

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta

DISERTAČNÍ PRÁCE

2019

Geda Montvilaitė

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav východoevropských studií

Filologie – Slovanské literatury

DISERTAČNÍ PRÁCE

Románové světy Ričardase Gavelise a Milana Kundery:
Komparativní analýza

Novelistic Worlds of Ričardas Gavelis and Milan Kundera:
A Comparative Analysis

školitel: prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 29. dubna 2019.

Geda Montvilaitė

ABSTRAKT

Klíčová slova: Komparatistika, Intertextualita, Esejismus, Eséma, Milan Kundera, Ričardas Gavelis, Smích, Kýč, Vulgarita, Karnevalismus, Thanatos, Sexualita

Disertační práce komparativního charakteru se zabývá intelektuálním románem konce 20. století. Za objekt této práce byla vybrána díla Ričardase Gavelise a Milana Kundery. Kvůli rozdílnosti poetiky práce srovnává vždy po čtyřech dílech prózy velkého rozsahu od každého ze spisovatelů.

V případě Gavelise jimi jsou: *Vilniuský poker* (*Vilniaus pokeris*, román, 1989), *Vilniuský jazz* (*Vilniaus džiazas*, román, 1993), *Poslední pokolení lidí na Zemi* (*Paskutinioji Žemės žmonių karta*, román, 1995), *Sedm způsobů sebevraždy* (*Septyni savižudybės būdai*, román, 1999).

Z Kunderových děl jsme vybrali *Valčík na rozloučenou* (román, 1972), *Knihu smíchu a zapomnění* (román, 1978), *Nesnesitelnou lehkost bytí* (román, 1984) a *Nesmrtelnost* (román, francouzsky 1990, česky 1993).

Jeden z hlavních cílů této práce je seznámit českého čtenáře s tvorbou Ričardase Gavelise, jednoho z nejvýznamnějších a nejvlivnějších prozaiků litevské literatury konce 20. století. Díla tohoto spisovatele nejsou dosud náležitě zhodnocena ani v Litvě, v Česku je spisovatel sotva znám.

Gavelisova tvorba ještě nebyla podrobněji porovnávána s texty jiných spisovatelů. Proto pro zvážení hodnoty a jedinečnosti litevského romanopisce bylo zvoleno srovnávat jeho tvorbu s romány jednoho z nejvýznamnějších představitelů intelektuálního románu konce 20. století Milana Kundery.

V práci jsou tedy představeni samotní autoři a paralely kontextu jejich tvorby.

Hlavní metodou této práce je metoda srovnávací. Komparativní metoda neumožňuje srovnávat pouze tvorbu spisovatelů, ale i souvislosti jejich životů. Práce se snaží poukázat na nejdůležitější styčné body, paralely a rozdíly Gavelisových a Kunderových děl.

Za hlavní nástroj byla zvolena teorie intertextuality. Je prodiskutováno její širší spektrum, nejvíce však práce staví na myšlenkách Gérarda Genetta. Jako intertextové motivy chápeme také nejen citát, ale i plagiát a aluzi, v návaznosti na což užíváme Genettovo dělení na transformaci (transformation) a napodobování (imitation).¹

Jako interpretační nástroj jsme vybrali teorii esejizmu Michaila Epštejna. V té se nepřímé citáty a aluze nazývají „esématy“. Teorie intertextuality je v této práci aplikována způsobem odhalování esémat s využitím teorie esejizmu.

Praktická část zkoumá za pomoci zadaných nástrojů k čtení specifické rysy románové kompozice, analyzuje motivy smíchu a groteskna, kýče a vulgarity, Thanata, sexuality a karnevalismu, který vše zmíněné spojuje. Poslední její část se zaměřuje na odlišnosti hrdinů, přičemž nejvíce pozornosti věnuje ženským postavám v románech obou autorů.

