

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Bakalářská práce

Kryštof Eder

Vývoj románové poetiky Milana Kundery

Transformation of Poetics in Milan Kundera's Novels

Praha 2017

Vedoucí práce: Mgr. Michael Špirit, Ph.D.

Poděkování:

Děkuji Mgr. Michaelu Špiritovi, Ph.D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 5. srpna 2017

.....
Kryštof Eder

ABSTRAKT

Práce porovnává *Žert* a *Nesmrtelnost*, první a poslední česky psaný román Milana Kundery, přičemž je přihlíženo i k ostatním česky psaným a v České republice vydaným Kunderovým románům a k jeho esejům. Nejprve je rozboru podrobena vypravěčská strategie obou románů, a to nejen vypravěčská strategie samotná, ale rovněž aspekty, které zvolené vypravěčské strategie obou románů zapříčiňují. Dále jsou v práci interpretována dvě Kunderova ústřední témata – téma smrti a poezie – tak, aby bylo zřejmé, že jejich podoba v *Žertu* a v *Nesmrtelnosti* je v podstatě kontradiktorní. Při interpretaci těchto témat je rovněž naznačeno, jak jejich podoba ovlivňuje fikční svět a narativní postupy v obou románech. Cílem těchto rozborů je poukázat na to, že *Nesmrtelnost* se od předchozích Kunderových románů liší natolik (jak v narativní, tak v tematické rovině), že není správné mluvit o septetu Kunderových česky psaných románů jako o jednom textu.

KLÍČOVÁ SLOVA

Milan Kundera, *Žert*, *Nesmrtelnost*, románová poetika, vypravěč, komparace

ABSTRACT

This thesis compares *The Joke* and *Immortality*, the first and the last of Kundera's novel, which were written in Czech. It also follows other Kundera's novels written in Czech and his essays. Firstly, the narrative strategies of the two novels are analyzed, including not only the narrative strategies themselves, but also the reasons of them being used. Afterwards, two Kundera's main themes – poetry and death – are analyzed. The aim is to prove that their form is almost contradictory in the two novels. It is also suggested, during the analysis of these themes, how their form affects narrative strategy and fiction world of the novels. The main purpose of these comparisons is to prove that *Immortality* stands apart among seven Kundera's novels, so it is not correct to regard seven Kundera's novels as one continuous text.

KLÍČOVÁ SLOVA

Milan Kundera, *The Joke*, *Immortality*, poetics of novel, narrator, comparison

Milanu Kunderovi
(P. Roth)

Jak se tam dostalo to moje jméno, je jediná záhada, kterou vysvětlit neumím.
(M. Kundera)

Ať žijí psi! Není nic dokonalejšího pod sluncem.
(D. Diderot)

Obsah

1. Úvod	7
2. Vypravěč.....	10
2.1 Vypravěčské mnohohlasí <i>Žertu</i>	13
2.2 Sestup demiurga.....	17
3. Téma smrti a jeho proměna	31
4. Téma poezie.....	37
5. Závěr.....	40
6. Seznam literatury.....	42

1. Úvod

Milan Kundera je jedním z nejvýznamnějších českých prozaiků druhé půle dvacátého století. Jeho dílo je často interpretováno, obdivováno i odmítáno.¹ Mnoho studií a interpretací vzniká – jak už to tak u „živoucích a dosud žijících klasiků“² bývá – na základě obecnějších souvislostí o autorovi a jeho díle než na rozboru konkrétního textu; této tendenci (bezděčně) napomáhá sám Milan Kundera, jenž se postupem času stal jedním z nejzanícenějších vykladačů vlastního díla. Mezi interprety, kteří jdou spisovateli, jak se říká, na ruku, se postupně etablovalo několik kritiků a teoretiků, kteří dokáží psát o Kunderově díle zasvěceně a současně s nadhledem (což je vzhledem k autorovým sebeinterpretacím dost složité): z českých je to například Sylvie Richterová či Jiří Koten, ze zahraničních Bertrand Vibert, jehož studie *Nostalgie „zapomínaného bytí“ a nechut' ke „kategorickému souhlasu s bytím“* je jednou z nejpodnětnějších pro moji práci.

Milan Kundera svými esejistickými texty a doslovy k vlastním románům tvoří interpretační rámec, v němž určuje, jak mají čtenáři (a teoretici) k jeho knihám přistupovat. Jedním z klíčových pojmů v této snaze je „opus“: jím Kundera označuje knihy, které považuje za relevantní pro svou literární kariéru. Stranou nechává básnické sbírky *Člověk, zahrada širá* a *Monology*, poému *Poslední máj*, dále pak teoretickou práci o Vladislavu Vančurovi *Umění románu*, drama *Majitelé klíčů* (donedávna bylo takto „stigmatizováno“ i drama *Ptákovina*), a konečně všechny drobné fejetony, doslovy, časopisecké příspěvky ap.

Tím, že Kundera určil, jaké jeho texty mají být čteny, tyto texty – u čtenářů, kteří jsou ochotni držet se jeho doporučení – jednak vyzdvihl, jednak ucelil. Ať už záměrně nebo nezáměrně pomohl tím stvořit jednu z výrazných tendencí při interpretaci svého díla – vnímat septet románů a románových knih počínajících *Žertem* a končících *Nesmrtelností* jako souvislý, koherentní celek.

Takového interpretačního rámce se drží kupříkladu Eva Le Grand, která píše ve své knize *Kundera aneb paměť touhy*: „[n]ebylo možné, abych jedním pohledem obsáhla všechny formální a sémantické aspekty sedmi zkoumaných románů, a to tím spíše, že jsem je chtěla číst jako jeden text, což je podle mě jediné možné čtení, které může postihnout *estetickou soudržnost* Kunderova umění“ (1998: 22).

¹ V předmluvě k monografii J. Češky *Království motivů* poznamenává Petr A. Bílek, že „Milan Kundera má to štěstí či smůlu, že u takřka každého vnímatele vzbuzuje vyhraněné reakce“ (s. 7).

² Tamtéž.

Le Grand si rovněž všímá pozoruhodné souvislosti mezi Kunderou a německým filosofem Edmundem Husserlem. Konkrétně Husserlův princip „eidetické redukce“, tedy snahy postihnout podstatu, esenci jevů pomocí mnohonásobných variací, přirovnává ke Kunderovu principu variace, tedy k tomu, že „každé Kunderovo téma prochází [v rámci Kunderových románů] během variačního rozvíjení novými proměnami, natolik se obohacuje o nové významy, že se z pouhé tematické kategorie pozvedá až na úroveň *fenomenologické* nebo *existenciální metafor*“ (s. 123–124). Takovému modelu by pak skutečně odpovídala teze o nemožnosti plně uchopit to, co Le Grand nazývá estetickou soudržností (Kunderových románů), jednotlivě, nýbrž pouze v rámci románového septetu. Podobného východiska jako Le Grand se drží i Květoslav Chvatík, podle něhož spočívá jednota autorova díla „na jednotě motivické a tematické, na jednotě celkového narativního konceptu a výsledného sémantického gesta jeho románu“ (1994: 13). Stejně tak Lubomír Doležel tvrdí, že Kundera neustále variuje tutéž sémantickou makrostrukturu, tentýž „hloubkový tvar fikčního světa“ (2000/2008: 111).

Kundera v autorské poznámce k *Nesmrtelnosti* poznamenává: „v *Nesmrtelnosti* se mi podařilo důsledněji než jinde uskutečnit určitou románovou poetiku, kterou jsem (nejdřív spontánně, pak čím dál vědoměji) sledoval už od *Žertu*“ (1993: 347).

Záměrem této práce je ukázat, že *Nesmrtelnost* má mezi Kunderovými česky psanými romány skutečně zvláštní postavení. Ne však tím, že by v ní došlo k dovršení (k dovršení, jež by bylo zapříčiněno postupnou cizelací téhož), nýbrž proto, že je v ní použit zásadně jiný naratologický postup, který utváří rovněž sémantickou strukturu románu, a některá z kruciólních témat nabývají podstatně odlišné podoby.

Co se naratologického postupu týče, pokusím se prokázat, že vypravěčská strategie *Nesmrtelnosti* se mezi Kunderovými romány liší – strategie hravého vypravěče je zde mnohem výraznější, a to dokonce do té míry, že vypravěč ztrácí svůj status vládce nad fikčním světem, jenž byl typický pro předchozí Kunderovy romány. Tato změna jde ruku v ruce s proměnou románového pozadí (prostředí totalitního režimu prvních šesti knih vystřídal svět reklamy a konzumu *Nesmrtelnosti*).

Tematickému rozboru podrobím dvě z ústředních témat Kunderovy prozaické tvorby – téma smrti a téma poezie. Cílem rozboru je poukázat na rozporuplnost teze Le Grand, podle níž se témata v sedmi Kunderových prozaických knihách *obohacují* o nové významy. Na materiálu dvou témat stojících v popředí Kunderova zájmu chci srovnáním podoby, jaké nabývají v *Žertu*, s tou, jakou získávají v *Nesmrtelnosti*, prokázat, že podoba v *Nesmrtelnosti* je oproti podobě v *Žertu* spíše kontradiktorní, než by tu původní prostřednictvím variací obohatila o nové významy.

Mým záměrem tudíž bude hledat distinkce mezi *Žertem* a *Nesmrtelností*, které stojí v cestě tvrzení o septetu románů, jež by byly provázány do té míry, že by bylo možno mluvit o jejich estetické soudržnosti.

V úvodní části, která bude zároveň nejobsáhlejší, se pokusím analyzovat vypravěčské strategie těchto dvou románů. Zároveň předložím interpretace určitých aspektů románů, jež považuji za relevantní pro mé cíle. V dalších dvou částech se pokusím výše zmíněná témata vyložit a ukázat, nakolik se jejich podoba odráží v sémantice románů a nakolik jsou dvě srovnávané podoby rozdílné.

2. Vypravěč

První kategorie, které se budu věnovat a které se ve snaze postihnout Kunderovo románové dílo v jeho proměnách stojí za to věnovat především, je kategorie vypravěče.

Pro začátek je třeba říci, že vypravěčské principy Kunderových románů jsou pozoruhodné samy o sobě a pozoruhodné v jednotlivých románech; o to více je pak zajímavé a důležité sledovat, jak se vypravěčská struktura románů vyvíjí do podoby, které nabývá v *Nesmrtelnosti*, kde je nejvýrazněji zabudována do sémantické a tematické výstavby.

Kundera se často explicitně hlásí k literární tradici vrcholné moderny a k románům, jakými jsou *Muž bez vlastností* Roberta Musila, *Náměsíčníci* Hermanna Brocha a *Ferdydurke* Witolda Gombrowicze; k této jedné skupině literárních děl, na jejichž základě buduje Kundera své vlastní literární dílo, přidává skupinou druhou: romány, které stály při samém vzniku románového žánru: Cervantesův *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*, *Život a názory blahorodého Tristrama Shandyho* Laurence Sterna či *Jakub fatalista* Denise Diderota.³

Milan Kundera ve svých esejích⁴ dělí vývoj románového žánru do tří epoch a výše zmíněná díla rámuje první a třetí: epochu první, jež začíná s *Donem Quijotem*. Epochu třetí, kterou dle Kundery zahajuje trojice románů *Ferdydurke*, *Muž bez vlastností* a *Náměsíčníci*; tato tři díla totiž „probouzejí k životu zapomenutou zkušenost románu předbalzacovského a zmocňují se oblastí až dosud rezervovaných filozofii“ (Kundera 2006: 41). Mezi těmito dvěma epochami stojí doba realismu a na něj navazujícího naturalismu: román se zde odklonil od hravosti románů prvního období; od nepotřeby vysvětlovat, jak mohl Sancho Panza v *Donu Quijotovi* přijít minimálně třikrát o všechny své zuby apod. V této době – v době druhé epochy románového žánru – již nebylo možné, aby vypravěč mluvil o tom, co se dělo předtím, než sám přišel na svět, jako to dělal vypravěč Sternova *Tristrama Shandyho*. Z Kunderových esejů je patrné, že období románů Émila Zoly a Honoré de Balzaca, tedy čelních představitelů literární tradice realistické a naturalistické, považuje v rámci vývoje románové tradice za úpadkové. Až s příchodem moderny dochází dle Kundery k jakési rehabilitaci románového žánru: román se začíná prolínat s esejem a opět je vytvářen jako umělecké dílo, jehož hlavní kvalitou není jeho věrohodná reference ke skutečnosti, ba naopak je tato reference v díle otevřeně popírána v rámci více či méně očividné literární hry.

³ K tomu viz např. *The art of the Novel*.

⁴ Anglicky: *Testaments Betrayed*, 2003; *Art of the Novel*, 2005; *Curtain*, 2007. Česky: *Můj Janáček*, 2004; *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*, 2005; *Kastrující stín svatého Garty*, 2006; *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*, 2006; *O hudbě a románu*, 2014; *Slova, pojmy, situace*, 2014; *Zahradou těch, které mám rád*, 2014.

Není mým cílem poměřovat estetickou hodnotu románů Zolových a Musilových, ba si uvědomuji, že takové poměrování by bylo zavádějící a nesmyslné; ani nechci hodnotit, zda je Kunderovo zachycení románové tradice výstižné, oprávněné, či nikoliv. Důvod, proč zde takto ve zkratce shrnuji Kunderův pohled na románový vývoj, je ten, že s vědomím takové vývojové řady – a s vědomím toho, kam v této řadě směřují Kunderovy estetické preference – lze snáze přistoupit i k románům Kunderovým.

Kunderovy vypravěčské principy sdružují vypravěčské postupy z prvního období románového vývoje – především hravost – a z období literární moderny, kdy se začíná románový narativ prolínat s esejem. V knize esejů *Zneuznávané dědictví Cervantesovo* poznamenává Kundera, že

[j]sou čtyři výzvy [románu], k nimž jsem osobně zvláště citlivý:

Výzva hry: Tristram Shandy Laurence Sterna a Jakub Fatalista Denise Diderota mi dnes připadají jako dvě největší románová díla osmnáctého století, dva romány pojaté jako velkolepá hra. [...]

