala i její vlastní tělo. Mateřství se tak stalo cestou k sebezřeteli vlastního těla. Říkala si, že chce poznat chuť nápoje, jímž se živí její syn, ale spíš chtěla poznat, jak chutná její tělo, a chutnalo jí*

---

<sup>125</sup>KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*: román. 2. vyd. Brno: Atlantis, 2006, 341 s. ISBN 80-7108-281-3, str. 136

<sup>126</sup>KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. 4. vyd. Brno: Atlantis, 2007, 225 s. ISBN 978-80-7108-286-6, str. 77

*mléko sladce, pak ji ta chuť smiřovala i se všemi ostatními jejími šťávami a výměšky, začala sebe sama vnímat jako chutnou, její tělo jí bylo příjemné.* <sup>127</sup>

Maminka tak chce, aby její dítě nebylo nikdy vykastrováno (dle Kristevy), ale navždy zůstalo spojeno s jejím tělem, v nevinnosti orálněanálního období. Pro Jaromila to však znamenalo doživotní nepřijetí symbolického řádu a nejistotu ve vztahu k sobě i k ostatním.

Starší ženy se zase vysmívají těm mladším pro jejich tělesný stud, samy své již věkem poznamenané tělo ukazují bez jakéhokoliv studu. Matka Terezy v *Nesnesitelné lehkosti bytí* se dceři vysmívá, že si snaží ve společném domově zachovat soukromí. Tereza tak na rozdíl od maminky v *Život je jinde* zažívala trauma se studem v soukromí vlastního domova.

Kunderovy ženské postavy často bojují se svou tělesností a snaží se ji rozumem ovládat a muži jsou z toho nespí. „*Čím více se mu dívka fyzicky vzdalovala, tím víc po ní fyzicky toužil; cizota duše mu ozvláštnila dívčino tělo...*“<sup>128</sup> Zároveň autor často rozlišuje ženy svůdné a spíše konzervativní. Přitom jako by šlo právě o to, jaký archetyp právě v ženě či dívce převažuje.

V podstatě mladé ženy, které ještě nenašly životního partnera, jsou postavami erotickými, žádoucími, zatímco matky již ztratily jiskru, majíc těhotenstvím zničené tělo a muži je příliš neberou jako objekt touhy. Také Kundera vytváří postavy zcela žijící svou duší a ignorující tělesnost jako Agnes z *Nesmrtelnosti*, Lucie z *Žertu*, do jisté míry i Tereza z *Nesnesitelné lehkosti bytí*. Nebo naopak ženy, které symbolizují sexualitu jako takovou, i když v různých podobách jako Sabina v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, Helena Zemánková v *Žertu* či dívka z *Falešného autostopu* poté, co se podpořená vodkou vžila do role chlípné stopačky.

Bettina von Arnim v *Nesmrtelnosti* již odmala maskovala svou tělesnost lstí, že si hrála na dítě. Mohla si tak zcela dělat a říkat, co chtěla a využívala toho. Před Goethem, kterého nejprve milovala její matka, prohlásila, že je jí pohovka nepohodlná a rovnou si mu sedla na klín.

Motiv ženy schovávající se v roli dítěte, scílem vzbudit u muže ochranný pud a nalézt u něj

<sup>127</sup> KUNDERA, Milan. *Život je jinde*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1979, 365 s, str. 21.

<sup>128</sup> KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. 4. vyd. Brno: Atlantis, 2007, 225 s. ISBN 978-80-7108-286-6, str. 77

útočiště, se objevuje i u Zrzky v *Život je jinde* či Terezy v *Nesnesitelné lehkosti bytí*.

Goethe byl z Bettininy dětinskosti nespokojen, ale brzy léčku prohlédl, když viděl, že chce sepsat jeho paměti, a v kombinaci s její hrou na dítě a blízkým vztahem s ní dosáhnout nesmrtelnosti. Znaky dětské nevinnosti maskovala dospělé manipulativní chování.

Bettina se snaží Goethovi dávat najevo, jakoby byli vyvoleni k něčemu vyššímu než tělesné lásce, a píše mu v dopise: „*Mám pevnou vůli tě milovat na věčnost.*“<sup>129</sup>

V *Žertu* zase milostný román slouží také k dosažení cíle, po kterém touží jeden z hrdinů. Na rozdíl od Goethaprostá žena středního věku léčku neprohlédne. „*Všechno, co se odehrálo mezi mnou a Helenou, bylo dílem přesně promyšleného plánu. Jistěže ani Helena nevstupovala do svého svazku se mnou bez jakéhokoliv záměru, ale její záměr sotva překročil ráz vágní ženské touhy, která si chce uchovat svou spontánnost, svou sentimentální poezii a která se proto nesnaží chod událostí předem režirovat a aranžovat. Zato já jsem jednal od počátku jako pečlivý aranžér příběhu, jež mám prožít, a neponechával jsem náhodné inspiraci ani volbu svých slov a návrhů, ani třeba volbu místnosti, kde jsem chtěl s Helenou zůstat o samotě.*“<sup>130</sup>

S tělesnem souvisí i role pohlaví a role v rodině. Kunderovy postavy pocházejí téměř vždy z nefunkčních rodin a často se ocitají v komplikovaných vztazích otec-syn, matka-dcera. Zároveň se ocitají v nerovných vztazích vůči dětem.

Kristeva říká, že člověka určuje jeho místo v rodinném trojúhelníku a pohlavní diferenciaci, kterou přetvářejí naši rodiče. Podle psychoanalýzy touha vytváří ze subjektu pohlavně diferenciovaný subjekt.

Jak Kundera popsal různé typy žen ve vztahu k vlastnímu tělu a mužům, vykreslil také různé roviny žen ve vztahu k mateřství. Zatímco matka básníka Jaromila v *Život je jinde* se našla v péči o milovaného jediného syna, Agnes v *Nesmrtelnosti* si uvědomuje – za což se vlastně stydí – že její rolí ve světě není být pečující manželkou a matkou.

---

<sup>129</sup> KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. 3. vyd. Brno: Atlantis, 2006, 382 s. ISBN 80-7108-276-7, str. 25

<sup>130</sup> KUNDERA, Milan. *Žert*. 6. vyd. Brno: Atlantis, 1996, 326 s. ISBN 80-7108-116-7, str. 178.