Celkově je možné konstatovat, že v tvorbě obou autorů lze spatřovat společný intertextový kontext. Hrají si jak s postavami, tak s formami vyprávění, ale dokonce i s rolemi vypravěče. Společné tendence nejsou vyhledatelné jen v zobrazování postav, ale i ve zvolených esejistických tématech. Nejvíce se liší tím, jak jsou v románech vykreslovány ženské postavy a jaké role v nich sehrají.

Spisovatel intelektuální prózy konce 20. století, jakkoliv formovaný různými okolnostmi, čerpá těžiště tvorby ze stejného zdroje, čte a setkává se se stejnými texty, cení si podobných uměleckých tendencí a dokáže je nejen vstřebávat a hromadit, ale i předat ve své tvorbě dalším generacím.

¹ Genette, Gérard. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. USA, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997. Str. 7.

ABSTRACT

Key words: Comparatistics, Intertextuality, Essayism, Esem, Milan Kundera, Ričardas Gavelis, Laughter, Kitsch, Vulgarity, Carnevalism, Thanatos, Sexuality

This comparativist thesis discusses the intellectual novel of the end of the 20th century. The study objects chosen for this paper were the works of Ričardas Gavelis and Milan Kundera. Due to the differences in the poetics of the works, it was chosen to analyze four works of each writer's large prose.

In the case of Gavelis they are as follows: *Vilnius Poker* (Vilniaus pokeris, novel, 1989), *Vilnius Jazz* (Vilniaus džiazas, novel, 1993), *The Last Generation of People on Earth* (Paskutiniai Žemės žmonių karta, novel, 1995) and *Six Ways of Suicide* (Septyni savižudybės būdai, novel, 1999).

From Kundera's works we picked out *The Farewell Party* (*Valčík na rozloučenou*, novel, 1972), *The Book of Laughter and Forgetting* (*Knihou smíchu a zapomnění*, novel, 1978), *The Unbearable Lightness of Being* (*Nesnesitelnou lehkostí bytí*, novel, 1984) and *Immortality* (*Nesmrtelnost* in french, 1990, in czech 1993).

One of the main aims of this study is to introduce the Czech reader to Ričardas Gavelis: one of the most important and influential writers of Lithuanian literature of the late 20th century. The works of this writer are not yet properly evaluated even in his native Lithuania, while the writer is hardly known in Czechia.

Gavelis' works were not comprehensively compared with works of other writers before. Therefore, in order to reveal the value and uniqueness of this Lithuanian novelist's creative work, it was chosen to compare his work with one of the most famous end of the 20th century writers, the founder of the intellectual novel, Milan Kundera.

Thusly, the study presents the authors themselves and the parallels of their creativity context.

The main theoretical approach of this work is the comparative method. This particular method makes it impossible to compare only the writers' work, but also the

context of their lives. The work tries to point out the most important points of contact, parallels and differences between Gavelis and Kundera's works.

Intertextuality theory has been used as the main analytical tool. The paper covers a wide range of topics, but is mainly based on Gérard Genett's ideas. Among intertext motives, we include not only quotation, but also plagiarism and allusion. Gérard Genette concepts of *transformation* and *imitation* are thus invoked.

The theory of essayism by Mikhail Epstein was selected as an interpretative tool. Here, indirect quotes and allusions are called "esems". The theory of intertextuality in this work is applied precisely by the method of revealing the "esems" using the theory of essayism.

The practical part discusses the peculiarities of novel composition using the defined reading tools, motives of laughter, grotesque, kitsch, vulgarity, thanatos, sexuality and carnivalism are analyzed, which in turn connects it together. The last part mentions the differences between characters, focusing on the expression of female heroes in the novels of both authors.

To summarize, it can be stated that in the works of both writers one can see a common intertextual context (like a background). Characters, narrative forms, but also by the roles of the narrator are being played with. Common trends can be seen not only in the images of the characters, but also in the selected essayist themes. The most striking difference, however, is the depiction and role of women characters.

The intellectual creator of the late twentieth century, even having matured in different circumstances, is looking for creative support in the same places. He reads and faces the same texts, appreciates similar artistic tendencies and is able to not only absorb or accumulate, but also pass them on in his own creative texts.