Výzva myšlení: Musil a Broch dali vstoupit na scénu románu suverénní a zářivé inteligenci. Ne aby proměnili román ve filozofii, ale aby mobilizovali na základě vyprávěného příběhu všechny prostředky, racionální i iracionální, které jsou s to osvětlit bytí člověka; [dalšími dvěma románovými výzvami jsou výzva snu a výzva času] (25n)

Sám se snaží zakomponovat tyto výzvy do svého literárního díla a v *Nesmrtnosti* tyto principy využil důsledněji než jinde.

Zaměřím-li se na Kunderův román, který není primárním předmětem mé komparace, *Nesnesitelnou lehkost bytí*, a na němž lze ilustrovat podstatnou část Kunderových vypravěčských strategií, je na první pohled patrné to, co je pro Kunderovy vypravěčské postupy typické. Ichformový vypravěč je v *Nesnesitelné lehkosti bytí* stvořitelem fikčního světa: postavy se rodí z vypravěčových myšlenek a podnětů; v tomto případě uvozují hlavní dvojici postav, Terezu a Tomáše, mimo jiné tyto věty:

Myslím na Tomáše již řadu let, ale teprve ve světle této úvahy jsem ho uviděl jasně. (15)

Bylo by hloupé, kdyby se autor snažil čtenáři namluvit, že jeho postavy skutečně žily, narodily se nikoli z těla matky, ale z jedné dvou sugestivních vět či z jedné základní situace. Tomáš se narodil z věty einmal ist keinmal. Tereza se narodila z kručení břicha. (49)

Vypravěč explicitně prohlašuje, že postavy jsou výtvoři jeho fantazie a jako takové jsou závislé na jeho vůli: do fikčního světa jsou jím vrženy a jsou v podstatě ony „zmobilizované prostředky, na jejichž základě vypravěč osvětluje bytí člověka“.

Zároveň má vypravěč *Nesnesitelné lehkosti bytí* množství autobiografických rysů; Sylvie Richterová v této souvislosti často používá pro takto vybaveného vypravěče pojem „Kundera-vypravěč“ a v eseji *Pokus o synchronní pohled na dílo Milana Kundery* zmiňuje příznačný fakt: „Chci [...] upozornit na větu, která v nepatrných obměnách zazní v každém románu a ve všech knihách esejů jako návratný motiv, jako významový předěl, jako klíč k četbě. Ta věta udeří pokaždé jako gong a zní: „Když sovětská vojska okupovala moji zemi““ (Richterová 2012: 20n). Tím, že se v románech vyskytuje tato věta, Kundera-vypravěč odkazuje na reálný svět a na Kunderu-autora v něm,⁵ čímž se zvyšuje vypravěčova věrohodnost vzhledem k mimotextové realitě a tvoří se tím patrný předěl mezi vypravěčem a postavami, respektive mezi vypravěčem a románovým světem: vypravěč má blízko k reálnému světu; on sám v podstatě tvoří hranici mezi ním a světem románovým, zatímco *jeho* postavy existují pouze ve světě fikčním jako existenciální modely, „jejichž reference k aktuálnímu světu není podstatná“ (Haman 2012: 78).

Nerušivé spojení románového vyprávění s esejem, jehož kvalita a věrohodnost se poměřuje vzhledem k platnosti ve světě reálném, je do jisté míry umožněna právě tím, že vypravěč je demiurgem fikčního světa, z něhož tak může vystupovat a komentovat jej z nadhledu. *Nesnesitelná lehkost bytí* začíná esejem o Nietzscheově myšlence věčného návratu a o Parmenidově úvaze nad protiklady lehkost–tíha. Právě prostřednictvím tohoto eseje se vypravěč dostává k Tomášovi. I v dalších částech se esej neustále prolíná s vyprávěním.

Vypravěč také události fikčního světa neustále komentuje, přičemž jej svými poznámkami často překračuje a poznámky se vztahují i ke světu ne-fikčnímu; zdají se být něčím, co by bylo možno označit jako (quasi)maximy, tedy teze mající obecnou platnost. Například ve druhé kapitole *Nesnesitelné lehkosti bytí* tvrdí vypravěč, že „[b]ude-li se každá vteřina našeho života nekonečněkrát opakovat, jsme přikováni k věčnosti jak Ježíš Kristus ke kříži“ (13),⁶ či jinde: „Co je to koketerie? Dalo by se snad říci, že je to takové chování, které má dát najevo tomu druhému, že sexuální sblížení je možné“ (153). Takto konstruované teze se v knize objevují nezdědky. Vypravěč je nejen prezentuje jako (quasi)maximy, také je staví tak, aby bylo patrné, že patří jemu a k němu; že jejich konstatování není důsledkem událostí fikčního světa – naopak je fikční svět modelován tak, aby na něm bylo možné tyto maximy demonstrovat či

⁵ Stěží si lze dnes představit čtenáře, který by nebyl obeznámen s faktem autorovy emigrace a s tím, že Československo okupovala sovětská vojska – zvláště když se k tomu Kundera-vypravěč opakovaně vrací.

⁶ Z Kunderových románů cituji dle jejich aktuálních vydání, uvedených v soupisu literatury, jen stranu.

zkoumat. Hned po poznámce o koketerii je proto Tereza vystavena před situací, kdy „stojí za barovým pultem a zákazníci, kterým nalévá alkohol, s ní koketují“ (153).

Vypravěč tedy jednak vystupuje jako stvořitel, který fikční svět ovládá, jednak tvoří domnělý spojovník mezi světem fikčním a ne-fikčním, čehož dociluje prolínáním vyprávění a esejistických částí s obecnou platností.

Takto pojatý vypravěč je pro Kunderovy romány typický a v románovém septetu je často pokládán za modelového.⁷ Pominu-li pátý Kunderův prozaický počín, románový vaudeville *Valčík na rozloučenou*, kde je erformový vypravěč zcela „schován“ za fikčním světem a nijak výrazně na sebe neupozorňuje (avšak jeho přítomnost coby demiurga je přesto stále patrná⁸), jsou dva romány, v nichž se Kunderův vypravěč zdatelně vymyká ze schématu modelového vypravěče, které bylo vymezeno výše: *Žert* a *Nesmrtelnost*.

2.1 Vypravěčské mnohohlasí *Žertu*

Jak rozeznat hlas boží mezi tolika jinými (242)

Žert je vyprávěn čtyřmi postavami v ich-formě; tyto postavy – jsou jimi Ludvík, Helena, Jaroslav a Kostka – jsou propojeny nejen tím, že je jim „propůjčeno“ vyprávění, ale i dalšími aspekty (k tomu později). Ich-formou se *Žert* na první pohled odlišuje od modelového vypravěče ostatních Kunderových románů.

Za vypravěčským mnohohlasím *Žertu* již „tušíme režiséra“ (Koten 2012: 66). Ten se projevuje hned na několika úrovních. Jednak už tím, komu přidělí vypravěčský part a komu nikoliv. Byť by se tato poznámka mohla zdát nadbytečná vzhledem k tomu, že každé ichformové vyprávění je svým způsobem závislé na tom, koho nechá „režisér“ (autor) vyprávět, právě v *Žertu* je takové konstatování zcela na místě, jelikož volba vypravěčských partů (ale také volba toho, kdo vypravěčský part mít nebude) se odráží v sémantice románu a je velice podstatná pro jeho interpretaci.

Žert byl mnohokrát označen za román deziluze. Deziluze, jež se promítá právě do postav, které vyprávějí, a jejíž dopad sílí konfrontací s postavami, které si deziluzi neprojdou. – Tato konfrontace se nejvýrazněji projevuje tehdy, kdy se Ludvík po letech znovu setkává se Zemánkem.

Zemánek je Ludvíkovým románovým antipodem: Ludvík je paralyzován dějinami a mnoho let po příkořích, která mu v mládí připravil právě Zemánek tím, že se přičinil o Lud-

⁷ Viz např. sborník *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura*, Brno: 2012.

⁸ K tomu viz např. Tomáš Kubíček, *Vyprávět příběh*, Brno.

víkovo vyloučení z univerzity, touží po pomstě. Po celou dobu setkání se děsí chvíle, kdy se na něj Zemánek obrátí s omluvou: „Jak mu vysvětlím, že se s ním nemohu smířit? Jak mu vysvětlím, že bych tím rázem ztratil životní rovnováhu?“ (268n) Jenomže se stane něco – paradoxně – ještě horšího: Zemánek se neomluví; necítí potřebu se omlouvat, protože jeho postoj (tedy to, čím je ve fikčním světě – jeho románový kód) jej vede k přesvědčení, že co se stalo, zůstává pohřbené hluboko v masivu dějin a nemá význam se tím dále zabývat. Zemánek je prostředníkem, který Ludvíkovi ukazuje nicotnost, nesmyslnost jím zastávaných hodnot; je tím, kdo Ludvíka donutí k tomu, aby racionalitou našel v tom, na čem dříve lpěl, krutou iracionalitu.

Zde je patrná režisérská selekce vypravěčských partů. Kdyby totiž dostal hlas Zemánek, *Žert* by tím ztrácel na své deziluzivní soudržnosti. Zemánek žádnou deziluzi projít nemohl, jelikož on je jejím ztělesněným popřením: žije tak, jak diktuje doba, a je proto vždy chráněn její iluzivností.

Oproti tomu vypravěči ztrácí veškeré jistoty a přesvědčení, kterými jsou vybaveni na začátku, respektive ke kterým postupně přichází:

Ludvík prostřednictvím nezdařené pomsty shledá jako absurdní přesvědčení, že je v lidské moci řídit běh dějin; rovněž je mu vytržena představa Lucie – další z „němých“ (tedy těch, které nemají vypravěčský part) postav *Žertu* –, jako dívky, která byla jeho jedinou láskou a která jej milovala.

Helena naivně a bezmezně důvěřuje v komunistickou revoluci. Nehledě na proměny historie je její víra neochvějná; deziluze proto nutně přichází zvenčí: od Ludvíka.

Jaroslav, v jehož vypravěčském partu se mísí realita se snem, se vypořádává s postupným upadáním tradic v zapomnění. (V jeho vyprávění se mimochodem lze poprvé setkat s románovým esejem, který je tak příznačný pro Kunderovy následující knihy.)

A konečně Kostka, poslední z vypravěčů *Žertu*, vypravuje ovlivněn svým náboženským založením, které jej na samém konci jeho partu přivede až k jakési entropii: „Ó Bože, je to opravdu tak? Jsem opravdu tak směšný? Řekni, že to tak není. Ujisti mne! Ozvi se, Bože, ozvi se hlasitěji! Vůbec tě neslyším mezi tou změť nejasných hlasů!“ (243)

Lze říci, že čtyři vypravěči jsou zároveň hlavními postavami *Žertu*; tvrzení by však bylo neúplné, kdyby nebylo doplněno o pátou hlavní postavu: Lucii. Ta je „němou“ postavou:⁹ nemá svůj vypravěčský part, je představována především prostřednictvím Ludvíka

⁹ Označení „němá postava“, které používám pro postavy, jež nemají vypravěčský part, získává u Lucie dvojnásobný význam, protože z Ludvíkova popisu je zřejmé, že Lucie byla mlčenlivá, ba že právě její mlčení Ludvíka přitahovalo a uklidňovalo: „Nebylo by ovšem správné si myslit, že mne na Lucii přitahovala jen exotičnost její prostoty; Luciina prostota, kusé vzdělání jí nijak nevadilo v tom, aby mi rozuměla. To porozumění nespočívalo

a motivace jejího chování je popisována (odhadována) rovněž jím. A nutno říci, že Ludvík se ukazuje jako velice nespolehlivý ve svých pokusech odhalit tuto motivaci.

Jeden z rozměrů „tušeného režiséra“ lze doložit na postavě Lucie a na vztahu Ludvíka k ní:

Incipit románu zní takto: „Tak jsem se po mnoha letech octl zase *najednou*¹⁰ doma“ (11). V rodném městě si Ludvík nechává oholit tvář a v holičce poznává Lucii, neosloví ji však a její totožnost si až poté ověřuje u Kostky (je rovněž příznačné, že Luciin hlas považuje za „docela cizí“ a až z jejích doteků pozná, že je to ona). Necelé dvě stránky před koncem se Ludvík, poté co nasadil poslední masku, „cítí šťasten uvnitř těchto písní, v nichž smutek není hravý, smích není křivý, láska není směšná a nenávist plachá, kde lidé milují tělem i duší (ano, Lucie, zároveň tělem i duší!)“ (310).

Je zřejmé, že Ludvíkovo chování je řízeno režisérem – případně tím, co lze nazvat románový kód –, nikoli psychologizací. Je vystaven situaci, která je naplánovaná a jeho chování je jí determinováno: doma se ocitá *najednou*; potkává Lucii, která mu před lety beze slova zmizela ze života a ani na ni nepromluví, přesto k ní na konci románu směřuje slova výtky, že se mu neoddala tělem.

Konečně lze tušeného režiséra doložit v motivické výstavbě románu. V posledním, sedmém dílu románu, kde se tři vypravěči (Jaroslav, Helena a Ludvík) střídají vždy kapitole – na rozdíl od šesti částí předcházejících, kde byla vždy jedna část spojena s jedním vypravěčem – a kde všichni tři docházejí k deziluzivnímu prozření, se motivická soudržnost odhalí při porovnání míst, na nichž k jejich prozření dojde:

Jaroslav:

Obrátil jsem se zády a odešel jsem k lavičce stojící na návsi pod jabloňkou.¹¹ Tady si sednu a budu jen poslouchat, jak se z dálky nese vyvolávání jezdců. (263)

Ludvík:

ve zkušenostech nebo věděni, ve schopnosti prodebatovat věc a poradit, nýbrž v tušivé vnímavosti, s níž mi naslouchala. [...] Nikomu předtím a nikomu potom jsem verše nepředčítal, [...] [a]le Lucie měla zázračnou moc [...] Mohl jsem si před ní dovolit vše: i upřímnost, i cit, i patos. A tak jsem četl. [...] Držel jsem Lucii kolem ramene (potaženého tenkým plátnem květovaných šatků), cítil jsem je v prstech a podlehl nabízející se sugesci, že verše, které čtu (ta táhlá litanie), patří právě smutku Luciina těla, tichého, smířeného těla odsouzeného k smrti“ (77–79).