Agnes tak ve středním věku zjišťuje, že nepřijala svůj symbolický řád, není ztotožněna se svým mateřským já a touží po oproštění od nenaplňující existence: „*Nepřeji si umřít, přeji si nebýt.*“<sup>128</sup> Svou rodinu miluje, ale touží i po jiném naplnění a chtěla by žít jen s pocitem, že se manžel Paul i dcera Brigita mají dobře:

*„A to právě bylo tak obtížné vyjádřit a vysvětlit: že má potřebu vědět, jak se jim daří, i když zároveň vůbec netouží je vidět a být s nimi. To všechno byly ovšem jen sny. Jak by mohla rozumná žena opustit šťastné manželství, natož vlastní dítě? Přesto se do jejího manželského míru ozýval z dálky svůdný hlas: byl to hlas samoty.“*<sup>131</sup> Kunderovi se zde tedy podobně jako u Bettiny von Arnim či Sabiny povedlo načrtnout feministickou otázku role ženy v moderní době. Nesnaží se na ni však nijak odpovědět.

---

<sup>131</sup>KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. 3. vyd. Brno: Atlantis, 2006, 382 s. ISBN 80-7108-276-7, str. 13

## 7. Lyrismus a antiiluzivnost

Kunderovy romány jsem popsala jako lyrické. Z čeho ale jeho lyrismus pramení?

Napříč jeho tvorbou je to několik momentů, které se opakují. Jednak jeho vyrovnání se se zlomovým obdobím historie, které ovlivnilo autorův život, ale i boj osobnosti o přežití a zařazení ve společnosti nehledě na prostředí a politickou dobu. Zároveň jako autor ukazuje ve svém díle „tvořenost“ svých postav.

I když Kunderovy romány provází politický podtext, často jsou výklady jeho díla redukovány na svědectví o životě za železnou oponou a sám s touto redukcí poselství nesouhlasí. Spíše je to výpověď o životě semletým totalitou a snahou ouchopení.

Sám také odmítá výklad svých románů jako historických či jako svědectví totality. Kundera říká, že *„historická situace není vlastním předmětem románu, její význam tkví pro mne v tom, že osvětluje novým, mimořádně ostrým světlem existenciální témata, která mne fascinují; středník mstu, zapomnění, vážnost, a nevážnost, vztah dějin a člověka, odcizení vlastního činu, rozpolčení sexu a lásky...“*<sup>132</sup>

Jako lyrický román bez děje popisuje v *Umění románu* Vančurův román *Pole orná a válečná*: *„Román není organizován na jednotné fabuli, nýbrž je pásmem fabulačně nespojených scén, které dávají obraz poměrů, ovzduší, okolností a ducha doby a vytvářejí tak jakousi svrchovaně uměleckou reportáž o dobách, kdy se pole orná měnila v pole válečná.“*<sup>133</sup> O *Polích orných a válečných* říká, že je to lyrický monolog, báseň v próze.

Romány, které mají epizodický děj, kdy jedna scéna navazuje na další podle důsledného řádu, zase podle Kundery ztrácejí svou poutavost, přesvědčivost a stává se z nich totalita lidské psychiky.

---

<sup>132</sup>KUNDERA, Milan. *Žert*. 6. vyd. Brno: Atlantis, 1996, 326 s. ISBN 80-7108-116-7, s. 325

<sup>133</sup>KUNDERA, Milan. *Umění románu: cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961, 207 s. Dílna (Československý spisovatel), str.35.

V doslovu k *Nesmrtelnosti* autor říká, že cílem románu *Život je jinde* nebylo kritizovat tehdejší stalinský režim, ale je to „*existenciální román s tématem lyrismu, kde revoluční lyrismus komunistického teroru vrhal netušené demaskující světlo na odvěký lyrický sklon člověka.*“<sup>134</sup> Říká zde, že *Nesmrtelnost* je jiná než ostatní romány. Je to jeho nejlyričtější román, kde své umění románu dotáhl na vysokou úroveň a zřejmě zde je i symbolika touhy po nesmrtelnosti nejen lidí obecně, ale i jeho samotného jako autora.

Toto vyrovnání se, snahu o to být součástí a zároveň únik popisuje zejména v románu *Žert*. Lyrismus zde spočívá v ideji mládí a období revoluce. Hlavní postava Ludvík využívá moci, jež mu poskytuje systém, aby ho pak srazil na kolena, jen co s ním přestane hrát nucenou hru a rozhodne se hrát chvíli tu svoji. Zároveň celý příběh je také metaforou fascinace autorova komunistického teroru jako čistého lyrismu.

Román je psán *multiperspektivní narativní technikou a autor v něm relativizuje výpovědi jednotlivých vypravěčů.*<sup>135</sup> Popisoval život v poválečném období i v šedesátých letech v exilu a s odstupem času vidíme, jak naprostá vážnost společnosti té doby působí směšně. Metafora žertu se tedy objevuje v hned několika rovinách.

Lyrické je také mládí básníka Jaromila v *Život je jinde*. Matka ho utvrzuje v jeho výjimečnosti a něžnosti, čímž ho podle Kristevy kastruje a vyřazuje z moderní budovatelské společnosti, orientované na práci a výkon. Image básníka a revoltující mládí mu slouží jako únik a obrana před vlastní nejistotou a básně mu slouží jako realizace zastíňující vlastní neúspěchy.

Podle teorie Kristevy vycházející z Freuda zde dochází k silnému upínání hrdiny na matku, využívající její obrany a utvrzování ega. Egem pramenícím v pocitu výjimečnosti si hrdina vytváří obranný štít, který se zrodil již z matčiny sukně.

V *Nesmrtelnosti* se zase objevuje ztotožnění ženy se svým otcem. Agnes se snaží pochopit vlastní já skrze pochopení osobnosti již zesnulého otce. Uvědomuje si, že za jeho života neměla možnost se s ním lépe poznat, protože její matka je nikdy nenechala o samotě.

---

<sup>134</sup>KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*: román. 3. vyd. Brno: Atlantis, 2006, 382 s. ISBN 80-7108-276-7, str. 344

<sup>135</sup>KYLOUŠEK (eds.). *Kundera, aneb, Co zmůže literatura?: soubor statí o díle Milana Kundery*. Vyd. 1. Brno: Host, 2012, 314 s. ISBN 978-80-7294-380-7, str. 11.

Přehrává si tedy vzpomínky na něj, uvědomuje si čím dál víc, jak si vlastně byli blízcí a rozhodne se pátrat po vzpomínkách na něj v Alpách. „Ty myšlenky v ní vyvolaly znovu touhu po Švýcarsku. Ostatně od otcovy smrti tam odjížděla každý rok dvakrát nebo třikrát. Paul a Brigita to nazývali se shovívavým úsměvem její hygienicko-sentimentální potřebou: jezdí zametat listí z otcova hrobu a nadýchat se čerstvého vzduchu...“<sup>136</sup>Tato hygienicko-sentimentální potřeba je pro ni lyrickým a zároveň romantickým momentem úniku od epického příběhu každodenního života.