Ráda bych úvodem poděkovala všem, bez jejichž pomoci by tato práce nemohla vzniknout.

Předně děkuji panu prof. PhDr. Petru Bílkovi, CSc. za trpělivost a vlídnou shovívavost, se kterou vedl mou práci.

Děkuji Mgr. Almisovi Grybauskasovi, historiku, spisovateli, básníku, blízkému příteli R. Gavelise a překladateli Kunderových děl do litevského jazyka, za veškerou jeho pomoc, cenné informace, vzpomínky a kopie jeho korespondence s Kunderou.

Děkuji Mgr. Pavlu Štollovi, Ph.D. a Bc. Darině Jíchové za obětavou pomoc s redakcí českého textu.

Děkuji Mgr. Nadě Vaverové, Mgr. Jevgeniji Adamové, Mgr. Magdaléně Dvořákové, Mgr. Davidu Šimečkovi, Mgr. Martě Evě Běťákové a Mgr. Lucii Martákové za laskavou a nesobeckou pomoc s překladem z litevského jazyka.

Děkuji Mgr. Michaele Lemeškinové, Ph.D., za překlad citací z ruského jazyka.

Děkuji Doc. PhDr. Iljovi Lemeškinovi, Ph.D., Aleně Piksaevě, Mgr. Eldaru Valiyevovi, přátelům a rodině za pomoc a podporu.

Geda Montvilaitė

ÚVOD.....	11
1. Teoretický přehled.....	16
1.1. Komparativní metoda.....	16
1.1.1. Paralely tvůrčího života Gavelise a Kundery.....	19
1.2. Intertextualita jako instrument zkoumání.....	24
1.2.1. Literární komunikace: rozšíření intertextuality a problematika pojmů ...	24
1.2.2. Intertextualita na prahu moderna a postmoderna.....	31
1.2.3. Intertextové čtení	39
1.3. Teorie esejsmu	43
1.3.1. Eséma.....	44
1.3.2. Esejizace jako příznak posmoderního románu	45
1.3.3. Paralely esejistického a mytického myšlení	49
1.3.4. Esej a román.....	50
2. Ve zkratce o spisovatelích	56
2.1. Milan Kundera.....	56
2.2. Ričardas Gavelis.....	57
3. Kompozice.....	67
3.1.1. Struktura Gavelisových románů	67
3.1.2. Struktura Kunderových románů.....	71
3.2. Hudební stránka kompozice: Variace	74
4. Motivy.....	80
4.1. Smích.....	80
4.1.1. Obecné úvahy o smíchu	80
4.1.2. Smích a karneval.....	83
4.2. Groteskno	84
4.3. Kýč a vulgarita	87
4.3.1. Vulgarita	87
4.3.2. Kýč.....	89
4.3.3. Mezi kýčem a vulgaritou	92
4.4. Karnevalismus.....	98

4.4.1.	Karnevalový rej ve světě románů Ričardase Gavelise	98
4.4.2.	Karnevaloví hrdinové.....	105
4.5.	Thanatos.....	111
4.5.1.	Definice pojmu „Thanatos“	111
4.5.2.	Thanatos v románech Gavelise a Kundery	112
4.5.3.	Jiné způsoby vyjádření smrti: tvorba coby smrt či sebevražda.....	116
4.5.4.	Smrt a nesmrtelnost.....	121
4.6.	Motiv sexuality.....	122
5.	Paralely postav a vypravěče	127
5.1.	Kanukové	128
5.2.	Ženy.....	130
5.2.1.	Démoničnost žen.....	133
5.2.2.	Další typy ženských hrdinů v Gavelisových románech	135
5.2.3.	Hrdinky jako nástroje sexuálního uspokojení.....	137
5.2.4.	Milovaná	138
5.2.5.	Ženy ze světa Kunderových románů.....	139
5.2.6.	Žena a její tělesnost.....	142
6.	Závěr.....	145

ÚVOD

Literární věda nabízí badatelům mnoho možností. Větví se na literární historii a teorii. Jedno odvětví se však bez druhého neobejde. Objektem této práce je intelektuální próza konce 20. století. Jako její představitelé byli zvoleni dva romanopisci, reprezentující intelektuální román tohoto období v Česku a Litvě nejzřetelněji.