¹⁰ Zvýraznil K. E.

¹¹ Zvýraznil K. E.

Malou místností s pěti šesti stoly, hustě zakouřenou a přeplněnou, se řítíl číšník [...] a prorážejí si neurvale cestu mezi lidmi a stoly, vyběhl z místnosti na chodbu. Šel jsem za ním a zjistil jsem, že na konci chodby jsou otevřené dveře do zahrady, kde se rovněž obědvá. Vzadu pod lípou¹² byl volný stolec; usedl jsem tam. (289)

Helena:

na konci zahrady jsem uviděl v idylickém stínu jabloně¹³ dřevěný domeček venkovského záchodku. Rozběhl jsem se k němu. [...] Vložil jsem prsty do škvíry mezi dveřmi a veřejí a zjistil jsem malým tlakem, že je záchodek zevnitř uzavřený; nemohlo to znamenat nic jiného, než že je tam Helena. Řekl jsem tiše: ‚Heleno! Heleno!‘ Nic se neozývalo; jen jabloň, do níž se opíral mírný vítr, šustila větvemi o dřevěnou stěnu domečku. (296)

A konečně místo finální, kde je stržena poslední maska Ludvíkovi a odkud na samém konci odveze Jaroslava poté, co je skolen infarktem, záchranná služba:

Vystoupení kapely mělo se konat v téže zahradní restauraci, v níž jsem před nedlouhou dobou obědval a četl Helenin dopis; když jsme tam s Jaroslavem přišli, sedělo tam již pár starších lidí (trpělivě čekajících na hudební odpoledne) a asi stejný počet opilců se potácel od stolu ke stolu; vzadu kolem rozložitě lípy¹⁴ stálo několik židlí, o kmen lípy byla opřena v šedivém rubáši basa a kousek od ní stál otevřený cimbál. (307)

Všechna místa jsou propojena motivem stromu, pod nímž k prozření dochází. Podstatná přítomnost není sémantika motivu, nýbrž to, že arbitrárně se jevící činy postav jsou tímto motivem stmeleny a deziluze, respektive ztráta mýtu vystupuje jako jednoznačný leitmotiv celého románu – ačkoliv by se mohlo zdát, že v postavě naivní Heleny, v postavě utilitárního Zemánka je snahou Kundery skutečně kritizovat komunistický režim, jak byl *Žert* především v zahraničí často interpretován.

Vypravěčský hlas *Žertu* je stejně tak na první pohled diferencovaný,¹⁵ avšak vnitřně propracovaný a soudržný. A jako takový jej lze pokládat za předobraz Kunderova modelového vypravěče.

¹² Zvýraznil K. E.

¹³ Zvýraznil K. E.

¹⁴ Zvýraznil K. E.

¹⁵ Rozrůzněný i ve vrstvě stylistické: Helena vypráví naivně, v dlouhých souvětích, které evokují proud vědomí, Kostka naproti tomu v úsečných větách s množstvím vykřičníků; Jaroslav a Ludvík se potom nejvíce podobají hlasu vypravěče dalších Kunderových románů: po stylistické stránce jsou především věcní a racionální.

2.2 Sestup demiurga

Od druhého románu, jímž je *Život je jinde*,¹⁶ se Kunderův vypravěč značně proměňuje. Nestojí už nad textem jako tušený režisér, nýbrž se stává suverénním a explicitním demiurgem fikčního světa. Tím, že navíc významně referuje k postavě Kundery-autora, stojí na hraně mezi fikčním a nefikčním světem, čímž se zvyšuje jeho věrohodnost, v několika případech se vypravěč dokonce zhmotňuje v textu jako postava, která má autobiografické znaky Milana Kundery. Takový vypravěč v podstatě protikladem nespolehlivého vypravěče, neboť tím, že fikční svět vzniká z jeho gesta, se také vše, co se v tomto světě odehrává, verifikuje pouze a jedině jeho prostřednictvím.

V *Nesnesitelné lehkosti bytí*¹⁷ se tato vypravěčská strategie projevuje nejvýrazněji. Na první pohled by se mohlo zdát, že ani v *Nesmrtelnosti* Kundera neopustil tuto strategii. Začátek románu tomu napovídá:

Ta paní mohla mít šedesát, pětadesát let. Díval jsem se na ni, když jsem ležel na lehátku proti bazénu v tělocvičném klubu umístěném v nejvyšším poschodí moderní budovy, odkud je vidět velkými okny celou Paříž. Čekal jsem na profesora Avenaria, s kterým se tu občas scházím, abychom si povídali. Ale profesor Avenarius nepřicházel a já jsem se díval na dámu; stála sama v bazénu, po pás ve vodě a hleděla vzhůru na mladého plavčíka v teplákách, který ji učil plavat. [...] Když jsem se 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. [...] Jakási esence jejího půvabu, nezávislá na čase, se tím gestem na vteřinu odhalila a oslnila mne. Byl jsem podivně dojat. A vybavilo se mi slovo Agnes. Agnes. Nikdy jsem žádnou ženu toho jména nepoznal. (12n)

A ve druhé kapitole:

Když jsem se vzbudil, bylo už skoro půl deváté a představoval jsem si Agnes. Leží jako já v široké posteli. Pravá strana je volná. Kdopak je asi její manžel? (14)

Vypravěč je tedy jednak zdánlivým demiurgem, z jehož asociativního spojení¹⁸ gesta staré dámy se slovem Agnes vzniká fikční postava a s ní i příběh, jednak má autobiografické

¹⁶ Román byl dopsaný v roce 1969, v torontském nakladatelství manželů Škvoreckých vyšel v roce 1973 a do oficiální české distribuce se dostal až roku 2016, kdy jej vydalo nakladatelství Atlantis.

¹⁷ Francouzsky vyšlo v roce 1984, česky v roce 1985 v Torontu, respektive 2006 v českém nakladatelství Atlantis.

rysy: „[Profesor Avenarius] Šel lhostejně ještě pár metrů a otevřel dveře kavárny; vedoucí na něho volal: ‚Pan Kundera se omlouvá, že bude mít zpoždění. Nechal tu pro vás knihu, abyste se zatím bavil,‘ a podával mu můj román *Život je jinde* v laciném vydání zvaném Folio“ (154). Spolu se Sylvii Richterovou budu vypravěče *Nesmrtelnosti* nazývat Kunderou-vypravěčem. Kundera-vypravěč bude centrem mého dalšího rozboru a je pro začátek nutno říci, že jej budu posuzovat v rámci Kunderova modelového vypravěče tak, jak jsem jej vymezil výše, tedy jako verifikační bod fikčního světa, od něž se vypravěč *Nesmrtelnosti* – Kundera-vypravěč – odchyluje. Je také nutno podotknout, že mluvím-li o Kunderovi-vypravěči, nemíním tím Kunderu-autora, nýbrž autorem zkonstruovanou narativní strategii, která ztrácí verifikační statut, aby touto ztrátou podpořila sémantickou výstavbu románu. Rozdíl mezi Kunderou-vypravěčem a Kunderou-autorem je takový, že Kundera-autor volí polohu Kundery-vypravěče a tato poloha podléhá – i v případě *Nesmrtelnosti*, kde se Kundera-vypravěč ukáže jako nespolehlivý – jeho kontrole.

Sylvie Richterová přichází se zajímavým poznatkem ohledně motivu Boha v *Nesmrtelnosti*: „Kunderova teoretická reflexe o románu probíhá jedním dechem s reflexí filozofickou a otázka Boha je v ní úhelným kamenem. [...] Ve světě bez Boha tedy spisovatel vidí ‚ducha románu‘, ‚*l'esprit du roman*‘, jako protipól totalitního principu jediné pravdy. [...] Agnes povstává z gesta, kterého si autor všiml v plaveckém klubu: rodí se z ladného pohybu ruky jako Venuše z mořské pěny, vyskakuje z hlavy spisovatelovy jako Athéna z hlavy Diovy“ (Richterová 2015: 455–470). S touto tezí by korespondovala již citovaná úvodní pasáž románu: „Byl jsem podivně dojat. A vybavilo se mi slovo Agnes. Agnes. Nikdy jsem žádnou ženu toho jména nepoznal.“ Kunderovi-vypravěči se vybaví *slovo* Agnes, nikoli jméno, jménem se Agnes stává až poté, když vypravěč dochází k závěru, že nikdy neznal ženu, která by se takto jmenovala. Touto jemnou narážkou Kundera-vypravěč naznačuje, že je skutečně možno považovat jej nejen za demiurga, ale také za Boha tohoto románového světa.

Nesmrtelnost se skládá ze čtyř hlavních linií: příběh Agnes, její sestry Laury, dcery Brigity, jejího manžela Paula a Lauřina milence Bernarda Bertranda; převážně esejistický part o milostném vztahu Goetha s Bettinou von Arnim, přičemž do tohoto partu jsou zapojena i svědectví spisovatelů, kteří o Goethově vztahu psali: Rainer Maria Rilke, Romain Rolland a Paul Éluard, a také Hemingway, s nímž se Goethe setkává na onom světě; dále „ten nejsmutnější erotický příběh, jaký jsem kdy napsal,“ (235) s hlavním protagonistou Rubensem; a konečně celým románem se proplétající posedávání Kundery-vypravěče, respektive Kunde-

¹⁸ Je zajímavé, že i Kundera-autor dle svých slov rozpracovává román na základě nutkavé představy: „Představa celkové architektury je u mne součástí prvního nápadu, z něhož se román rodí; není racionálním výpočtem, ale nutkavou představou“ (Poznámka autora, in: *Nesmrtelnost*, s. 348).

ry-postavy, v klubu s přítelem profesorem Avenariem. Kundera-vypravěč je přítom ten, kdo určuje, jak a kdy se jednotlivé části v textu objeví, přičemž to často explicitně předjímá a komentuje:¹⁹ „„Strašně se už těším na šestý díl. Do románu vstoupí úplně nová postava. A na konci dílu odejde tak, jak přišla, a nezůstane po ní stopa. Není ničeho příčinou a nezanechá žádný následek. A právě to se mi líbí““ (235).

Tím, že vypravěč libovolně přebíhá mezi dějovými liniemi, tím, že do vyprávění zapojuje historicky existující osobnosti (navíc takové osobnosti, které snad každý čtenář bez výjimky zná: Hemingway, Goethe), přičemž není jeho záměrem informovat o jejich životě, ale skrze jejich osudy rozvíjet vlastní úvahy, propojovat jejich rozhodnutí, jejich postoje s rozhodnutími a postoji jiných postav románu, se zdá být ještě suverénnější ve své pozici demiurga než v románech *Nesmrtelnost* předcházejících. Vypravěč taky často explicitně upozorňuje na to, že nejen s postavami, jež jsou výtvorem jeho imaginace (Agnes), ale i s těmi, které mají reálný předobraz, si může zacházet tak, jak se mu líbí:

Hemingway a Goethe se vzdalují po cestách onoho světa a vy se mne ptáte, co je to za nápad, svést k sobě dohromady právě ty dva. Vždyť k sobě vůbec nepatří, vždyť nemají nic společného! A co má být? S kým si myslíte, že by Goethe chtěl trávit čas na onom světě? S Herderem? S Hölderlinem? S Bettinou? S Eckermannem? [...] Když si jednoho dne uvědomil, že je bude mít celý život kolem sebe, sevřelo se mu hrdlo úzkostí. Co dělat, musil se s tím smířit. Měl ale nějaký důvod být s nimi i po smrti?

Je to proto jen z nejupřímnější lásky k němu, že jsem mu po jeho boku vysnil někoho, kdo ho velice zajímá, (90)

Jenomže situace je jiná, jelikož Kundera-vypravěč je rovněž Kunderou-postavou. Hranice vypravěče Kundera překračoval ve svých románech pravidelně: například větou, o níž již byl řeč a která se dle Sylvie Richterové objevuje v každém Kunderově románu: ‚Když sovětská vojska okupovala moji zemi.‘ To, že se Kundera-vypravěč vymyká běžnému pojetí vypravěče je předem dané z výrazné esejovitosti románů: např. v *Nesnesitelné lehkosti bytí* se fikční svět vzniknuvší z vypravěčovy intence mísí s esejem o Nietzscheově mýtu o věčném návratu. Vypravěčova esejistická úvaha o mýtu rámuje vznik fikčního světa a Kundera-vypravěč nutně vnáší do fikčního světa vlastní stanoviska, která nelze připsat nikomu jinému než jemu²⁰ a která tedy stojí na hranici mezi fikčním světem, který Kundera-vypravěč tvoří,

¹⁹ V citované ukázce předjímá šestou část nikoli pouze Kundera-vypravěč, ale také Kundera-postava sedící a debatující s profesorem Avenariem.