Kundera využívá ke studiu literatur jak „iluzivní postupy, jež mu poskytují konvenční znaky literatury, ale také postupů antiiluzivních, čímž paradoxně spojuje románový svět se světem aktuálním.“<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup>KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*: román. 3. vyd. Brno: Atlantis, 2006, 382 s. ISBN 80-7108-276-7, str. 12

<sup>137</sup>ČEŠKA, Jakub: *Barthes, Kundera a Gombrowicz*, *World Literature Studies* 3•2 ( 19 ) • 2 010 (6 3 – 74 ) dostupné z :<[http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS\\_3\\_10/C4%8Ce%C5%A1ka.pdf](http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS_3_10/C4%8Ce%C5%A1ka.pdf)>

## 8. Snovost

Kunderu fascinoval kafkovská fúze snu a skutečnosti. V jeho románech ale snové pasáže jsou spíše lyrickým dokreslením příběhu, zatímco u Kafky je příběh a sen spojený v jedno pásmo. Podle něho se Kafkovi podařilo tyto sny dokonale propojit.

*„Uspaná imaginace 19. století byla náhle probuzena Franzem Kafkou, kterému se podařilo, co surrealisté postulovali, aniž toho dosáhli: spojení snu a skutečnosti. Tento obrovský objev není ani tak uzavřením určitého vývoje, jako mnohem spíš nečekaným, otevřením“, z něhož vyplývá, že na území románu se může imaginace rozvinout jako ve snu a že román nemusí otročit zdánlivě nevyhnutelnému imperativu pravděpodobnosti.*“<sup>138</sup>

Podle Kundery je tak imaginace a snovost důležitou součástí fikčního světa, román nemusí mimeticky napodobovat skutečný svět. Sen také hraje roli v charakteristice Kunderových postav, za pomoci psychoanalýzy.

Julia Kristeva ve své knize *Psychoanalýza a modernita* popisuje, jak Lacan vychází z Freudovy teorie snu. Freud zavádí pojem *snová práce*, který je *shrnutím veškerých existujících zdrojů snových podnětů*.

<sup>139</sup>Lacan pak tuto myšlenku aplikuje do lingvistiky a říká, že je to *„lingvistická struktura, která nám umožňuje číst sny a je principem signifikace snů*.“<sup>140</sup>

Freudova snová práce se skládá ze čtyř principů, z nichž Lacan považuje za zásadní dva. Přemístění, což je vlastně metonymie, spojení mezi dvěma slovy. Také je to podle Lacana spojitost nevědomí a označujícího, kde sen představuje označení našeho nevědomí. Druhý princip, srážení, zase představuje metaforu.

---

<sup>138</sup>KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 2005, 45 s. ISBN 80-7108-258-9, str. 1

<sup>139</sup>FREUD, Sigmund. *Výklad snů*. Vyd. 4., upr. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2003, 395 s. ISBN 80-86559-16-5, str. 110.

<sup>140</sup>BEARDSWORTH, Sara. *Julia Kristeva: psychoanalysis and modernity*. Albany: State University of New York Press, c2004, x, 309 p, str. 34.



Jak je u Kundery zvykem, sen symbolizuje ambivalentní pocity. V *Nesnesitelné lehkostibytí* je sen jednak symbolem klidu a bezpečí, ale zároveň zrady, bolesti a strachu. Spánek a snění se zde stane útočištěm pro Terezu – ve chvílích, kdy jsou opravdu spolu s Tomášem. Na rozdíl od kafkovského světa, který je definován fúzí snu a skutečnosti, u Kundery jsou typické snové pasáže. Ty často slouží jako označující určitého motivu či metafora pro problémy nevědomí postav.

Tereza sina společném spaní rychle vytvoří závislost a sama již nedokáže usnout. Když pak ale přichází na Tomášovu nevěru, ze snů se stávají noční můry, kdy se jí například i zdá přímo o styku Tomáše s milenkou Sabinou:

*„Byli někde oni dva a Sabina. Octli se ve velkém pokoji. Uprostřed byla postel jako pódium v divadle. Tomáš jí poručil, aby zůstala stát v koutě a pak před jejíma očima miloval Sabinu, ten pohled jí působil utrpení, které nemohla vydržet. Chtěla přerušit bolest duše bolestí těla a vrážela si jehly pod nehty. „Tak strašně to bolelo,“ říkala a držela ruce v pěstích, jako by byly opravdu zraněné.“<sup>141</sup>*

Postava Terezy je velmi fixována na Tomáše a propojení velké lásky se zklamáním u ní vyvinulo úzkostné stavy, které ji straší i ve snech. Sen je jedním ze symbolů Kunderovy lyričnosti, není tak důležité, co postavy konají nebo říkají, ale neverbální vyjadřování, vnitřní svět a souvislosti s autorovým proudem myšlenek vytváří myšlenku a směřování díla.

Tereze se pak zdají střídavě tři sny dokola: první, který měl znázorňovat její utrpení pomocí řádění divokých koček, druhý ukazoval různé podoby její popravky a třetí život po smrti, kde stále figurovalo její ponížení. Tereza tak byla žena neustále se vyrovnávající s minulostí a ponížením od své matky a zároveň ponížením od milovaného muže. Není to postava smířená se svojí ženskostí, ale ani duší a „lyričností“.

Tereze se také zdá, že spolu s ostatními ženami musejí nahé dřepovat u bazénu pod dozorem Tomáše, který na nejslabší střílí puškou. Mimo nerovný vztah s Tomášem a frustraci z jeho nevěry, což symbolizují i její další sny, je podle Heleny Koskové tento sen *metonymií sovětského kýče, který má*

---

<sup>141</sup>KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkostibytí*. 2. vyd. Brno: Atlantis, 2006, 341 s. ISBN 80-7108-281-3, str. 24

*zakrýt utrpení totalitního života.*<sup>142</sup> Zároveň tato scéna může být intertextovým propojením se scénou, kdy stojí na okraji bazénu ve Valčíku na rozloučenou.<sup>143</sup>

Kundera v souvislosti s Terezinými sny přidává vlastní teorii snů. Říká, že tyto Tereziny sny byly nejen symbolem jejího utrpení, ale byly také krásné a to podle něj Freud opomenul. Sen je podle něj důkazem o fantaziích člověka, o jeho nejhlubších potřebách. Kdyby ale sen nebyl krásný, hned bychom jej zapomněli. V tom tkví jeho zrádnost. Tomáš tak žil po neustálou hypnózou mučivé krásy Tereziných snů.

V *Nesmrtelnosti* sen není zakomponován do příběhu, pouze ilustruje přítomný motiv nesmrtelnosti. V druhém oddílu Goethe popisuje svůjsen o loutkovém divadle, kde recituje vlastníhru Faust. Na scéně stojím, a když se rozhlédne, vidí, že v hledištině žádný divák. Když se otočí za sebe, spatří, že se schovávají v zákulisí.