Jeden z hlavních cílů této práce je seznámit českého čtenáře s tvorbou Ričardase Gavelise, jednoho z nejvýznamnějších a nejvlivnějších prozaiků litevské literatury konce 20. století. Díla tohoto spisovatele nejsou dosud náležitě zhodnocena ani v Litvě, v Česku je spisovatel sotva znám.

Při snaze vyzdvihnout zásadní rysy spisovatelovy tvorby jsou jeho díla porovnávána s díly jednoho z nejznámějších českých spisovatelů – Milana Kundery. Ke srovnávání zmíněných tvůrců neinspiruje pouze fakt, že oba autoři mají dosud jednoznačně vliv na literaturu svého kraje, ale prakticky první do očí bijící podobností je to, že si oba romanopisci vybírají žánr intelektuálního románu, dále je spojují velice podobné charakteristické rysy jejich poetiky a motivů a také to, že se ani jeden z nich nevyhýbá filozofickým a estetickým promluvám.

Dosud byla Gavelisova tvorba porovnávána s texty jiných spisovatelů jen sporadicky. Podrobnější zkoumání chybí. Tím získává tato disertace na významu. Paralely Gavelisovy a Kunderovy tvorby si nepovšiml pouze litevský filozof a kulturolog Leonid Donskis, ale také ve chvíli, kdy byl Gavelisův Vilniuský poker konečně vydán ve Francii, francouzská literární kritika.

Uváděná práce se zabývá zkoumáním čtyř děl Ričardase Gavelise a čtyř děl Milana Kundery. V případě Gavelise jimi jsou: Vilniuský poker (Vilniaus pokeris, román, 1989), Vilniuský jazz (Vilniaus džiazas, román, 1993), Poslední pokolení lidí na Zemi (Paskutinioji Žemės žmonių karta, román, 1995), Sedm způsobů sebevraždy (Septyni savižudybės būdai, román, 1999). Pozornost je věnována takzvané Vilniuské trilogii, analýzu pak doplňujeme ještě jedním dílem, jež ilustruje tendence spisovatelovy tvorby. Do zmiňované trilogie patří Vilniuský poker, Vilniuský jazz a Sedm způsobů sebevraždy,

Poslední pokolení lidí na Zemi zapadá do vilniuského toposu poněkud svébytně, stále však zůstává součástí imanentního vnitřního světa hrdinů.

Ani v případě Kundery není zkoumán celý jeho románový odkaz. Ohraničujeme se Valčíkem na rozloučenou (1972), Knihou smíchu a zapomnění (román, 1978), Nesnesitelnou lehkostí bytí (román, 1984) a Nesmrtelností (román, francouzsky 1990, česky 1993). Výběr není náhodný. Každý z těchto Kunderových románů se odlišuje svou kompozicí a vnitřním systémem. Zde nastíněná témata jsou blíže okomentována v Kunderově esejistice, již je také věnována náležitá pozornost. Spisovatelova sebereflexe nejen, že pomáhá k pochopení jeho textů, k obrácení pozornosti na detaily, které recipient ne vždy na první pohled postřehne, ale také doplňuje jejich semantické pole. Předpokládáme, že právě tento výběr by tedy měl odhalit nejdůležitější momenty tvorby českého romanopisce.

Podrobné výzkumy věnované kompozici Gavelisových textů, konkrétním motivům, prozatím chybí. Většina recenzí a článků kritiky, věnovaná Gavelisově tvorbě, se zaměřuje na chronotop nebo analýzu autora jakožto kritika sovětského období, pročež je sem úmyslně nezahrnujeme. Nejvíce pozornosti bylo věnováno analýze ideologických motivů v Gavelisově tvorbě a kontextu Vilniusů jakožto konkrétního toposu, v němž se děj románu odehrává. Vzhledem k tomu, že se tato témata v reflexi Gavelisových děl stala ústředními, jsme se rozhodli zaměřit se na zcela jiné motivy, jež dosud pozornosti badatelů unikaly.