²⁰ Je přítom nutno oddělit Kunderu-vypravěče od Milana Kundery. Kundera-vypravěč je vypravěčská strategie, proto když píšu, že esejistickou úvahu o Nietzscheově mýtu o věčném návratu (a stejně tak všechny ostatní) a její stanoviska nelze připsat nikomu jinému než jemu, striktně odděluji Kunderu-vypravěče od Milana

a Kunderou-vypravěčem jako vypravěčskou strategií. V *Nesmrtelnosti* se však děje něco jiného: Kundera-vypravěč se stává postavou, postavou, jež se přímo setkává s postavami fikčního světa, který Kundera-vypravěč stvořil, přičemž zákonitě stvořil i tyto postavy. Nejprve se tak děje nepřímou: již na začátku románu Kundera avizuje, že čeká na svého přítele profesora Avenaria. Profesor Avenarius se přitom ve třetím dílu románu setkává s Laurou, která v jakémsi podchodu vybírá peníze na malomocné, a jak se čtenář dozvídá v díle posledním, pravděpodobně se s ní i vyspí: „Věděl [profesor Avenarius], že Laura je Paulova žena? Myslil jsem, že ne. Jak jsem ho znal, vyspal se s ní jednou a od té doby ji neviděl“ (329). Laura, sestra Agnes, jež vznikne díky asociativnímu spojení Kundery vypravěče, je manželkou Paula, bývalého manžela Agnes. Fikční svět, který skrze postavu Agnes stvořil Kundera-vypravěč, se tak setkává s fikčním světem, v němž vystupuje Kundera-vypravěč a který byl v předchozích Kunderových románech oddělen od fikčního světa stvořeného Kunderou-vypravěčem. A dochází při tom k zajímavému úkazu: nejenže se Kundera-vypravěč setkává s postavami, jež obývají svět, který on sám stvořil, on je dokonce špatně odhaduje, nerozumí jim, neví, jak vypadají, v tomto fikčním světě tápe: Paula mu například musí představit profesor Avenarius, jinak by jej nepoznal: „Od vchodu mířil k nám sličný muž v plavkách mezi padesátkou a šedesátkou. Avenarius se zvedl. Oba vypadali dojatí a dlouze si tiskli ruce. Avenarius nás pak představil. Pochopil jsem, že před sebou vidím Paula“ (325). S tím, že Kundera-vypravěč neví, jak Paul vypadá, koresponduje i již citovaný začátek románu, kdy Kundera-vypravěč poprvé přemítá o Agnes: „Když jsem se vzbudil, bylo už skoro půl deváté a představoval jsem si Agnes. Leží jako já v široké posteli. Pravá strana je volná. Kdopak je asi její manžel? Zřejmě někdo, kdo v sobotu ráno odchází brzo z domu“ (14). Stejně tak Lauru pozná Kundera-vypravěč v sedmé části jen proto, že si vzpomene na kresbu profesora Avenaria, v níž Avenarius popisuje Lauru pomocí dvou šipek a kterou si s ní spojí: „pak jsem si všiml dámy v plavkách, která právě vstoupila do sálu, čtyřicátnice s hezkou tváří, pěkně formovanými, i když trochu krátkými nohama a expresivní, i když poněkud velkou zadnicí, která jako tlustá šipka ukazovala k zemi. Podle té šipky jsem ji okamžitě poznal“ (329). Zdá se, jako kdyby Kundera-vypravěč stvořil postavu Agnes a od toho bodu se ve fikčním světě odehrávalo vše nezávisle na něm, jako kdyby si fikční svět začal žít vlastním životem. Zatímco o postavě Agnes vše ví a rozhoduje o ní, do ostatních postav nevidí a nedokáže je řídit; je zajímavé, že ve chvíli, kdy mu Avenarius ukazuje kresbu dvou šipek, jež vypovídají o tom, jak Avenarius vidí Lauru, Kundera-vypravěč na oplátku nakreslí šipky opačné: „Kdo je to?“ ze-

Kundery, autora a byť by se mohlo zdát, že i Milan Kundera zastává všechna stanoviska svého vypravěče, není v mých silách a ani mým záměrem zjistit, zda tomu tak skutečně je.

ptal se Avenarius. „Její sestra Agnes: tělo se zvedá jako plamen. A hlava je ustavičně mírně sklopená: skeptická hlava dívající se k zemi“ (238).

Tím, který jako první spojí fikční svět, jenž stvořil Kundera-vypravěč, s Kunderou-vypravěčem, respektive s Kunderou-postavou,²¹ je profesor Avenarius. S ním jsou také spojeny momenty, které nejvýrazněji naznačují, jako by Kundera-vypravěč neměl fikční svět tak zcela pod kontrolou. Jelikož o profesoru Avenariovi tvrdí: „Znám svého přítele dobře; často se bavím tím, že napodobuji jeho způsob řeči a přejímám jeho myšlenky a nápady; ale přitom mi pořád čímsi uniká“ (324). Na tomto sdělení jsou pozoruhodné dvě věci: jednak fakt, že profesor Avenarius, postava fikčního světa – nebo alespoň do tohoto světa zasahující a zčásti do něj patřící –, Kunderovi-vypravěči „čímsi uniká“, jednak to, že se Kundera-vypravěč svěří s tím, že často přejímá myšlenky a nápady profesora Avenaria: pro čtenáře, který může číst jen to, co Kundera-vypravěč napíše, není možné rozeznat hranici, kdy je vypravěč sám sebou a kdy jsou jeho myšlenky přejaté. Vypravěčský postup *Nesmrtelnosti* se tak oproti předchozím románům proměňuje: fikční svět není pod dohledem demiurga. Jako demiurg se vypravěč (respektive postava) pouze jeví, ale jeho pozice je nalomována.

Avšak nevěrohodnost Kundery-vypravěče není pouze v tom, že není schopen nadvlády nad „svými“ postavami, nýbrž i v tom, že předjímá strukturu románu a předjímá ji ne- správně. V pátém dílu (příznačně nazvaném *Náhoda*) říká Avenariovi:

Strašně už se těším na šestý díl. Do románu vstoupí úplně nová postava. A na konci dílu odejde tak, jak přišla, a nezůstane po ní stopa. Není ničeho příčinou a nezanechá žádný následek. A právě to se mi líbí. Šestý díl, to bude román v románu a ten nejsmutnější erotický příběh, jaký jsem kdy napsal. I tobě z něho bude smutno. (235)

Hlavní postavou šestého dílu je Rubens, neúspěšný malíř a především velký svůdce. Jednou z jeho milenek je žena, již Rubens, protože si při vzájemném setkání nemůže vzpomenout na její jméno, nazývá Loutnistkou. Loutnistka je, jak je z předešlé části románu patrné, Agnes. A Rubens si dlouho láme hlavu s tím, proč jej Loutnistka v jednu chvíli zničehonic odmítá dále vídat. Jak píše v doslovu Milan Kundera:

v šesté části čtenář postupně odhaluje v neznámé loutnistce Agnes. [...] Během jejich posledního telefonického rozhovoru oznámí loutnistka Rubensovi, že se s ním už nechce setkat. Toto nevy- světlitelné odmítnutí lze pochopit, jen když si vzpomeneme, že v třetím dílu, tedy o nějakých dvě stě

²¹ Který se nachází ve fikčním světě, jenž je v rámci rozložení románu „nad“ fikčním světem jím stvořeným.

stran dříve, se Agnes milovala s neznámým milencem dívajíc se při tom do zrcadla; polekána tělesnými přízraky svého stárnutí rozhodla se tehdy, že udělá konec za svým milostným dobrodružstvím. (350)

Nejenže Rubens – postava zdánlivě vsutku nesouvisející s „hlavním příběhem“ románu – je Agnesiným milencem, právě při schůzce s ním si Agnes uvědomila, že stárne, a poprvé shledala své tělo jako ošklivé. A právě tělo, jeho ošklivost a stárnutí je jedním z nejpodstatnějších fenoménů, nad nímž Agnes (resp. vypravěč prostřednictvím Agnes) přemýšlí. Rubens tak nejen zasahuje do příběhu románu, ale také (byť nepřímo) zapřičiňuje četné Agnesiny úvahy, ba dokonce některé její činy. Kundera-vypravěč špatně odhaduje strukturu románu, jež (ve fikčním světě) píše.

Kunderova vypravěčská strategie je ve své proměně určitě pozoruhodná. Je otázkou, jaký je její význam pro celkovou strukturu románu. Dalo by se říci, že jednou její podstatnou funkcí je literární hra. Ve francouzsky psaném románu *La Lenteur* (česky *Pomalost*) z roku 1995 se odehrává následující scéna: postava Milana Kundery (která je stejně jako v *Nesmrtelnosti* vypravěčem románu) vede rozhovor s postavou své manželky Věry: „Často jsi mi říkal, že bys rád napsal román, v němž nebude jediné slovo myšleno vážně. Opus nesmyslnosti pro tvé vlastní potěšení“²² (Kundera 1996: 78). Literární hra byla vždy velmi důležitým rozměrem Kunderových románů a stejně je to i v *Nesmrtelnosti*, avšak jiný rozměr vypravěčské strategie je mnohem důležitější.

Jedním z témat *Nesmrtelnosti* je to, co Kundera-vypravěč nazývá imagologií. Ve třetím díle románu je esej,²³ jehož tématem je právě imagologie:

Asi před sto lety v Rusku se pronásledovaní marxisté začali tajně scházet v malých kroužcích, v nichž studovali Marxův manifest; zjednodušili obsah té jednoduché ideologie, aby ji šířili do dalších kroužků, jejichž členové zjednodušují ještě víc to zjednodušení jednoduchého ji předávali a šířili dál, takž když se stal marxismus známý a mocný na celé planetě, zbyla z něho jen sbírka šesti či sedmi hesel, navzájem tak chatrně spojených, že je těžko nazývat ideologií. A právě proto, že to, co zbylo z Marxe, netvoří už dávno žádný logický systém ideí, ale jen sled sugestivních obrazů a hesel (usmívající se dělník s kladivem, černochoch, běloch a žlutý muž držící se bratrsky za ruce, holubice míru vzlétající k nebi a tak dál a tak dál), můžeme právem mluvit o postupné, obecné a planetární proměně ideologie v imagologii.

Imagologie! Kdo vymyslel ten znamenitý neologismus dříve? Já, nebo Paul? Na tom konec konců nezáleží. Důležité je, že to slovo nám konečně umožní spojit pod jednou střešou to, co má tolik

²² Přeložil K. E.

²³ Respektive románový esej, neboť teze eseje se odráží v narativní struktuře románu.

jmen: reklamní kanceláře; poradce státníků pro tak zvanou komunikaci; designéry, kteří navrhují tvar aut i cvičebního náradí; tvůrce oděvní módy; holiče; hvězdy show businessu diktující normu fyzické krásy, již se řídí všechna odvětví imagologie. [...]

Všechny ideologie prohrály [...] Skutečnost byla silnější než ideologie. A právě v tom směru ji imagologie překonala: imagologie je silnější než skutečnost [...]

Sondáže veřejného mínění jsou rozhodujícím nástrojem imagologické moci [...] A protože skutečnost je pro člověk pevninou čím dál méně navštěvovanou a ostatně právem nemilovanou, staly se výroky sondází jakousi vyšší skutečností anebo řekněme to jinak: staly se pravdou.

K srovnání ideologie a imagologie chci dodat ještě toto: Ideologie byly jako obrovská kola v zákulisí, která se točila a uváděla do pohybu války, revoluce, reformy. Imagologická kola se otáčejí a na historii to nemá vliv. Ideologie válčily jedna s druhou a každá z nich byla s to naplnit svým myšlením celou epochu. Imagologie organizuje sama mírumilovné střídání svých systémů ve svižném rytmu sezón. Řečeno Paulovými slovy: Ideologie patřily historii, kdežto vláda imagologie začíná tam, kde historie končí. (117–119)

Imagologie je podle Kundera-vypravěče fenomén moderního světa. Jenomže moc imagologie nesahá pouze do politiky a do reklamních agentur, zasahuje rovněž umění: jelikož umělecké dílo – na rozdíl od vnějšího a po senzacích dychtivého pohledu na lidský život – nelze zredukovat do několika frází, stává se spisovatelův život a jeho skandály pro imagologii mnohem zajímavější než jeho knihy; a tak se nelze divit Paulovi, který v závěrečném díle *Nesmrtelnosti* prohlašuje:

Nečtu romány. Paměti mi přinášejí mnohem víc zábavy i poučení. Anebo životopisy. Četl jsem v poslední době knihy o Salingerovi, o Rodinovi, o láskách Franze Kafky. A nádhernou biografii Hemingwayovu. Ach, ten podvodník. Ten lhář. Ten megaloman [...] Ten impotent. Ten sadista. Ten macho. Ten erotoman. Ten mizogyn. [...] Bylo už třeba jednou říci nahlas, že číst o Hemingwayovi je tisíckrát zábavnější i poučnější než číst Hemingwaye. Bylo třeba ukázat, že Hemingwayovo dílo je jen zašifrovaný Hemingwayův život a že ten život byl stejně bezvýznamný a ubohý jako život nás všech.²⁴ (326–328)

Pochybování o významu literatury a umění vůbec postihuje i Kundera-vypravěče:

*Přesto však kladu otázku: [...] Existuje vůbec láska k umění a existovala kdy? Není to klam? Když Lenin prohlašoval, že miluje nade vše Beethovenovu *Apassionatu*, co vlastně miloval? Co slyšel?*

²⁴ Na začátku románu mimochodem Kundera-vypravěč v radiu zaslechne, že „vyšla nová biografie Ernesta Hemingwaye, v pořadí už sto sedmadvacátá, ale tentokrát opravdu velmi významná, protože z ní vyplývá, že Hemingway neřekl celý život jediné slovo pravdy“ (14).