*„ Jak se můj pohled setkal s jejich, začali tleskat. A já jsem pochopil, že můj Faust je vůbec nezajímá a že divadlo, které chtěli vidět, nebyly loutky, které jsem vodil po scéně, ale já sám!“*<sup>144</sup>

Goethe tak zcela otevřeně svému příteli, dalšímu velikánovi literatury přiznává, že dosáhl nesmrtelnosti jako člověk, již za svého života. Zároveň postava Agnes sní o krajině Alp, kterou má spojenou s obrazem šťastného otce a uchovává si tento obraz navzdory času, čímž vytváří metaforickou podobu nesmrtelného obrazu. Sen zde funguje jako dozvuková komora ozvěny minulosti.

Podobným způsobem figuruje sen jako únik z reality v *Žertu*. Jaroslavovi se zdá, že se znovu ocitne ve svém domě v době Jízdy králů – tradičního zvyku, který však v té době sloužil spíše jako stranický

---

<sup>142</sup>KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Vyd. 1. Jinočany: Nakl. H, 1998, 189 p. Profily (H: Prague, Czech Republic), 5. ISBN 80-860-2219-6, str. 117.

<sup>143</sup>LE GRAND, Eva. *Kundera aneb Paměť touhy*. Olomouc: Votobia, 1998, 204 s. Velká řada (Votobia). ISBN 80-7198-305-5, str. 90.

<sup>144</sup>KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. 3. vyd. Brno: Atlantis, 2006, 382 s. ISBN 80-7108-276-7, s. 88

zvyk. Jaroslav chce ve snu setrvat a nevracet se do šedé reality: „*Vyprávění muže bylo tak krásné, že mne zachvátila sladká malátnost. Ležel jsem na trávniku, slyšel hlas, ten hlas pak utichl a bylo slyšet jen šumění vody a praskání ohně. Bylo tak krásné, že jsem se bál otevřít oči. Ale nedalo se nic dělat. Věděl jsem, že už je čas a že je musím otevřít.*“<sup>145</sup>

V *Nevědomosti* je zase návrat na místo nehřejivým, barevným snem, ale noční můrou, která imigranty navrátí do země, z níž utekli: „*Procházela sev malém francouzském městě, když uviděla podobnou skupinu žen, z nichž každá držela v ruce džbáněk piva, běžela k ní, volala na ni česky a smála se s falešnou srdečností. S hrůzou poznala, že je v Praze. Vykřikla a probudila se.*“<sup>146</sup>

V *Totožnosti* se Jean-Marcovi zdá o jeho ženě Chantal, jak ji hledá v ulicích, a když ji konečně spatří, je to jiný člověk, má odpornou tvář, a zděsí se jí. Přesto ví, že to je jeho Chantal. Přitáhne si ji k sobě a šeptá jí „*má malá Chantal*“, jakoby byla zakletá a tímto ji osvobodil ze špatného těla.

Tento román je opět příběh jako metafora nedorozumění mezi ženou a mužem. Chantal se zmíní, že se za ní již muži neotáčejí, a Jean-Marc to pochopí tak, že stárne a přestává být atraktivní. Začne jí tedy posílat anonymní dopisy. To zase špatně pochopí Chantal a utíká do Londýna, kde se zúčastňuje orgií. Pak se probudí v náručí Jean-Marca a uvědomuje si, že to byl jen sen. V *Totožnosti* jako v jednom z mála románů tedy dochází k porozumění a ke smíření.

---

<sup>145</sup> KUNDERA, Milan. *Žert*. 6. vyd. Brno: Atlantis, 1996, 326 s. ISBN 80-7108-116-7, str. 125

<sup>146</sup> KUNDERA, Milan. *L'ignorance*. Paris: Gallimard, c2003, 180 s. ISBN 2-07-076903-8, str. 15 (vlastní překlad)

## 9. Kunderova vlastní metodologie románu

Milan Kundera je romanopisec, který se stal samovolně teoretikem románu. Tím, že popisoval, jak pracuje s motivy, metaforou a metonymií, vytvořil a popsal vlastní metodologii románu. Zároveň popisuje, jak pracuje s jinými texty a ty potom zařazuje do vlastního příběhu. Svými komentáři pak vysvětluje, proč texty zrovna těchto autorů a proč jsou pro daný příběh relevantní. Takto pracuje s Kafkou. Říká také, že autor je důležitý, ukazuje čtenáři, jak má román číst, čímž se odlišuje od dalších teoretiků, například Rolanda Barthesa.

V trilogii esejů *Umění románu*, *Zrazené Testamenty* a *Opona* se však nesnaží vytvořit teorii románu, ale ukázat, že román je podle něj víc než jen druh textu; je to umělecké dílo, spojující epiku a lyriku, vyšší forma literatury.

V první sbírce esejů *Umění románu*, která tuto trilogii započala, Kundera své teorie ukazuje na románech Vladislava Vančury. Vančuru popsal jako mistra v přesném popisu věci a místa, k čemuž využívá románové poetiky renesance. U Kundery se prolíná více románových poetik. Typické pro Kunderu je členění románu na sedm dílů, jediný *Valčík na rozloučenou* má dílů pět a odehrává se v pěti po sobě jdoucích dnech. Ten také není poskládán podle hudební kompozice, ale má divadelní, scénický charakter. Kundera tedy přetvořil netextovou hudbu a divadlo v text a aplikoval ho na literaturu - využil netextové žánry pro literární text.

Román je podle něj novověkým nástupcem starověké epeje. Vzniká v podstatě spojením novel, které každá fungují samostatně, ale dohromady vypovídají o světě. Toto je i princip polyfonie typické pro Kunderovy romány.

Polyfonní strukturu Kundera zakomponoval prvky z hudby, konkrétně se podle vlastních slov inspiroval u oblíbeného skladatele z dětství Leoše Janáčka.

Podle Kundery oba druhy umění, *hudba i literatura, nemají být příliš zatěžovány pravidly, přestože vlastně určitá počítačová technika je jí vlastní – juxtapozice namísto přechodu, opakování místo změny.*

<sup>147</sup>Opakování a variace jsou pro Kunderu typické.

Polyfonní struktura u Kundery také značí, že vypravěč hledá pravdu v pluralitě a relativitě vědomí všech románových postav. Květoslav Chvatík v této souvislosti říká, že *antropologická témata a motivy nejsou u Kunderových románů plodem filozofické spekulace, nýbrž uměleckého tázání.* <sup>148</sup>V této otázce si dovoluji s Chvatíkem polemizovat, podle mého názoru je Kunderova promluva skrze román prvkem moderní filozofie.