Pro lepší porozumění procesům Gavelisovy tvorby autorka této práce pobývala poměrně často na Institutu litevské literatury a folkloru ve Vilniusu (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas), kde se nachází spisovatelův archiv. Bylo tedy možné seznámit se i s nepublikovanými texty, neotištěnými recenzemi ze sovětského období či prozaikovými osobními zápisky. To vše pomohlo k lepšímu pochopení kontextu a procesům spisovatelovy tvorby.

Zároveň měla autorka disertace tu čest být v kontaktu s blízkým spisovatelovým přítelem Almisem Grybauskasem, který byl tak laskav a podělil se o své vzpomínky. Almis Grybauskas představuje mimořádnou osobnost, jež spojuje oba analyzované autory, neboť je také překladatelem Kunderových česky psaných děl do litevštiny. Kromě zavzpomínání na Ričardase Gavelise byl Almis Grybauskas ochoten poskytnout

i dopisy ze svého soukromého archivu, dokumentující jeho korespondenci s Milanem Kunderou.

Věříme, že zde diskutované motivy umožní odkrýt momenty, jež Gavelisovy romány oddělí od tvorby jiných autorů.

Porovnání s Kunderovými texty dovoluje potvrdit, že se litevskému romanopisci podařilo pozdvihnout laťku národní prózy směrem k evropským literárním tendencím.

Pro literárního vědce je důležité intuitivně vycítit, která díla srovnávat a kdy takové srovnání není na místě. Současná literární věda se však neomezuje pouze na vyhledávání podobností, zajímá ji také pochopení odlišností.

V první části práce jsou uvedeny teoretické definice, které poslouží jako nástroje pro analýzu Kunderovy a Gavelisovy tvorby. Původním záměrem této práce bylo analyzovat díla za pomoci teorie polystilistiky, kterou popsal ruský badatel Julius Fomenka, při práci s materiálem jsme však usoudili, že bude účinnější využít nástrojů intertextuality a esejistiky.

Hlavní metodou této práce je tedy metoda srovnávací. Komparativní metoda neumožňuje srovnávat pouze tvorbu spisovatelů, ale i souvislosti jejich životů. Práce se snaží poukázat na nejdůležitější styčné body, paralely a rozdíly Gavelisových a Kunderových děl.

Výrazně nejproduktivnější směr, který nabízí nejvíce možností a jímž je, doplníme-li jej o vhodné nástroje teorie intertextuality, možné podívat se na již analyzovaná témata z jiného úhlu pohledu, je však typologická komparace. Zásadní pozornost bude při srovnávání věnována intertextuální rovině textu.

Dalším z cílů této práce je za pomoci srovnávací metody a nástrojů intertextuality či esejismu stanovit obecné rysy intelektuálního románu konce 20. století. Ukázat, že to není národní mentalita, která by rozhodovala o poetice a motivech děl ve světovém rámci, že nejsilnější vliv představuje všeobecný kulturní kontext.

Protože je teorie intertextuality značně široká, bylo nutné v disertační práci vymezit, o které teoretiky a jejich ideje se budeme opírat. Předkládáme teorii zakladatelky tohoto směru, zástupkyně francouzské školy sémiotiky Julie Kristevy. Dále uvádíme myšlenky Gérarda Genetta a českého literárního vědce Jiřího Homoláče či

polského badatele Michała Głowińskiego. Z litevské strany teorie intertextuality pracujeme s dílem vědkyně Iriny Melnikovy.²

Díla jsou srovnávána jak typologicky, tak geneticky, v případě potřeby ale dochází i k čistě empirickému srovnání. To umožňuje doplnit či dovysvětlit jisté detaily, jež jsou předmětem srovnávání.

Intertextualita je instrument, který byl vybrán pro tuto práci jako nevhodnější. Otevírání intertextu usnadňuje nalezení neočekávaných spojitostí mezi analyzovanými objekty.