Hudbu? Anebo vznešený rámus, který mu připomínal pompézní hnutí jeho duše toužící po krvi, po bratrství, po popravách, po spravedlnosti a po absolutnu? (84)

A když vypravuje příběh neúspěšného malíře Rubense:

Sláva skončila zároveň s maturitou. Chtěl potom, aby ho přijali na školu výtvarných umění, ale neudělal zkoušku. Byl horší než jiní? Nebo měl smůlu? Zvláštní je, že na tu jednoduchou otázku neumím odpovědět. [...] Doufal, že naplní jinde své malířské poslání, a pokoušel ještě dvakrát své štěstí: nejdřív, když se přihlásil ke zkoušce na Beaux Arts v Paříži a neuspěl, potom, když nabídl své kresby několika časopisům. Proč mu ty kresby odmítli? Nebyly dobré? Anebo ti, kteří je posuzovali, byli pitomci? Anebo už kresby nikoho nezajímaly? Mohu jen znovu říci, že na ty otázky nemám odpověď. (275)

Většinu pravidelných čtenářů Kunderových románů asi zarazí přiznání Kunderovy vypravěče, že nedokáže podat odpověď na estetickou hodnotu Rubensových kreseb (příznačné je rovněž to, že jednou z otázek, které vypravěč klade, je, zda kresby ještě někoho vůbec zajímají). Jelikož Kundera-vypravěč jako suverénní demiurg píše většinou o autentických uměleckých dílech pouze v případě, kdy jimi chce ilustrovat, doplnit nějakou svou tezi,²⁵ přičemž většinou zachází s dílem tak, že vyzdvihuje jednu jeho přednost, potažmo hodnotu, jež podává jako své stanovisko, které je nezpochybnitelné, je pozoruhodné, že najednou nedokáže odpovědět na otázku, zda jsou Rubensovy kresby (kresby postavy, která je výtvozem jeho fantazie) esteticky méněcenné nebo zda tkví Rubensův malířský neúspěch jinde.

Estetická hodnota uměleckého díla je přitom pro Kunderu-vypravěče velice závažná otázka, na toto téma například vede dlouhý rozhovor s profesorem Avenariem, Paulovy poznámky o tom, že je zábavnější a poučnější číst o Hemingway než Hemingwaye, jej málem uráží. A přece pochybuje, zda vůbec existuje láska k umění.

Co se tedy tolik změnilo? Proč je vypravěč v *Nesmrtelnosti* tak nejistý, proč nedokáže odhadnout myšlení svých postav, proč předjímá špatně strukturu románu, který píše? A proč pochybuje o významu umění? Jiří Koten podává odpověď v eseji *Od politiky k chaosu, v němž není místo pro soukromí metamorfózy fikčních světů Milana Kundery*:

²⁵ Tak se ostatně děje i v *Nesmrtelnosti*: např. „Arthur Schnitzler, vídeňský spisovatel z přelomu století, napsal krásnou novelu *Slečna Elsa*. Hrdinkou je dívka, jejíž otec je zadlužen a hrozí mu zkáza. Věřitel slíbil odpustit otcí dluh, když se mu jeho dcera ukáže nahá. Po dlouhém vnitřním boji Elsa souhlasí, ale stydí se tolik, že při své exhibici zešílí a zemře. Aby nedošlo k omylu: to není mravokárná povídka, která chce obžalovat zlého a neřestného boháče! Ne, je to erotická novela, při které se nám tají dech: dává nám pochopit moc, jakou měla kdysi nahota: znamenala pro věřitele nesmírnou sumu peněz a pro dívku nekonečný stud a z něho plynoucí zrušení, které hraničilo se smrtí“ (290).

síly imagologického aparátu působící ve fikčním světě mají moc nejen nad hrdiny, které stvořila fantazie autora, nýbrž i nad vypravěčem-romanopiscem, jenž je fikčním protějškem skutečného Milana Kundery. Předobrazem světa příběhů v románech s tématem politiky byla totalitní společnost, z níž spisovatel unikl. Z gombrowiczovské reality, ve které samozvaně vládnou média dychtivá ‚nasa-zovat držky‘ komukoli, kdo je aktuálně zajímavý nebo je zrovna na ráně, již ale uniknout nelze. (2012: 67)

Kundera-vypravěč se proměňuje s prostředím románu – nikoli s jeho tématem, téma-tem románu *Nesmrtelnost* je skutečně spíše nesmrtelnost, její podoby, úskalí ap., proměnu Kundery-vypravěče zapřičiňuje pozadí románu, podloží, na němž je román vystaven. Zatímco v románech *Žertem* počínajících, *Nesnesitelnou lehkostí bytí* končících byla tímto podložím okupovaná země, konkrétně okupované Československo (odtud opakující se věta ‚Když so-větská vojska okupovala moji zemi.‘, kterou v *Nesmrtelnosti* nenajdeme – ani jakýkoliv její derivát), potažmo situace z okupace Československa vyvěrající (viz emigrace Tomáše a Tere-zy), v *Nesmrtelnosti* je tímto podložím Kunderou-vypravěčem viděná společnost utápějící se v síti imagologie, která pohlcuje člověka, jeho uvažování o světě a která je všepohlcující. Druhá kapitola, která je ještě plně pod kontrolou Kundery-vypravěče (ačkoliv čtenáři, který čte *Nesmrtelnost* podruhé, dojde, že není něco v pořádku, když vypravěč slyší z rádia hlas Bernarda, pozdějšího milence Laury):

Ležím v posteli ve sladkém polospánku. Už v šest hodin v lehkém prvním probuzení sáhnu po malém tranzistorovém rádiu, které mám u polštáře, a stisknu knoflík. Ozvou se první ranní zprávy, jsem sotva s to rozeznat jednotlivá slova a zase usínám, takže se věty hlasatelů proměňují ve sny. Je to nejkrásnější úsek spánku, nejrozkošnější část dne: díky rádiu jsem si vědom svého ustavičného usínání a probouzení, té nádherné houpačky mezi bděním a spaním, která sama o sobě je dostatečným důvo-dem, aby člověk nelitoval svého zrození. Zdá se mi to, nebo jsem opravdu v opeře a vidím dva zpěváky v rytířských kostýmech zpívat o tom, jaké bude počasí? Jak to že nezpívají o lásce? A pak si uvědomu-ju, že jsou to hlasatelé, už nezpívají, ale žertovně skáčou do řeči jeden druhému: ‚Bude horký den, dusno, bouřky,‘ řekne první a druhý, koketně: ‚Opravdu?‘ První hlas stejně koketně odpoví: ‚Mais oui. Omlouvám se, Bernarde. Ale je to tak. Musíme to vydržet.‘ Bernard se hlasitě směje a říká: ‚To je trest za naše hříchy.‘ A první hlas: ‚Proč já mám, Bernarde, trpět za tvoje hříchy?‘ V té chvíli se Bernard rozesměje ještě mnohem víc, aby dal všem posluchačům najevo, o jaký druh hříchu se jedná, a já mu rozumím: to je naše jediná hluboká touha v životě: ať nás všichni považují za velké hříšníky! Ať jsou naše neřesti přirovnávány k lijákům, bouřím, uragánům! Až dnes Francouzi otevrou deštníky nad hla-vou, ať si všichni vzpomenou na Bernardův dvojsmyslný smích a závidí mu! Otočím knoflíkem na sou-

sední stanici, protože chci do usínání, které se blíží, přivolat zajímavější představy. Na sousední stanici ženský hlas oznamuje, že bude horký den, dusno, bouřky, a já se raduji, že máme ve Francii tolik rozhlasových stanic a na všech se přesně ve stejnou chvíli říká totéž o témže. Harmonické spojení uniformity a svobody, co si může lidstvo přát lepšího? (13)

Hned ve druhé kapitole se jednak otevírá většina situací, jež bude Kundera-vypravěč v pozdějších částech románu zkoumat, jednak se ukazuje moc imagologie: s oporou v žurnalistech, zde zastoupených Bernardem a jeho kolegou, zasahují do „nejrozkošnější části dne“ Kundera-vypravěče, jejich žertovné hlášení počasí se mísí s vypravěčovým sněním, tedy s prožitkem velice intimním a osobním. Dále je podstatné, že si Kundera-vypravěč hlasatele na krátkou chvíli splete s operními zpěváky; to je předznamenáním toho, jak imagologie působí na umělecká díla, na jejich vnímání, respektive jak jich využívá – a hudba má přitom výsadní postavení: Jiří Koten v již citovaném eseji píše, že „hudba byla znásilněna“ (2012: 65). Hudba se stala tím, co podbarvuje reklamy, Paul při rozhovoru se svým nadřizovaným říká: „Lidé už dnes neznají Beethovenovu *Devátou* z koncertů, ale ze čtyř taktů hymny na radost, kterou každý den slyší při reklamě na voňavku ‚Bella‘“ (124) a při rozhovoru s Kunderou-vypravěčem:

Všechno je propracováno, promyšleno, procítěno, nic není ponecháno náhodě, ale ta obrovská dokonalost nás přesahuje, přesahuje kapacitu naší paměti, naši schopnost soustředění, takže i posluchač nejjanatičtěji pozorný nepojme z té symfonie víc než jednu setinu a to určitě tu, na které Mahlerovi nejméně záleželo. [...] Bylo třeba rozstříhat na kousky Mahlerovu symfonii a použít ji jako hudebního podmalování pro reklamu na toaletní papír. (327–328)

Lidé si budou pamatovat z Mahlerovy symfonie a stejně tak z Beethovenovy *Deváté* jen krátké útržky – a to ty, které podbarvuje reklamy. Imagologové „znásilňují“ hudbu tím, že ji z koncertních síní přesunuli tam, kde se na lidi valí jak proud a kde je neutišitelná: do reklam, do rádií, do televize. Hudba už není niterným a exkluzivním prožitkem, na který by se mohl člověk těšit a připravovat – naopak: hudba na lidi útočí a ti se nemohou bránit, protože imagologické sítě jsou všudypřítomné.

Kundera-vypravěč se přiznává k další podstatné věci: „Rozhlasová stanice, kterou poslouchám, patří státu, proto na ní není žádná reklama a zprávy jsou prokládány nejnovějšími šlágry. Vedlejší stanice je soukromá, takže hudba je tam nahrazena reklamami, ale ty se podobají nejnovějším šlágrům do té míry, že nikdy nevím, kterou stanicí poslouchám“ (95). Odtud mohou pramenit nejistoty ohledně estetické hodnoty uměleckých děl: Pokud vypravěč

nedokáže rozeznat mezi účelným hudebním podbarvením reklamy a hudbou, jak by potom mohl odhadnout, zda Rubensovy obrazy ve světě ovládaném imagologií mají, nebo nemají estetickou hodnotu – protože umělecké dílo už není autonomní, stává se prostředkem k propagaci např. toaletního papíru.

Když Kundera-vypravěč přepne na druhou stanici, ženský hlas oznamuje to samé, co na stanici první. A vypravěč ironicky poznamenává, že se raduje z toho, že mají ve Francii tolik rozhlasových stanic, z nichž se lze dozvědět to samé. Z jeho konečné rétorické otázky „Harmonické spojení uniformity a svobody, co si může lidstvo přát lepšího?“ je znát zřetelná ironie. V knize esejí *Slova, pojmy, situace* (2014) píše Kundera o uniformě toto:

„[...] Člověk bez uni-formy působí dnes dojmem neskutečnosti, je tělem cizím našemu světu.“ (Heidegger: Překonání metafyziky) Zeměměřič K. nehledá bratrství, hledá jen zoufale uni-formu. Bez této uni-formy, bez uniformy zaměstnance, nemá žádný ‚styk se skutečností‘, působí ‚dojmem neskutečnosti‘ Kafka byl první (před Heideggerem), kdo pochopil změnu situace: včera jsme ještě viděli ideál, štěstí, vítězství v pluriformitě, v úniku uniformě, zítra se ztráta uniformy stane absolutním neštěstím, vyvržením z lidského světa. Od Kafky, díky velkým aparátům vypočítávajícím a plánujícím lidský život, uniformizace světa neuvěřitelně pokročila. Ale když se nějaký jev stane obecným, každodenním, všudypřítomným, nejsme už s to ho vidět. V euforii svého uniformního života lidé už nejsou s to vidět uniformu, kterou nosí. (40n)

Kundera-vypravěč navléká stejnou uniformu, jakou mají jeho postavy, tím, že se stává jednou z nich; tím, že se stane omylným, tím, že už není suverénním demiurgem jako v předchozích románech. Nabízejí se dvě možné interpretace toho, že Kundera-vypravěč v důsledku obývání (fikčního) světa, v němž vládne imagologie, sestupuje do příběhu: jedna je taková, že před imagologií, jak píše Koten, nelze uniknout; druhá je taková, že vypravěč chce metaforicky obléct uniformu – protože si je vědom toho, že před imagologií nelze uniknout. Nemožnost úniku ilustruje i případ Paula: Ten pronáší své teze o tom, že lidé znají Beethovenovu *Devátou* už jen díky reklamě na voňavku Bella (tedy díky imagologii), a tyto teze obhájí v rozhovoru se svým šéfem, jemuž se říká Medvěd, aniž ví, že Medvědovi uložili imagologové, aby Paula propustil, neboť jeho pravidelný rádiový pořad je příliš nudný a dlouhý. Proto Medvěd o Paulovi prohlásí, že je „duchaplný spojenec vlastních hrobníků“.

Ještě jedna věc z výše citovaného úryvku z druhé kapitoly *Nesmrtelnosti* stojí za zmínku: Kundera-vypravěč říká, že naší jedinou životní touhou je, aby nás lidé považovali za hříšníky. Žurnalista Bernard se tím, že se rozesměje nad poznámkou svého kolegy, přiznává k tomu, že je hříšník, a především k tomu, jaké hříchy spáchal – hříchy erotické. Erotické hří-

chy, a především erotické svádění jsou důležité motivy většiny Kunderových románů: už od *Směšných lásek*, kde je v povídce *Symposion* doktorem Havlem představena základní teze Kunderových erotických svůdců, moderních donjuanů, kteří jsou však více než svůdci pouhými sběrači erotických dobrodružství. Alespoň jedna postava donjuana se objevuje v každé Kunderově knize: V *Žertu* o sobě Ludvík prohlašuje, že je děvkař; v románu *Život je jinde* je tímto donjuanem postava bezejmenného čtyřicátníka, a Jaromil, ačkoli ve svém mladém věku donjuanem není, by jím alespoň rád byl; ve *Valčíku na rozloučenou* jsou donjuany-sběrači trumpetista Klíma a Američan Bertrand, v *Nesnesitelné lehkosti bytí* tvrdí Tomáš, že za svůj život spal s dvěma stovkami žen.