Pro romány obecně je důležitá role vypravěče. Typologie rozlišuje tyto druhy vypravěče: *1. objektivní vyprávění (neutrální vyprávění ve třetí osobě). 2. auktorální vyprávění (osobní vypravěč vstupuje do textu se svými komentáři) 3. personální vyprávění (některá z postav vypráví ve třetí osobě) 4. vyprávění v první osobě (různé druhy ich-formy).* <sup>149</sup>

Kundera využívá v podstatě všech druhů kromě třetího. Zároveň jako autor se stává vypravěčem, například v *Nesmrtelnosti*, kde popisuje svůj diskurs psaní. Vytváří tím tak textové napětí: *„Okamžik vstupu postavy autora do fiktivního světa-textu je zdrojem významového napětí textu, pramenícího z přesunu point of view vyprávění a znejistění vztahu auktorálního vypravěče k textu.“* <sup>150</sup>

Důležitý je i čas vyprávění, který se vztahuje k reálnému času. Tím vytváří tempo příběhu. Pro Kunderovy knihy je toto tempo zásadní, každý román má své vlastní specifické a hraje svou uměleckou roli. <sup>151</sup>

---

<sup>147</sup>KUNDERA, Milan. *The art of the novel*. 1st Perennial Classics ed. New York: Perennial Classics, 2003, 165 p. ISBN 00-600-9374-9, str. 36.

<sup>148</sup>CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 1994, 159 s. ISBN 80-7108-080-2, str. 15

<sup>149</sup>Tamtéž, str. 18

<sup>150</sup>KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno: Host, 2001, 200 s. ISBN 80-7294-043-0, str. 135

<sup>151</sup>CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 1994, 159 s. ISBN 80-7108-080-2, str. 18.

V románu *Život je jinde* přímo aplikuje hudební terminologii:

První část: 11 kapitol na 59 stránkách; *moderato*

Druhá část: 14 kapitol na 24 stranách; *allegretto*

Třetí část: 28 kapitol na 65 stranách; *allegro*

Čtvrtá část: 25 kapitol na 20 stranách; *prestissimo*

Pátá část: 11 kapitol na 81 stranách; *moderato*

Šestá část: 17 kapitol na 17 stranách; *adagio*

Sedmá část: 23 kapitol na 18 stranách; *presto*

*Část 5 má 81 stran, rozložených do pouhých 11 kapitol v pomalém, klidném moderato. Části čtvrté v prestissimu odpovídá 25 kapitol na 20 stranách. Rozložení kapitol na různě dlouhém textu vytváří odlišná tempa částí.*<sup>152</sup>

Román jako umělecká forma má také svá pravidla, třeba zasazení do příběhu. Aby však nepůsobil strojeně, je potřeba ho zbavit novelistické automatizace. To pak můžeme vykládat jako autorovu lyrizaci románů.

Pro první Kunderovy romány bylo typické jejich zasazení do prostředí v návaznosti na autorův život. Nejdříve se odehrávají v Čechách (*Žert*, *Směšné lásky*), později píše o českých emigrantech (*Nesnesitelná lehkost bytí*) a *Nesmrtelnost* byla dějově zlomová, hlavní postava žije v Paříži a román nemá s Čechy již nic společného.

Přesto se podle jeho slov mělo jednat o vypsání se ze stesku po domovině. Stesk tam však figuruje jen v symbolických náznacích, jako pocit odcizení, nedorozumění s vlastním otcem, snaha najít jeho kořeny apod. V doslovu říká, že i když román napsal mezi lety 1987 a 88, dokončil jej až v roce 1990.

V něm se mu povedla konečně taková forma románu, o jakouse snažil již od *Žertu*. Podařilo se mu nalézt určitou poetiku, která se v jeho díle nejprve objevovala zcela náhodně a přirozeně a postupně ji

---

<sup>152</sup>KUNDERA, Milan. *The art of the novel*. 1st Perennial Classics ed. New York: Perennial Classics, 2003, 165 p. ISBN 00-600-9374-9, str. 44

piloval, až z ní vznikl jeho vlastní žánr.

Podle jeho slov chtěl aplikovat vlastní myšlení (meditaci a úvahu) na románovou strukturu tak, aby se stala jeho součástí. Tím vlastně na rozdíl od Barthese neustále oživuje autora.

Pro tyto romány z dřívějšího období je typické rozdělení na díly, čímž autor nastiňuje perspektivu, a také sokratovská dialogičnost. Po *Nesmrtelnosti* se věnuje už méně rozsáhlým žánrům jako povídkám a esejům, jeho typická dialogičnost a relativizování z perspektivy autora je však patrná i v těchto dalších dílech. Pro *Nesmrtelnost*, ale i další romány, je typická distance autora jako znak subversivního románu.

V Kunderově moderním románu, který může mít podle Kristevy podobu divadla, je z autorovy konstrukce zřejmé, že to podstatné se odehrává mimo scénu. Milostné příběhy, hlavní motiv děje Kunderových románů, jsou často pouze scénou pro nevědomí, které Kundera využívá k hledání pravdy.

V průběhu Kunderovy tvorby je patrné, že se snaží *lyrizovat román pomocí odhmotnění příběhu*.<sup>153</sup> Tím vlastně sám popírá román jako žánr a vytváří na něj satiru. Jak sám později píše o své hrdince Bettině, snaží se dosáhnout nesmrtelnosti. Ta netkví ale v hrdinech či příběhu, ale otázkách, ke kterým nás má text dovést. Sám tak vytváří jinou dynamiku románu, kdy se těžištěm nestává příběh, ale vědomí postav.

---

<sup>153</sup>ČEŠKA, Jakub. *Průzračnost tvorby v zrcadle literatury*. Vyd. 1. Praha: Togga ve spolupráci s Univerzitou Karlovou v Praze, Fakultou humanitních studií, 2014, 265 s. Scholia (Togga). ISBN 978-80-7476-046-4, str. 53.

## Závěr

V této práci jsem popsala pojmy jako text, intertext, různé aspekty intertextuality a fikční světy. Představila jsem teorie moderních filozofů a lingvistů, kteří přispěli ke studiu intertextuality. Bachtin a Kristeva, částečně i Kundera se také zabývali historií a teorií románu, pro něž je intertextualita důležitou součástí. Od renesance vznikaly romány, které se svým pojetím vymykaly z tradiční literatury.

Jedním z autorů 20. století, jenž vytvořil vlastní specifický styl, byl Franz Kafka. Kundera se nejen zabýval reflexí tohoto autora, ale často i vidíme odkazy k němu v Kunderově díle. Fascinovala ho Kafkova výstavba fikčního světa, který velmi připomínal totalitní režimy, jež později skutečně panovaly v evropských státech.