Jako hlavní nástroj jsme vybrali teorii esejismu Michaila Naumoviče Epštejna. Nejdůležitější termíny z teoretického pohledu představuje intertext, intertextualita, esejismus, eséma.

Eséma je popisováno jako hypotéza, která „představuje volné spojení konkrétního obrazu a myšlenky, která ho zobecňuje“. Přitom fakt zůstává faktem, myšlenka myšlenkou, jsou spojeny ne určitým, a ne jediným obrazem, ale skrze osobnost toho, kdo je spojuje ve zkušenosti sebeuvědomění.“³

Nás nejvíce zajímají ty rysy eseje, které přechází do intelektuálního románu, tj. subjektivní vnímání tématu mající za následek osobitou kompozici díla, sklon k paradoxu a asociativní myšlení. Volnost eseje tím otevírá nové možnosti interpretace uměleckého textu.

Kundera přejímá pozici esejisty-demiurga a přenáší ji i do románů, kdy kontrapunktně spojuje linie syžetu, promyšlí jedno či druhé tvrzení, které se může stát výchozím bodem románu.

V Gavelisově tvorbě jsou všechny úvahy vkládány do úst hrdinům. Zajímavé je, že filozofování, které je také půdou pro filozofický rozměr, je u tohoto spisovatele typické pouze pro hlavní aktéry, intelektuály jeho fiktivního světa. Z toho lze vyvodit, že pro autora jsou tyto vsuvky důležité, a možná to jsou právě ony, které nesou jedny z nejdůležitějších zpráv, jež chce autor sdělit.

² Melnikova Irina. Intertekstualumas: teorija ir praktika. Studijų knyga. Vilnius, Vilniaus universiteto leidykla, 2003.

³ Эпштейн, Михаил. На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре нового времени). In: Эпштейн, Михаил. Парадоксы новизны. Москва, Прогресс, 1987; str. 352. «представляет собой свободное сочетание конкретного образа и обобщающей его идеи.»

Nejobširnější kapitolou je praktická část rozdělená na několik podkapitol. Tady se zabýváme otázkou textů v textech. Tímto způsobem se snažíme odhalit spojitosti mezi texty obou autorů, jejich konkrétní společná místa i odlišnosti.

Esejistickým prizmatem nahlížíme a objasňujeme, kolik podobných míst je možno nalézt v tvorbě autorů, z nichž každý náleží k intelektuálnímu proudu jiného jazykového prostředí a jiné generace.

Hovoří se v ní o kompozici románu s bližším zaměřením na formu variací. Nejvíce pozornosti je věnováno motivům karnevalismu, Thanata, kýče a vulgaritě, smíchu a sexuality. Podkapitola o postavách románů se zaměřuje zejména na ženské hrdinky a roli, kterou zastávají.

Disertace je zakončena závěrem a soupisem literatury.

Některé položky sekundární literatury byly použity v cizích jazycích. Je tomu tak u prací Michaila Epštejna, Ilji Iljina, Leonida Karaseva a dalších. Důvodem je, že tato díla nebyla přeložena do češtiny.

Protože také některá Kunderova díla (esejstika) nebyla přeložena do češtiny, či protože bylo třeba srovnat vydané romány, byly použity překlady tohoto autora do ruštiny. Z ruštiny je přeložila Mgr. Michaela Lemeškinová, Ph.D.

Vzhledem k různým okolnostem byly některé texty literární teorie čteny v litevštině, citáty jsou pak tedy výsledkem překladu z litevštiny do češtiny. Je tomu tak např. u studie Pierra Chartiera *Introduction aux grandes théories du roman*, která byla přeložena do litevštiny, ne však bohužel do češtiny. Litevské varianty textů byly užity také v případě Umberta Eca a Michaila Bachtina.

Účelem této práce nebylo dojít k nějakému absolutnímu závěru. Záměrem bylo, jak již tomu u většiny literárněvědných prací bývá, prodloužit za pomoci daných teorií nekonečné významové pole perspektiv. Co se týče funkce postav a vypravěčů, soustředíme se na zvláštní rysy reprezentované tzv. kanuky a na popis obrazu ženských postav.