V *Nesmrtelnosti* se pozice donjuanů mění vzhledem k ústřednímu tématu knihy: nesmrtelnosti. Základní opozice, v níž je nesmrtelnost zkoumána: někteří lidé si přejí zůstat nesmrtelní, zůstat v paměti lidí, nesmazatelně se v nich zapsat; jiní naopak touží, aby odešli, aniž by na ně někdo vzpomínat vůbec mohl. Zástupcem prvního postoje je určitě Laura: „Měla jsem mnoho mužů a žádný z nich o mně dnes neví a já nevím o nich a říkám si, proč jsem ta léta vůbec žila, když jsem po sobě v nikom nezanechala stopu? Co zbylo po mém životě? Nic, Agnes, nic!“ (158) Laura chce také spáchat sebevraždu tak, aby ji Bernard našel ve svém sídle a aby na její mrtvé tělo nikdy nezapomněl. Takové gesto je naprosto nepředstavitelné pro Agnes, která na rozdíl od Laury touží po tom, aby se na ni zapomnělo, stejně tak otec obou sester, jenž před smrtí ničí fotografie, na nichž je zpodobněn jeho obličej, a jehož Agnes poté za tento čin před Laurou obhajuje. Dalším, kdo touží po nesmrtelnosti, kdo touží být vzpomínán, je Bettina von Armin, jež je platonicky zamilována do Goetha a jež využívá této pozice (kterou „zdědila“ po matce, do níž byl v mládí platonicky zamilovaný Goethe) k tomu, aby vyzdvihla sama sebe; aby se skrz Goetha, jenž je už za svého života považován za budoucího nesmrtelného, dostalo nesmrtelnosti i jí.

Prostřednictvím Goetha se vrátím k motivu donjuanství, k fenoménu vlastních erotických hříchů, o nichž dle Kundery-vypravěče chtějí muži přesvědčit své okolí. Goethe a s ním také Hemingway si, bloudě po „onom světě“, stýskají nad tím, že nikoho již nezajímají jejich díla, nýbrž je zajímají jen a jen jejich soukromé životy, jejich milostné eskapády, jejich hříchy:²⁶ Takový postoj je v protikladu k Bertrandovi a k jeho kolegovi. Kundera ve svých esejích často opakuje Flaubertův známý výrok, že spisovatel by se měl ztratit za svým dílem. Jenomže v době, která je ovládána imagologií, to není možné, ba je tomu naopak: díla se ztrácejí za svými spisovateli. Goethovo a Hemingwayovo donjuanství je tak vyzdihováno, při-

²⁶ Goethe například vzpomíná, jak sám inscenoval svého *Fausta* jako loutkové divadlo a poté, co se podíval nad tím, že hru nikdo nesleduje, zjistil, že všichni stojí v zákulisí a sledují jeho samého, jelikož Goethe je pro ně přitažlivější než Goethova hra.

čemž dehonestace je samozřejmě tím nejpřitažlivějším, proto je v pořadí sto sedmadvacátá Hemingwayova biografie, o jejímž vydání se doslechne Kundera-vypravěč ve druhé kapitole, tak významná, jelikož „z ní vyplývá, že Hemingway neřekl celý život jediné slovo pravdy. Přeháněl počet zranění, která utrpěl v první světové válce, a předstíral, že je velký svůdce, ačkoli je dokázáno, že v srpnu 1944 a pak znovu od července 1959 byl úplný impotent“ (14). V otázce Goethova a Hemingwayova donjuanství tak dochází ke dvojitému paradoxu: jednak oba velikáni, ač nejspíš velcí svůdníci, paradoxně (paradoxně vzhledem k tomu, co tvrdí Kundera-vypravěč: „to je naše jediná touha v životě: ať nás všichni považují za velké hříšníky“) netouží po tom, aby o jejich hříších kdy kdo věděl, avšak ve společnosti ovládané imagologií a imagology, kteří právě po těchto hříších baží, jsou paradoxně právě jejich hříchy tím, co ostatní zajímat skutečně bude.

Žertem počínaje *Nesnesitelnou lehkostí bytí* konče byla pozadím Kunderových románů totalitní společnost, z níž, jak píše Jiří Koten, Milan Kundera sám unikl; avšak unikl nejen on, uniknout mohly i postavy jeho románů: ve *Valčíku na rozloučenou* opouští Jakub komunistické Československo nadobro, Tomáš s Terezou, ačkoliv se později vrátí, emigrují také, emigruje i Tamina z *Knihy smíchu a zapomnění*. Naproti tomu v *Nesmrtelnosti* se totalitní společnosti a totalitní režimy rozplývají v aparátech imagologie. Zatímco totalitní režim se – alespoň některým – zdá být nezpochybnitelné zlo, imagologie, jejíž principem je uniformita, těží z toho, že „v euforii svého uniformního života lidé už nejsou s to vidět uniformu, kterou nosí“. Zatímco proti totalitnímu režimu lze bojovat (ačkoli Kundera popíral, že jeho romány sloužily k takovým účelům), proti imagologii bojovat nelze, jelikož boj proti imagologii obnáší boj proti uniformitě a „[č]lověk bez uni-formy působí dnes dojmem neskutečnosti“. Vypravěč je stejně jako jeho postavy pohlčen imagologickým aparátem a jediné, co mu zbývá je kousavá ironie.

Ještě jednou opakuji, že píšu-li o Kunderovi-vypravěči, myslím tím pouze narativní strategii. Takže mluvím-li o tom, že vypravěč je pohlčen imagologickým aparátem, není mým záměrem naznačit, že autorovi se vyprávění rozpadlo pod rukama. Naopak tím chci prokázat, že vypravěč Kunderových románů není strnulý a že je od románu k románu²⁷ konstruován tak, aby plně podporoval celkové vyznění textu.

Vypravěčské hledisko jsem si jako nejobsáhlejší a nejdůležitější část své práce vybral záměrně proto, že jsou na něm nejlépe patrné rozdíly mezi *Nesmrtelností* a *Žertem*. Jeho pro-

²⁷ Bylo by asi lépe říci od románů k románu vzhledem k tomu, že *Nesmrtelnost* stojí co do vypravěčské strategie mimo ostatní texty.

měna není pouze důsledkem vývoje literární hravosti Kunderových textů, nýbrž je zasazena hluboko v sémantické i tematické struktuře románů.

3. Téma smrti a jeho proměna

V dalších částech práce bude mým cílem objasnit, že i v tematické struktuře Kunderových románů (opět bude mým východiskem *Žert* na jedné straně a *Nesmrtelnost* na straně druhé) došlo ke změně, a to takové, že nelze hovořit o tom, co Le Grand přirovnává k Husserlovým eidetickým redukcím, kdy „každé Kunderovo téma prochází během variačního rozvíjení novými proměnami, natolik se obohacuje o nové významy, že se z pouhé tematické kategorie pozvedá až na úroveň *fenomenologické* nebo *existenciální metafory*“. Kdy se tedy téma (motiv) obohacuje, do škály svých významů pohlcuje variace a významové možnosti nové tak, že předchozí významy v této škále zůstávají a škála se postupně rozrůstá, aby došlo k co nejširšímu postižení jedné polohy daného tématu. Dvě témata, jež budou středem dalšího zkoumání, jsou ve své konečné podobě²⁸ oproti podobě, jaké nabývají v *Žertu* – a případně v dalších Kunderových románech –, rozdílná natolik, že původní podoba je ze sémantického rozměru podoby konečné vyloučena.

Ještě než přejdu k prvnímu zkoumanému tématu, konstatuji, že některá témata v Kunderových románech jsou v určité podobě opravdu strnulá a v této podobě jsou vystavovány novým a novým situacím, což odpovídá teorii Le Grand o ekvivalentu Husserlových eidetických redukcí v Kunderových románech. Jedním z takových témat je mládí, jež se nejčastěji promítá do postav mladých mužů. Co píše Kundera v eseji *Kdo je to romanopisec* o rozdílu mezi romanopiscem a básníkem:

S kým srovnat romanopisce? S lyrickým básníkem. Obsahem lyrické poezie, říká Hegel, je básník sám; propůjčuje hlas vlastnímu nitru, aby probudil u posluchačů city a nálady, které sám prožívá. A i když jsou v básni pojednávána ‚objektivní‘ témata, vzdálená jeho životu, ‚velký lyrický básník od nich velmi rychle odbočí, aby vytvořil nakonec portrét sebe sama (stellt sich selber dar)‘.

Už dávno jsem pochopil mládí jako lyrický věk, kdy člověk soustředěný téměř výhradně na sebe sama je neschopen, vidět, pochopit a pronikavě soudit okolní svět. Vyjdeme-li z této hypotézy (které je jistě schematická, ale jako schéma mi připadá správná), přechod z nedospělosti do dospělosti spočívá v překonání lyrického postoje. (2006a: 10n)

A o kousek dál:

²⁸ Za konečnou podobu pokládám podobu, jakou nabývají v *Nesmrtelnosti*, avšak není tím míněn kvalitativní (ať už estetický či noetický) rozměr těchto témat, nýbrž jen a pouze jejich chronologie.

[V] září 1848, ve věku dvaceti sedmi let, Flaubert čte malému kroužku přátel rukopis *Pokoušení svatého Antonína, této (cituji Bardéche) ,velké romantické prózy‘, do níž ,vloží celé své srdce, všechny své ctižádosti‘, veškeré své ,velké myšlení‘. Odsudek je jednomyslný: přátelé mu radí, aby se zbavil svých ,romantických vzletů‘, svých ,velkých lyrických hnutí‘. Flaubert poslechne a o tři roky později, v září 1851, se dá do psaní *Paní Bovaryové*. Dělá to ,bez radosti‘, jako ,pokání‘, proti kterému se ,nepřestává bouřit a naříkat‘ ve svých dopisech: ,*Bovaryová mne udolává, Bovaryová mne nudí, z vulgárnosti látky je mi nevolno‘, atd.**

Zdá se mi málo pravděpodobné, že by byl Flaubert ochoten udusit „své srdce, všechny své ctižádosti“, jen aby udělal radost přátelům. Ne, co vypráví Bardéche, to není příběh autodestrukce. Je to příběh konverze. Flaubert má třicet let: pravý čas protrhnout lyrickou kuklu. Že bude později naříkat na průměrnost svých postav, to je daň placená za vášeň, kterou se pro něho stal román a jeho pole výzkumu: próza lidského života. (12n)

Je dobré si uvědomit, že Kundera v tomto eseji podporuje vlastní stanovisko ohledně svých juvenilních děl, které jsou podle něj výplodem toho, co nazývá lyrický věk, a které v pozdějších letech coby Kundera-romanopisec zavrhuje.

Citáty jsou vhodným základem pro pochopení expozice mladých mužů, kteří se objevují v Kunderových románech. Je zřejmé, že jsou dle Kundery determinováni „lyrickým věkem“.

V takové podobě jsou představováni už od *Směšných lásek*. V povídce *Doktor Havel po dvaceti letech* se protagonista potkává s mladým redaktorem lázeňského časopisu, který ve společnosti doktora Havla, jemuž se chtěl zalíbit, „[b]yl jako maturant před komisí. Nesnažil se říkat, co si myslí, a dělat, co chce, ale snažil se, aby examinační byli spokojeni; snažil se uhodnout jejich myšlenky, jejich vrtochy, jejich vkus; přál si jich být hoden“ (145) a který „není s to popsat s dostatečnou přesností ani celkovou architekturu dívčina těla ani jeho jednotlivé detaily, tím méně dívčinu mysl“ (146), snad proto, že „se při tom [při pletkách se ženami] soustředil mnohem víc na sebe než na ně. Všimněte si třeba téhle pozoruhodné zajímavosti: mladík si pamatuje přesně, kdy jak byl s kterou ženou oblečen, ví, že tehdy a tehdy měl příliš široké kalhoty a trpěl vědomím jejich neslušivosti, ví, že jindy měl bílý svetr, v němž si připadal jako elegantní sportsman, ale neví vůbec, jak kdy byly oblečeny jeho přítelkyně“ (151). V jiné povídce, v *Symposionu*, se objevuje mladý doktor Flajšman, jenž neustále nalézá žertům, které si z něj tropí ostatní doktoři, a jenž se sice stylizuje jako cynický svůdník, ale poté, co mu ostatní namluví, že se nehezká doktorka Alžběta chtěla zabít proto, že jí neopětoval lásku, melancholicky se dojíká nad jejím činem a nad velkým citem, který za ním stál a jehož příčinou byl právě on sám.

V *Žertu* se postav mladíků, kteří jsou viděni v nelichotivém světle, vyskytuje hned několik – chlapec-velitel, a koneckonců celá parta studentů stojících za Ludvíkovým vyloučením ze školy, a dokonce i Ludvík sám v době, kdy byl mladý.

Ústřední postavou románu *Život je jinde* je mladý básník Jaromil, jenž je přelétavý, konjunkturální a vypočítavý.²⁹

Dokonce i v knihách, jež napsal Kundera francouzsky, se vyskytují mladíci – reprezentující mládí – v podobě, jaká je nastolena hned prvními povídkami: například v románu *Pomalost* výrazně vystupují dvě takové postavy – mladý rytíř a Vincent.

Jsou tedy určitá témata, která procházejí Kunderovou prozaickou tvorbou beze změny, pouze prostřednictvím jejich osvětlování z různých úhlů dochází k jejich širšímu odhalování. (K dalšímu tématu, jež je v jedné poloze strnulé, odkazuje název naposled citovaného románu: *pomalost*.)

Zaměříme-li se však na téma smrti, je situace odlišná.

V *Žertu* se smrt objevuje ve vyhocené podobě: Helena si po přečtení dopisu od Ludvíka, v němž jí sděluje, že ji nemiluje, hodlá vzít život. Nespolyká však barbituráty, nýbrž nevědomky laxativa, a namísto vznešenosti a volnosti, které si od smrti slibuje, končí v ponížení.