Inspiroval se jeho spojením snového a reálného světa a podobně popisoval u svých postav, jak je totalitní svět deformoval. Na různých příkladech jsem ukázala, jakými způsoby, přímo či nepřímo, Kundera ke Kafkovi odkazuje. Je to často různými motivy, které využívá nejen v souvislosti s Kafkou. Napříč Kunderovým dílem se objevují motivy tělesnosti, snovosti a dalších, které jsem také uvedla na příkladech.

Na základě analýzy těchto motivů jsem ukázala, jak autor vytváří ve svém díle intertextové vztahy. Vytváří tím vlastní metodologii, kde figuruje lyrismus a antiiluzivnost, a spolu se vstupem autora do díla vytváří i vlastní metanarativ.



# Literatura a prameny

## Primární literatura

BACHTIN, Michail Michajlovič. *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press, 1984, xxiii, 484 stran. ISBN 0-253-20341-4

BACHTIN, Michail Michajlovič. *The dialogic imagination: four essays*. Austin: University of Texas, 1981, 443 s. University of Texas slavic series, no. 1. ISBN 029271534

KAFKA, Franz. *Zámek*. 1.vyd.Praha: Československý spisovatel, 2009, 301 s. ISBN 978-80-87391-07-5

KRISTEVA, Julia. *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press, 1986, 327 s. ISBN 0231063253

KRISTEVA, Julia. *Jazyk lásky: eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2004, 249 s. ISBN 80-86356-38-8,

KRISTEVA, Julia. *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*. 1. vyd. Praha: Pastelka, 1999, 81 s. ISBN 80-902439-3-2

KUNDERA, Milan. *Identity*. 1st ed. New York: HarperFlamingo, 1998, 168 p. ISBN 00-601-7564-8

KUNDERA, Milan. *Kastrující stín svatého Garty*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 2006, 70 s. ISBN 80-7108-274-0.

KUNDERA, Milan. *Kniha smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty Eight Publishers, 1981, 238 s. ISBN 9780887811180

KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí: román*. 2. vyd. Brno: Atlantis, 2006, 341 s. ISBN 80-7108-281-3.

KUNDERA, Milan. Někde za. *Kritický sborník*. 1983, 3(1),

KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. 3. vyd. Brno: Atlantis, 2006, 382 s. ISBN 80-7108-276-7.

KUNDERA, M. *O sporech dědických*, *Nový život*, č. 12, 1955

KUNDERA, Milan a Jitka UHDEOVÁ (ed.). *Slova, pojmy, situace*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 2014, 88 s. ISBN 978-80-7108-344-3

KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. 4. vyd. Brno: Atlantis, 2007, 225 s. ISBN 978-80-7108-286-6.

KUNDERA, Milan. *The art of the novel*. 1st Perennial Classics ed. New York: Perennial Classics, 2003, 165 p. ISBN 00-600-9374-9

KUNDERA, Milan. *Umění románu: cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961, 207 s. Dílna (Československý spisovatel).

KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 2005, 45 s. ISBN 80-7108-258-9

KUNDERA, Milan. *Žert*. 6. vyd. Brno: Atlantis, 1996, 326 s. ISBN 80-7108-116-7

## Sekundární literatura

### Tištěné zdroje

BANERJEE, M. N. *Terminal paradox: The novels of Milan Kundera*. New York: Grove Weidenfeld, 1990, 147 s. ISBN 0-8021-1127-0

BECKER-LECKRONE, Megan. *Julia Kristeva and literary theory*. New York: Palgrave Macmillan, 2005, xiv, 215 p. Transitions (Palgrave Macmillan (Firm)). ISBN 0333781945

BIERZOVÁ, Jana. Komplikovaný jazyk lásky. GENDER, ROVNÉ PŘÍLEŽITOSTI, VÝZKUM: Kristeva, J. Jazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství. 2006, 7(1),

BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2003, 360 s. Teoretická knihovna. ISBN 80-7294-080-5.

CHANDLER, Daniel. *The act of writing: a media theory approach*. Aberystwyth: Prifysgol Cymru, 1995. ISBN 0903878445

CORNGOLD, Stanley a Benno WAGNER. *Franz Kafka: the ghosts in the machine*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2011, xx, 273 s. ISBN 978-0-8101-2769-2

ČEŠKA, Jakub. *Království motivů: motivická analýza románů Milana Kundery*. Vyd. 1. Praha: TOGGA, 2005, 216 s. ISBN 80-902912-4-4

DIENSTBIER, Jiří a Jiřina DIENSTBIEROVÁ. *Evropán Milan Kundera: setkání pořádané Výborem pro zahraniční věci, obranu a bezpečnost Senátu Parlamentu České republiky z podnětu Rady pro mezinárodní vztahy a s podporou zastoupení Evropské komise v České republice v Praze 22. září 2009 v Hlavním sále Vajdštejnského paláce*. Praha: Rada pro mezinárodní vztahy, 2010, 78 s. ISBN 978-80-254-6831-9

- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. Praha: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2
- ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2004, 330 s. ISBN 80-246-0740-9
- FOUCAULT, Michel. *Diskurs: Autor; Genealogie: Tři studie*. 1.vyd. Praha: Svoboda, 1994, 115 s. *Filozofie a současnost*. ISBN 80-205-0406-0
- FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Vyd. 1. Brno: Host, 2005, 148 s. *Teor. knihovna*. ISBN 80-7294-165-8
- HECZKOVÁ, Libuše. *Mateřství, revolty a sémiotika, Doslov. KRISTEVA, Julia. Jazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. 1. vyd. Praha: OWP, 2004. ISBN 80-86356-38-8. s. 235-250
- HOMOLÁČ, Jiří. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 1996, 114 s. *Acta Universitatis Carolinae*. ISBN 80-7184-201-x
- CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. 1.vyd. Brno: Atlantis, 1994, 159 s. ISBN 80-7108-080-2.
- KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Praha: H & H, 1998.
- KNOOP, Christine Angela. *Kundera and the ambiguity of authorship*. London: Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2011, 198 p. *Texts and dissertations*, v. 79. ISBN 19-073-2211-6
- KUNDERA, M. *Na obranu intimacy. Rozhovor s Philipem Rothem*. *The Sunday Times*, 20. 5. 1984
- KUNDERA, Milan. „Wir schreiben ständiger unsere Biographien um“ - *Rozhovor Milana Kundery s Ianem McEwanem*, Bogen 14, München, Hanser Verlag, 1984
- KUBÍČEK, Tomáš. *Výprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Vyd. 1. Brno:

Host, 2001, 200 s. Studium. ISBN 80-7294-043-0.

KYLOUŠEK (eds.). *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura? soubor statí o díle Milana Kundery*. Vyd. 1. Brno: Host, 2012, 314 s. ISBN 978-80-7294-380-7.