Jedním z důvodů výběru takového úhlu pohledu bylo neopakovat pouze a nepřevypravovat již dříve vyzkoumané. Proto se disertace funkcí prostoru, toposu, vypravěče či postav zabývá jen okrajově, neboť jak tvorba jednoho, tak druhého autora byla z těchto hledisek již analyzována.

1. TEORETICKÝ PŘEHLED

1.1. Komparativní metoda

Komparatistika jako samostatné odvětví literárního zkoumání vznikla ve druhé polovině 19. století a byla inspirována srovnávací přírodovědou⁴. Po více jak sto let jsou literární díla srovnávána z různých aspektů. Komparativní metoda dnes jako by prožívala znovu svá nejlepší léta. Nelze si bez ní prakticky představit žádné současné kulturologické bádání. Dosud byla vnímána jako poměrně jasně vymezená oblast, dnes je ovšem užívána poněkud širě, nesrovnávají se pouze autoři a literatury, kontaktní body jsou vyhledávány i mezi odlišnými disciplínami.

Od poměrně empirických počátečních bádání se později vykrytalizovaly dva směry komparatistiky – typologický a genetický. K tomu se přidaly také další, jako problémy recepce v cizím kulturním kontextu, problémy literárního nebo odborného překladu⁵ atd.

Objektem genetického srovnávání jsou podobnosti, které vznikly následkem vlivu jednoho či druhého prostředí, tj. „*přímým nebo nepřímým ovlivněním*“⁶. Naproti tomu typologické srovnávání analyzuje podobnosti nevzniklé přímým spojením mezi srovnávanými objekty, ale „*na základě analogických podmínek produkce nebo recepce*“.⁷

Kromě toho, jaký směr komparatistiky je zvolen, se obvykle srovnávají ty literární texty, které vznikaly za heterogenních kulturních a jazykových podmínek (nemáme nutně na mysli pouze jazyky různých národů). Jedním z nejpopulárnějších objektů komparativních studií jsou mezinárodní literární vztahy. Literatura žádného národa se nerozvíjí izolovaně, není uzavřena před děním ve světě, ale vstřebává různé vlivy a stálé proměny uměleckého myšlení. Nacházejí se tedy předpoklady pro hledání společného mezi literaturami různých národů.

⁴ Nünning, A. (Ed. německého vydání); Trávníček, J. & Holý J. (Eds. českého vydání), (2006). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce / osobnosti / základní pojmy*. Brno, Česká republika: Host. Str. 390.

⁵ Nünning, A. (Ed. německého vydání); Trávníček, J. & Holý J. (Eds. českého vydání), (2006). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce / osobnosti / základní pojmy*. Brno, Česká republika: Host. Str. 390.

⁶ Tureček, D.(Ed.), (2009). *Národní literatura a komparatistika*. Brno, Česká republika: Host. Str. 130.

⁷ Tureček, D.(Ed.), (2009). *Národní literatura a komparatistika*. Brno, Česká republika: Host. Str. 130.

Již v roce 1976 Josef Hrabák prohlásil, že „tak jako se srovnávají jazyky navzájem geneticky nesouvisící, aby se mohly zjistit obecně jazykové zákony, lze srovnávat i navzájem nesouvisějící literární díla, aby se tak odhalily obecné zákony výstavby slovesných uměleckých projevů.“⁸ Pro literárního vědce je důležité, aby intuitivně vycítil, která díla srovnávat a kdy naopak komparace není hodná. Současná literární věda se však neomezuje pouze na vyhledávání podobností, zajímá ji také pochopení odlišností.