Je příznačné, že smrt je očekávaná jako vznešená, avšak končí v zesměšnění. Helena, která chce zemřít o samotě, nakonec trpí bolestmi střev před očima Ludvíka a mladého kameramana.³⁰

Smrt je i v dalších románech nevážná, není vyústěním příběhu, ucelením života, je zmiňována na okraj. V *Nesnesitelné lehkosti bytí* se o smrti dvojice hlavních postav píše už zhruba ve dvou třetinách románu, navíc je s ní čtenář obeznámen spíše mimochodem. Básník Jaromil z románu *Život je jinde*, jenž si pro sebe vysnil vznešenou smrt na barikádách, umírá v posteli v horečkách ve společnosti své matky poté, co je na večírku zesměšněn a vyhozen na balkon. O tom, že způsobil smrt Růženy, se emigrující Jakub ve *Valčíku na rozloučenou* pravděpodobně ani nedozví.

V *Nesmrtelnosti* je podoba smrti odlišná. Zaměřím se na tři momenty, které považuji za příznačné tím, jak smrt zobrazují.

²⁹ Ne náhodou bylo prvotním záměrem Milana Kundery pojmenovat tento román *Lyrický věk*.

³⁰ Této tezi se zdánlivě vzpírá Alexej, který dokonanou smrtí unikne před hanbou. Jednak je však tato smrt z hlediska kompozice románu pouze zprostředkována Ludvíkovou retrospektivou, jednak Alexej smrtí neunikne hanbě tak docela, jelikož je ráno – předtím, než je odhaleno, že je mrtvý – obětí žertu a urážek.

Prvním bodem je smrt týkající se Agnesina otce. Jsou dvě věci, které otci smrt zprostředkovává: to, že nečekaně zemře jeho manželka, Agnesina matka, mu jednak umožní, aby si splnil, „na co již dlouho myslil“ (24): přesídlit do mládeneckého bytu; jednak jej tři dny před jeho vlastní smrtí navštíví Agnes, která s ním konečně „mohla být tak, jak s ním vždycky toužila být“ (25). Ještě podstatnější je však to, že otec, umíraje, zarecituje Agnes Goethovu báseň *Wanders Nachtlied*, kterou spolu kdysi často recitovali na společných procházkách. Až nyní Agnes pochopí, „že ta báseň mluví o smrti“ (33) a že jí tou básní otec sděluje, že umírá. „Nikdy předtím by si nepomyslela, že by ty nevinné veršičky, dobré pro školní mládež, mohly mít tento význam“ (34). Až v kontaktu se smrtí tedy Agnes chápe smysl básně, kterou zná odmala. To hlavní ale je, že v kontaktu se smrtí si s otcem konečně porozumí. Otec jí skrze báseň předává určité sdělení a Agnes jej chápe. V předchozích románech – a rovněž v jistých pasážích *Nesmrtelnosti* – byla komunikace spíše zdrojem zmatků a nepochopení – Ludvík byl vyloučen ze školy za dopis, který nemyslel vážně, Sabina a Franz v *Nesnesitelné lehkosti bytí* mají malý a velký slovník nepochopených slov ap.

Dalším bodem je Goethovo uvažování nad vlastní smrtí a s ní spojenou nesmrtelností. Vypravěč popisuje etapy života (nazývá je souhrnně „ciferníkem života“), během kterých lidé vidinu vlastní smrti vnímají různě: nejdříve je smrt něčím vzdáleným, čím není nutno se zabírat; pak se přibližuje a s ní i nesmrtelnost. A konečně období poslední, „nejkratší a nejtajemnější, o kterém se málo ví a málo mluví“, kdy „[s]mrt je tak blízko, že pohled na ni se stal již nudný“ (76). Právě v tomto třetím období zachycuje vypravěč Goetha: „Unavený muž se dívá z okna, vidí koruny stromů a vyslovuje v duchu jejich jména: kaštan, topol, javor. A ta jména jsou krásná jako bytí samo. [...] Topol, ó topol. Nesmrtelnost je směšnou iluzí, prázdným slovem, větrem chytaným do síťky na motýly, srovnáme-li ji s krásou topolu, na nějž se unavený muž dívá z okna. Nesmrtelnost unaveného starého muže už vůbec nezajímá“ (76). Goethe, jenž zde není jmenován, nýbrž je označován jako „unavený starý muž“, nachází v blízkosti smrti potěšení ze sledování topolu. Stranou zůstávají dotíravé myšlenky ohledně vlastní nesmrtelnosti, jimiž se zabýval většinu života. Nachází potěšení v kráse všedního jevu. A dle vypravěčovy teorie o ciferníku života mu jej umožňuje právě blízkost smrti. Smrt se tak jeví jako stav, v němž lze nalézt klid.

Konečně poslední bod – smrt Agnes. Agnes umírá při autonehodě. Její smrt je nešťastnou nehodou, podobně jako smrt Růženy nebo Tomáše a Terezy. Důležité je ale především to, co se odehrává před její smrtí.

Agnes přemýšlí nad smrtí svého otce. Vzpomíná na scénu, která se v románu opakuje hned několikrát: otec ničí fotografie, na nichž je zachycen, a Laura s Agnes jej přítom přistih-

nou. Laura se rozčilí, ale Agnes se jej zastane; sestry se pohádají. Možná bezděčně se Agnes přičiní o to, o co později sama usiluje a co se otci povedlo: „nezůstaly po něm ani obleky ve skříni, žádný rukopis, žádné poznámky k přednáškám, žádné dopisy“ (245). „Laura proti tomu protestovala. Bojovala za práva živých proti neoprávněným nárokům mrtvých. Neboť tvář, která zítra zmizí v hlíně nebo v ohni, nepatří budoucímu mrtvému, ale jen a jen živým, kteří jsou hladová a mají potřebu pojídat mrtvé, jejich dopisy, jejich peníze, jejich fotografie, jejich staré lásky, jejich tajemství“ (246). Sestry se u otce ničícího důkazy své existence pohádají především proto, že obě zastávají odlišný přístup ke konsekvencím otcova činu. Laura celou bytostí touží, aby si ji lidé pamatovali, a děsí se představy, že sama nezůstane v paměti žádného ze svých milenců. Agnes naproti tomu touží po tom, aby nebyla zachycena; ve chvíli, kdy ji vyfotografují, vyžádá si všechny fotografie a stejně jako otec je zničí.

Když Agnes umírá, je „s to dokonce cítit jakýsi údiv nad tím, že nepociťuje žádný stesk, žádnou lítost, žádnou hrůzu, nic z toho, co si až dosud spojovala s představou smrti“ (261). A: „zatoužila prudce, vášnivě, aby ji už [Paul] neviděl. Byla unavená, nechtěla už žádný pohled. Nechtěl Paulův pohled. Nechtěla, aby ji viděl umírat“ (261). Agnes skutečně zemře před tím, než se Paulovi podaří přijet – to zapřičiní především náhoda (jež stojí i v názvu části románu, v níž se Agnesina smrt odehraje), jelikož profesor Avenarius propíchá Paulovi pneumatiky u auta. Paul dorazí do nemocnice pozdě. Jakmile sestřička odhrne prostěradlo z těla jeho mrtvé ženy, spatří Paul „důvěrně známou tvář, bledou, krásnou, a přece úplně jinou: její rty, i když stejně mírné, tvořily linii, kterou nikdy neznal [...], zvláštní úsměv, který na ní nikdy neviděl [...], říkal něco, čemu nerozuměl“ (263). Dříve Agnes uvažuje nad rozdílem mezi bytím a žitím: „Žít, v tom není žádné štěstí. Žít: nést své bolavé já světe. Ale být, být to je štěstí. Být: proměnit se v kašnu, kamennou nádrž, do které padá vesmír jako vlahý déšť“ (253). Svě já ztrácí Agnes v momentě, kdy umírá. Umírá tak, že ji nikdo nespatří v smrtelné agonii. A stejně jako Goethe nachází ve smrti útěchu. Necítí strach. Smrt je uzavřením jejího života. Chvíle štěstí a klidu. Agnes i její otec umírají tak, jak si přáli – bez dohledu ostatních, bez důkazů své existence, které by po sobě zanechali. Otec se navíc o to, co si vytyčil, přičinuje i po smrti: „Tak se jim [příbuzným z manželčiny strany] stal ještě cizejším než za života. Jako by je chtěl svým testamentem požádat, aby na něho laskavě zapomněli“ (26). Jejich smrt je skutečně vznešená, a tím protikladná k tomu, co namísto smrti potkává Helenu v *Žertu*.

Jestliže je v ostatních románech smrt především ironizována, v *Nesmrtelnosti* se s ní pojí „nejpoetičtější“ pasáže celého románu. Jestliže v ostatních Kunderových dílech je smrt

něčím, co se stane mimochodem, v *Nesmrtelnosti* je uzavřením a vyvrcholením – nikoli románem, nýbrž osudu dvou ústředních postav.³¹

³¹ Postoje Agnesina otce – stejně jako příběh jeho života i smrti – považuji spíš za posílení a vysvětlení postojů Agnes.

4. Téma poezie

Stejně jako Kunderův postoj k lyrickému věku a k věku romanopisce – a vůbec zavedení těchto termínů – osvětluje jeho umělecká dráha a snaha co nejsilněji přimět čtenářské publikum recipovat to, co sám považuje za hodno pozornosti, i jeho postoj k lyrické poezii je do jisté míry utvářen těmito snahami.

Při operování s termínem poezie je potřeba vyhnout se určitým úskalím, jež tento pojem přináší – ve svých esejích například Kundera píše o *poezii románu* ap.³² Výraz poezie zde budu užívat jako označení pro básnické texty, které figurují v Kunderových románech.

V *Žertu* se objevuje báseň Františka Halase. Mladý Ludvík si pročítá knihy veršů před jednou z mnoha schůzek s Lucií. Kniha v jeho ruce je symbolem, protože si čte básně Františka Halase, jenž byl posmrtně obviněn „z morbidnosti, nevíry, existencialismu a ze všeho, co v té době mělo zvuk politického anathema“ (9); Ludvík přiznává, že si vyhledal „Halasovy verše proto, že jsem se chtěl seznámit s někým, kdo byl také exkomunikován“. Lucii poté jednu báseň zarecituje. Lucie se poté rozpláče. „Co ji rozplakalo? Smysl těch veršů? Nebo spíš nepojmenovatelný smutek, který vanul z melodie slova, barvy mého hlasu? Anebo ji snad povznášela slavnostní nesrozumitelnost básní a ona byla dojata k slzám tímto povznesením? Anebo prostě v ní verše uvolnily tajemnou závoru a vyhrnula se nahromaděná tíha? Nevím“ (8). „Držel jsem Lucii kolem ramene (potaženého tenkým plátnem květovaných šatků), cítil jsem je v prstech a podlehl nabízející se sugesci, že verše, které čtu (ta táhlá litanie), patří právě smutku Luciina těla, tichého, smířeného těla odsouzeného k smrti.“ Halasovy verše jsou zde tím, co prostřednictvím smutku a lítosti propojuje Ludvíka s Lucií a s Halasovým osudem. Luciin smutek možná skutečně pramení z vědomí ubohosti vlastního těla, vlastního osudu. Avšak Ludvík přiznává, že si tím není jist, že neví. A nezeptá se. Báseň zde sice Ludvíka s Lucií spojuje, ale v Ludvíkovi vyvolává další a další otázky, které zůstanou nezodpovězeny. Jsou tedy nejen symbolem exkomunikovaného Ludvíka, vystihují také vztah Ludvíka a Lucie, v němž jsou Ludvíkem Luciiny projevy a gesta špatně interpretovány a Ludvík se kvůli nim Lucii neustále vzdaluje.

Důležitější úlohu sehrává téma poezie v románu *Život je jinde*. Básník Jaromil je zde neustále zesměšňován, což je umožněno tím, že svět není reflektován postavou, nýbrž vyprávěčem, neboť Jaromil ve svém mládí „není reflexe schopen“ (Chvatík 1994: 70). Text románu přirozeně disponuje řadou Jaromilových básní. V jednom televizním rozhovoru prohlásil Milan Uhde, že Kundera v tomto románu „zúčtoval s komunismem a s básníky, kteří propadli

³² Bertrand Vibert k tomu poznamenává, že „této polysémie [slova poezie] Kundera využívá, tak jak to potřebuje jeho argumentace“ (2012: 98).

komunismu, že to nemá srovnání nejen v české literatuře“. I bez této poněkud nadsazené charakteristiky je zřejmé, že pozice Jaromilových básnických textů je v celkovém vyznění románu dost nelichotivá.