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

LIEHM, A. *Generace*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1990, 466 s. ISBN 80-202-0254-4

MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004, 699 s. ISBN 80-7185-669-x.

MONTELLIER, Chantal. *Proces: grafický román*. 1. vyd. v českém jazyce. Praha: BB/art, 2009, 127 s. ISBN 978-80-7381-538-7

OTRUBA, Mojmír. *Znaky a hodnoty*. 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1994, 249 s. ISBN 80-202-0464-4.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Hranice a limity textu*. Česká literatura. 52, 2004(4), 12s

SALMON, Christian. *Jsem posedlý číslem sedm: Interview s Milanem Kunderou*. Olomouc: Votobia, 1996

SCHAHADAT, S.: *Intertextovost: čtení – text – intertext*, in *Úvod do literární vědy*, eds. M. Pechlivanos a kol. Praha: Hermann & synové, 1999

SMAILAGIČ, Selma. *Nezarámovaný obraz: Jackson Pollock v psychoanalytické teorii Julie Kristevy*. Sociologický časopis, 2004(1-2),

## Elektronické zdroje

ČEŠKA, Jakub: Barthes, Kundera a Gombrowicz, *World Literature Studies* 3•2 ( 19 ) • 2 010 (6 3 – 74)  
dostupné z :<[http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS\\_3\\_10/%C4%8Ce%C5%A1ka.pdf](http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/WLS_3_10/%C4%8Ce%C5%A1ka.pdf)>

HVÍŽDALA, Karel: Gruša, Kundera, opona a kontext. A2, č.4, 2006 dostupné z  
<<http://www.advojka.cz/archiv/2006/4/grusa-kundera-opona-a-kontext>>

MOYISE, Steve. Intertextuality and Biblical Studies: A Review, University College. dostupné z:  
<<http://www.ve.org.za/index.php/VE/article/viewFile/1211/1653>>

KŘÍŽ, Michal. Uvidět v jedné fazoli celou krajinu. Roland Barthes: *S/Z*. Aluze 2/2007 – Recenze.  
Dostupné z <[http://www.aluze.cz/2007\\_02/11\\_Recenze\\_Barthes.php](http://www.aluze.cz/2007_02/11_Recenze_Barthes.php)>

## **SEZNAM PŘÍLOH**

**Příloha č. 1 Portrét Milana Kundery**

**Příloha č. 2 Obálka románu Nesmrtelnost z nakladatelství Atlantis z roku 1994**

**Příloha č. 3 Obálka The Art of the Novel z nakladatelství Faber & Faber z roku 2005**

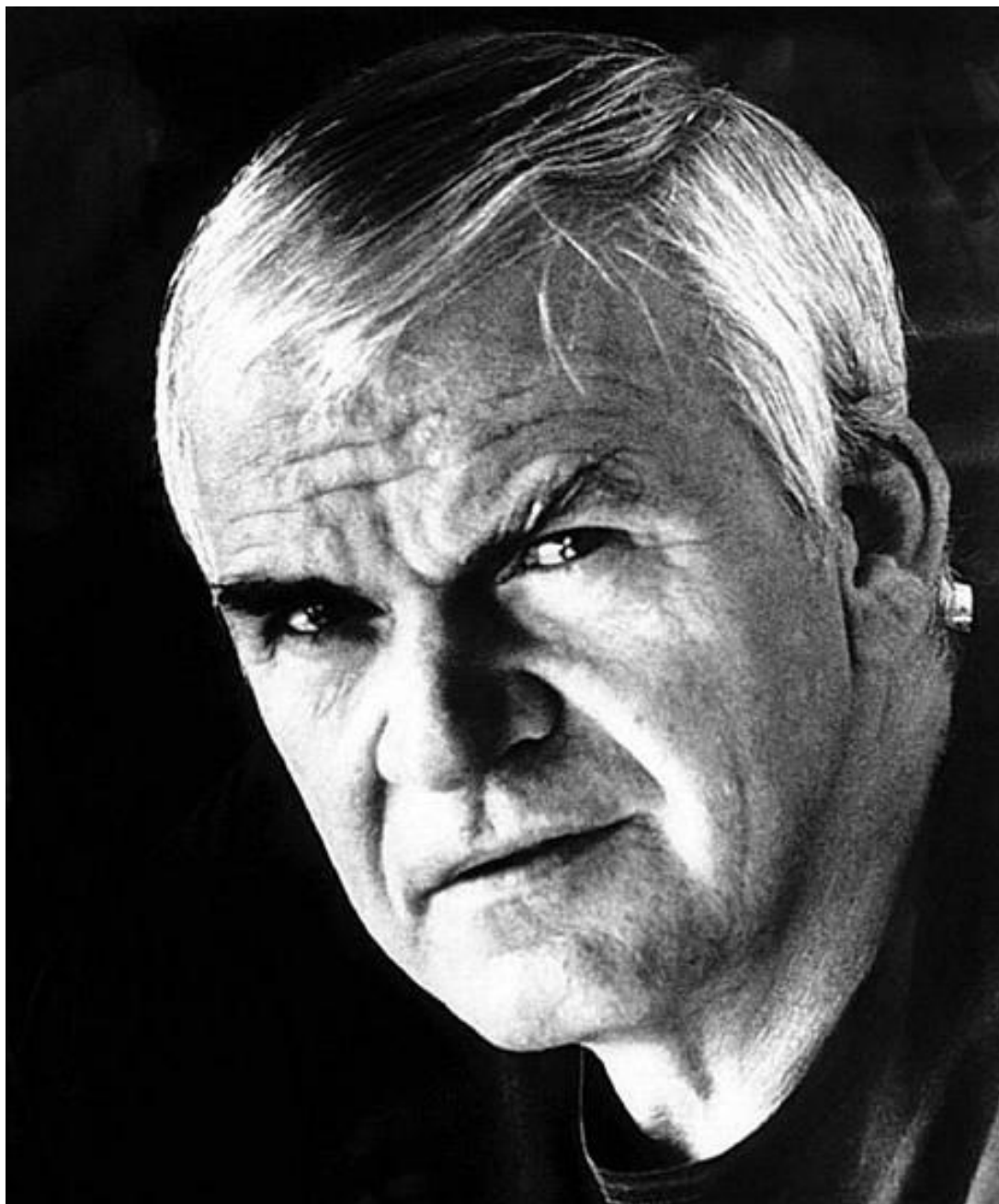
**Příloha č. 4. Obálka monografie Království motivů. Motivická analýza románů Milana Kundery od Jakuba Češky z nakladatelství Togga z roku 2005**

**Příloha č. 5 Kolektivní monografie o díle i osobnosti Milana Kundera vydaná u příležitosti mezinárodní konference Milan Kundera aneb Co zmůže literatura? V Brně v roce 2009.**

**Příloha č. 6 Schéma literární transdukce fikčních světů Bohumila Doležela**

# PŘÍLOHY

## Příloha č. 1 Portrét Milana Kundery

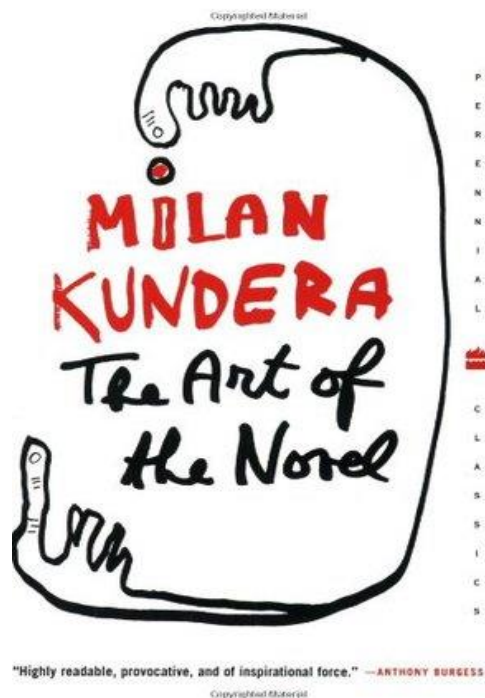




Příloha č. 2 Obálka románu Nesmrtelnost z nakladatelství Atlantis z roku 1994



Příloha č. 3 Obálka *The Art of the Novel* z nakladatelství Faber & Faber z roku 2005



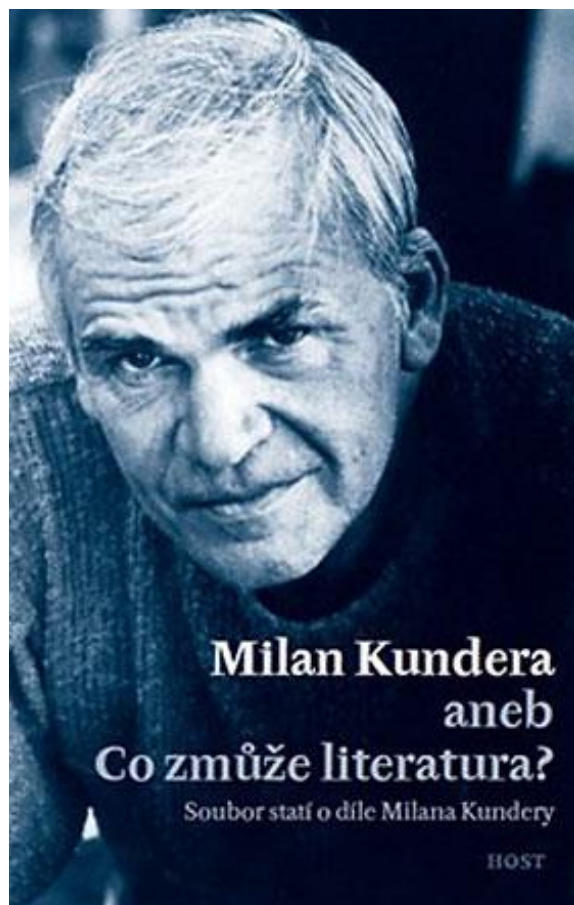
Příloha č. 3 Obálka monografie od Květoslava Chvatíka Svět románů Milana Kundery z nakladatelství Atlantis v Brně z roku 1994



Příloha č. 4. Obálka monografie Království motivů. Motivická analýza románů Milana Kundery od Jakuba Češky z nakladatelství Togga z roku 2005



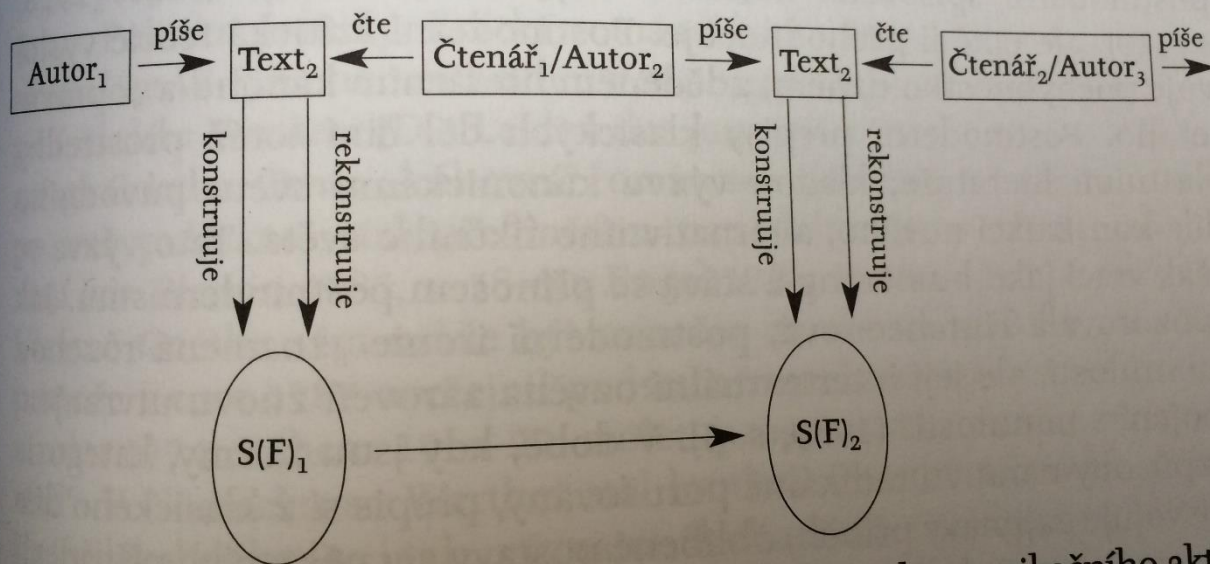
**Příloha č. 5 Kolektivní monografie o díle i osobnosti Milana Kundera vydaná u příležitosti mezinárodní konference Milan Kundera aneb Co zmůže literatura? HOST, v Brně 2009**



Příloha č. 6 Schéma literární transdukce fikčních světů Bohumila Doležela

dostačí, protože můj úmysl je podniknout něco jiného se Schéma-tem 7. Chci je rozvinout ve Schéma 8, z něhož můžeme vyčíst pojem literární transdukce.

Schéma 8



Transdukce přenáší literární dílo za hranice komunikačního aktu, do otevřeného, neomezeného řetězu převodů. Prototypem literární transdukce je schéma přenosu literárního díla z jednoho autora do druhého, inspirováno schématem pře-