V *Nesmrtelnosti* zaujímá důležitou roli zmiňovaná Goethova báseň *Wanders Nachtlied*, „nejznámější ze všech německých básní, co kdy byly napsány“ (Kundera 1993: 32). Nejprve je otištěna v překladu, poté v originále. „Mezi obě verze, které představují jakýsi průnik ke kráse básně, vsunuje autorský vypravěč první komentář k básni samotné, ale hovoří tím i o moci poezie“ (Vibert 2012: 107). Tento komentář zní: „Myšlenka básně je prostá: v lese všechno spí, ty budeš spát též. Smysl poezie není oslnit nás překvapující myšlenkou, ale učinit jeden okamžik bytí nezapomenutelný a hodný nesnesitelného stesku“ (Kundera 1992: 32n). A Vibert o něm píše: „Slova se opakují a vracejí, podoba hláskového uspořádání navozuje sblížení: *oslnit – nesnesitelného stesku*. [...] Je to podivuhodná pasáž, neboť zde máme jak definici, tak románový prožitek (lyrické) poezie. Aniž to výslovně říká, smiřuje Kundera poezii s nekýčovým lyrismem, a tím i s románem“ (2012: 107). Vibert rovněž tvrdí, že „poezie s sebou vnáší – zcela diskrétně, přinejmenším od *Nesmrtelnosti* po *Une rencontre* – i jistý druh lyrismu“ (2012: 104). *Nesmrtelnost* je vskutku plná lyrizovaných pasáží, jaké se v předchozích románech objevují zřídka, ne-li vůbec, například již zmiňovaná scéna, v níž se Goethe na prahu smrti dívá z okna. Nebo popis smrti Agnesina otce: „A poznávala již hlas blížící se otcovy smrti: bylo to ticho mlčících ptáků ve vrcholcích stromů. Po jeho smrti se opravdu rozhostilo ticho a bylo krásné; řeknu to ještě jednou: bylo to ticho mlčících ptáků ve vrcholcích stromů“ (34) – sugestivnost tohoto obrazu je ještě umocňována jeho repetitivností. A naposledy Agnes nedlouho před svou smrtí rozjímající mezi *bytím* a *žitím*: „Žít, v tom není žádné štěstí. Žít: nést své bolavé já světem. Ale být, být to je štěstí. Být: proměnit se v kašnu, kamennou nádrž, do které padá vesmír jako vlahý déšť“ (253). Auktoriální vypravěč jde v Kunderových románech ruku v ruce s doslovností, avšak uvedené pasáže obsahují nevysvětlené výjevy, jež mohou být metaforami, symboly nebo soběstačnými obrazy doprovázejícími románové scény: „ticho mlčících ptáků ve vrcholcích stromů“, „proměnit se v kašnu, kamennou nádrž, do které padá vesmír jako vlahý déšť“. Tyto výjevy jsou reprezentanty onoho Vibertem zmiňovaného lyrismu, jež se u Kundery od *Nesmrtelnosti* objevuje.

Kromě tohoto snoubení lyrismu s románem je však třeba si uvědomit, jakou úlohu zaujímá v *Nesmrtelnosti* básnický text samotný. Jeho prostřednictvím dojde k porozumění mezi Agnes a jejím otcem. Jestliže je v *Žertu* Ludvíkova recitace zdrojem pláče, mnohoznačného projevu, za nímž se může skrývat smutek, bolest, ale také radost, v *Nesmrtelnosti* je recitace zdrojem tichého souznění. Jestliže byl v románu *Život je jinde* zesměšňován mladý bás-

ník bažící po slávě, v *Nesmrtelnosti* stojí starý Goethe u okna a pozoruje stromy, před jejichž krásou se mu veškerá sláva jeví jako plytká a nepodstatná.

Lyrické verše, pro jednou neviděny sarkasticky, vnesly do Kunderovy prózy možnost porozumění; spolu s tématem smrti, která není zlehčovaná a zesměšňovaná, nýbrž je spatřována jako důstojné završení (úspěšného³³) lidského života, jsou důvodem, že *Nesmrtelnost* vyčnívá z Kunderova románového septetu. V tom, co bylo nejvíce obhlíženo ironickým viděním, je nyní klid, porozumění a „ticho mlčících ptáků ve vrcholcích stromů“.

³³ O tom, že Goethe dosáhl ve svých oborech úspěchů, netřeba polemizovat, avšak i postava Agnes dojde určitého úspěchu, když se ke konci života rozhodne, že bude žít tak, jak chce (a tak, jak si dle ní přál její otec), a odstěhuje se od své rodiny do Švýcarska.

5. Závěr

V první a nejobsáhlejší části této práce sleduji, jak se v Kunderových románech měnila vypravěčská strategie a jak tyto změny souvisí s dalšími aspekty jednotlivých románů. Příznačný je pro Kunderu auktoriální vypravěč, stvořitel fikčního světa, který prolíná narativ s esejistickými částmi. V *Žertu*, jenž stál spolu s *Nesmrtelností* v centru mé pozornosti, je tato strategie pouze předznamenána „tušeným režisérem“. V *Nesmrtelnosti* je naopak tato strategie nalomena tím, že se Kundera-vypravěč stává jednou z postav fikčního světa, u jehož zrodu stál. Jako postava (Kundera-postava) už není vypravěč neomylný a nemá pod kontrolou chod fikčního světa. Důvodem takové proměny vypravěčské strategie je především románové pozadí *Nesmrtelnosti*. Na rozdíl od předchozích románů není totiž pozadím *Nesmrtelnosti* totalitní režim, nýbrž svět pod nadvládou imagologie. Imagologie je všudypřítomná, a tak jí ani vypravěč neunikne, stejně jako jí neunikne umění, o jehož významu vyslovuje vypravěč *Nesmrtelnosti* mnohé pochybnosti. Co do vypravěčské strategie stojí tedy *Žert* na začátku vývoje Kunderova modelového vypravěče a *Nesmrtelnost* tohoto vypravěče vnitřně rozvrací. Vypravěč *Nesmrtelnosti* – který je v počátku románu naznačen jako modelový v té poloze, v jaké se objevoval v předchozích románech – ztrácí kontrolu nad fikčním světem a prostřednictvím pochyb o smyslu umění i nad světem mimotextovým.

V dalších částech jsem si vybral dvě témata, která jsem podrobil interpretačnímu rozboru se snahou naznačit, že jejich podoba v *Nesmrtelnosti* je v mnohém kontradiktorní k jejich podobě v *Žertu*. Tím jsem chtěl prokázat, že není možné hovořit o septetu Kunderových románů jako o jednom textu, v němž se témata varíují a obohacují o nové významy, přičemž se tyto významy doplňují a osvětlují v jedné své podobě.

Smrt se oproti předchozím románům, kdy byla prostředkem zesměšňování a deziluze některých postav, stává završením a uzavřením života, je z ní cítit klid a postavám *Nesmrtelnosti* je umožněno zemřít tak, jak si přejí.

Vztah Kundery(-vypravěče) k poezii jsem si nejdříve musel úžeji vymezit, neboť poezie může být – a Kunderova esejistická tvorba je toho důkazem – pojem značně vágní. Zaměřil jsem se proto na básnické texty, které se objevují v Kunderových románech. Nejprve jsem interpretoval výskyt Halasovy básně v *Žertu*, kde je báseň zdrojem Luciina mnohoznačného pláče. Poté jsem jen naznačil, jakému zesměšnění podléhá postava mladého básníka Jaromila v románu *Život je jinde* – a spolu s ním je zesměšňována poezie i lyrismus.³⁴ A dále jsem se

³⁴ Rozbor tohoto románu není cílem této práce, už jen z toho důvodu, že se jím podrobně zabývalo mnoho literárních vědců (Kubíček, Chvatík, Češka ad.); často se o něm vyjadřuje také filosof Václav Bělohradský.

zabýval už pouze výskytem poezie – především známé Goethovy básně *Wanders Nachtlied* – v *Nesmrtelnosti*, kde právě prostřednictvím básně dojde k porozumění mezi Agnes a jejím otcem. Že se Kundera, jak píše Vibert, *Nesmrtelností* počínaje smířil s lyrismem a s lyrickou poezií, je nejspíš příčinou i mnoha lyrizovaných pasáží, jež se v *Nesmrtelnosti* objevují a o nichž jsem se zmínil.

Jak smrt, tak poezie jsou v *Nesmrtelnosti* zbaveny sarkasmu, jenž s nimi v předchozích Kunderových románech byl neodmyslitelně spjat. Spolu s významnou proměnou vypravěče a rovněž románového pozadí, jež proměnu vypravěče v mnohém zapřičiňuje, jsou dle mého názoru důvodem k tomu, aby nebyl septet Kunderových románů pokládán za koherentní celek, jehož jednota spočívá „na jednotě motivické a tematické, na jednotě celkového narativního konceptu a výsledného sémantického gesta jeho románu“ (Chvatík 1994: 13).

Cílem této práce bylo nejen postihnout proměny ve vypravěčské strategii a tematickém rozvržení mezi *Žertem* a *Nesmrtelností*, prvním a posledním Kunderovým česky psaným románem, ale také se pokusit o jiný pohled na celek Kunderova česky psaného románového díla, takový pohled, který by nebyl a priori veden hledat jednotící prvky mezi romány, nýbrž naopak prvky tvořící významové posuny a kontradikce. Je zajímavé, že z hlediska vypravěčských strategií se na první pohled zdá, že nejvíce se od ostatních románů odlišuje *Žert* (absence explicitního demiurga, absence narativu prolínajícího se s esejem, čtyři vypravěči), avšak při bližším zkoumání je možné za nejvíce se odlišující považovat *Nesmrtelnost* (vypravěčova nespolehlivost, vypravěč jako postava, a dokonce i jiné románové pozadí, jež je s vypravěčem spjato).

Je složité určit, nakolik narativní výstavba Kunderových románů ovlivňuje výstavbu tematickou (nakolik ztráta vypravěčovy suverenity ovlivňuje jeho „smíření se s lyrismem“, nakolik vypravěčovo přesvědčení, že z imagologických tenat nelze uniknout, ovlivňuje jeho pohled na smrt ap.), to je nicméně otázka přesahující rámec této práce. Aby se jí však mohl někdo důkladněji věnovat, je nutno odhlédnout od přesvědčení, že Kundera neustále variuje tutéž makrostrukturu, tentýž „hloubkový tvar fikčního světa“ (Doležel 2000/2008: 111).

6. Seznam literatury

Citovaná literatura

Prameny

Kundera, Milan (2006a): Kdo je to romanopisec, in týž, *Nechovejte se tu jako doma, přáteli* (Brno: Atlantis), s. 7–26.

Kundera, Milan (1993): *Nesmrtelnost* (Brno: Atlantis), 352 stran.

Kundera, Milan (2006b): *Nesnesitelná lehkost bytí* (Brno: Atlantis), 344 stran.

Kundera, Milan (2014): *Slova, pojmy, situace* (Brno: Atlantis), 90 stran.

Kundera, Milan (2008): *Slowness* (London: Faber & Faber), přel. Linda Asher, 132 stran.

Kundera, Milan (1991): *Směšné lásky* (Brno: Atlantis), 208 stran.

Kundera, Milan (1996): *Žert* (Brno: Atlantis), 328 stran.

Odborná literatura

Bílek, Petr A. (2005): Češkovo putování motivickou krajinou Milana Kundery, in Jakub Češka: *Království motivů. Motivická analýza románů Milana Kundery* (Praha: Togga), s. 7–9.

Doležel, Lubomír (2008): Erotika a politika, in týž, *Studie z české literatury a poetiky*, 2. vydání (Praha: Torst), s. 105–115.

Haman, Aleš (2012): Eros, sex, stud a tělo v tvorbě Milana Kundery, in Bohumil Fořt, Jiří Kudrnáč, Petr Kysloušek: *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* (Brno: Host), s. 68–78.

Chvatík, Květoslav (1994): Svět románů Milana Kundery (Brno: Atlantis), 159 stran.

Kubíček, Tomáš (2001): *Vyprávět příběh. Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery* (Brno: Host), 202 stran.

Koten, Jiří (2012): Od politiky k chaosu, v němž není místo pro soukromí metamorfózy fikčních světů, in Bohumil Fořt, Jiří Kudrnáč, Petr Kysloušek: *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* (Brno: Host), s. 60–67.

Le Grand, Eva (1998): *Kundera aneb paměť touhy* (Olomouc: Votobia), přel. Zdeněk Hrbata, 208 stran.

Richterová, Sylvie (2016): Otázka Boha ve světě bez Boha, in táž, *Eseje o české literatuře* (Praha: Pulchra), s. 455–470.

Richterová, Sylvie (2012): Pokus o synchronní pohled na dílo Milana Kundery, in Bohumil Fořt, Jiří Kudrnáč, Petr Kyloušek: *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* (Brno: Host), s. 13–23.

Vibert, Bertrand (2012): Nostalgie „zapomínaného bytí“ a nechuť ke „kategorickému souhlasu s bytím“, in Bohumil Fořt, Jiří Kudrnáč, Petr Kyloušek: *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* (Brno: Host), přel. Petr Kyloušek, s. 96–109.

Další použitá literatura

Prameny

Kundera, Milan (2006): *Kastrující stín svatého Garty* (Brno: Atlantis), 70 stran.

Kundera, Milan (2004): *Můj Janáček* (Brno: Atlantis), 78 stran.

Kundera, Milan (2014): *O hudbě a románu* (Brno: Atlantis), 98 stran.

Kundera, Milan (1997): *Valčík na rozloučenou* (Brno: Atlantis), 246 stran.

Kundera, Milan (2014): *Zahradou těch, které mám rád* (Brno: Atlantis), 108 stran.

Kundera, Milan (2005): *Zneuznávané dědictví Cervantesovo* (Brno: Atlantis), 48 stran.

Kundera, Milan (2016): *Život je jinde* (Brno: Atlantis), 363 stran.

Odborná literatura

Češka, Jakub (2005): *Království motivů. Motivická analýza románů Milana Kundery* (Praha: Togga), 216 stran.

Doležel, Lubomír (2003): *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum), 311 stran.

Doležel, Lubomír (1993): *Vypravěčské sympozium v Žertu Milana Kundery* (Praha: Český spisovatel), 144 stran.

Haman, Aleš – Novotný, Vladimír – Kopáč, Radim (eds.): *Pocta Milani Kunderovi = Hommage à Milan Kundera. Sborník k 80. spisovatelovým narozeninám* (Praha: Artes Liberales), 86 stran.

Kosková, Helena (1996): Memento mori Evropy v próze Milana Kundery, in táž: *Hledání ztracené generace* (Praha: H & H), 223 stran.

Kubíček, Tomáš (2013): *Středoevropan Milan Kundera* (Olomouc: Periplum), 138 stran.

Richterová, Sylvie (2015): Totožnost člověka ve světě znaků; Tři romány Milana Kundery; Svět, ve kterém nežijeme (Historická a metahistorická funkce v románech Milana Kundery); Smích v románech a romány o smíchu, in táž: *Eseje o české literatuře* (Praha: Pulchra), s. 401–414; 415–454; 471–492; 493–506.

Todorov, Tzvetan (2000): *Poetika prózy* (Praha: Triáda), přel. Jiří Pelán a Libuše Valentová, 333 stran.