Popis dějových makrostruktur a jejich typologizace závisí na porozumění kulturním kódům a jejich souhře s kódy literárními a uměleckými i s kódy každodenního života. Do značné míry se zakládá na pravděpodobnosti.⁹

Ještě ve *Slovníku literárnej teórie*¹⁰ vydaném v roce 2006 nalezneme definici, podle níž je komparatistika „porovnávací disciplína literárnej histórie, ktorá sa zaoberá medzikultúrnym kontextom a vzájomnými vývinovými reláciami jednotlivých děl, autorov a smerov viacerých národných literatúr, čím „doplňa a zjednocuje“ (van Tieghem) dejiny jednotlivých národných literatúr na všeobecnej úrovni *nadnárodnej literárnej histórie*.“¹¹ Přesto se v 60. a 70. letech 20. století „v USA prosadilo pojetí, které srovnávací literární vědu rozšířilo natolik, že mohla brát v potaz i ostatní formy umění, jakož i oblast médií a filozofii.“¹² Naproti tomu ve Francii se prosadila spíše „velkorysá“ definice komparatistického předmětu zkoumání (srov. Chevrel 1989), která se přinejmenším snaží brát v potaz i hudbu, malířství, fotografii a film.“¹³ Bez ohledu na to, že se pojetí komparatistiky ve druhé polovině 20. století rozšířilo, v tomto výzkumu se omezíme na porovnání literárních textů – románů.

Badatel bezpochyby nesmí zapomenout, že i on sám je omezován jistými kulturními a jazykovými hranicemi. Definice užívaných termínů se tudíž v závislosti na

⁸ Hrabák, J., (1976). *Literární komparatistika*. Praha, Česká republika: Státní pedagogické nakladatelství. Str. 22.

⁹ Chatman, S., (2008). *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno, Česká republika: Host. Str. 99.

¹⁰ Valček, P., (2005). *Slovník literárnej teórie, A-Ž*. Bratislava, Slovenská republika: Literárne informačné centrum. Str. 391.

¹¹ Ibid. Str. 183.

¹² Nünning, A. (Ed. německého vydání); Trávníček, J. & Holý J. (Eds. českého vydání), (2006). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce / osobnosti / základní pojmy*. Brno, Česká republika: Host. Str. 390.

¹³ Ibid. Str. 391.

vědci může více či méně lišit. Proto je nutné definovat základní termíny, jež se stanou pro tuto práci klíčovými.

Velmi důležité je vyjasnit si, jakým způsobem bude ke srovnávání přistupováno. Zde nám na pomoc přichází teorie intertextuality. Vlivy mívají v mnoha případech produktivní charakter. Nejsou vnímány jako mechanická podobnost, ale jako kreativní přepracování cizího slova jednoho či více autorů.¹⁴

„Komparatistik si zvolil bádání o tom, jak je literatura svou podstatou vpisování JINÉHO do TOHO SAMÉHO. TO SAMÉ ilustruje vnitřní vztahy, zatímco JINÉ – vztahy vnější, kontextuální“.¹⁵ Takto chápaná komparatistika se stává součástí postmoderního způsobu vnímání, neboť je nepřímo potvrzován fakt, že vše již bylo napsáno a při srovnávání textu je toto právě to, co je možné nalézt.

Hlavní metodou této práce je tedy metoda srovnávací. Je však třeba vymezit si aspekty, jimiž bude tvorba obou zmíněných prozaiků srovnávána.

Podle rakouského badatele Petra Václava Zimy¹⁶ lze alespoň díla srovnávat z několika úhlů pohledu: typologicky, geneticky, za opory intertextuality, a nakonec vždy zůstává možnost čistě empirického srovnání. V takovém případě ovšem bývají kontaktní body pouze vyhledávány či popisovány, ale často nestačí či nejsou adekvátní pro popisovaný objekt. Empirickou rovinu ovšem neztracujme zcela, může nám posloužit jako pomocný nástroj pro objasnění společných typologických a genetických textů. „Teorie nesmějí představovat prokrustovská lože, do nichž se jednotlivé narativy prostě nepasují.“¹⁷

Výrazně nejproduktivnější směr, který nabízí nejvíce možností a jímž je, doplníme-li jej o vhodné nástroje teorie intertextuality, možné podívat se na již analyzovaná témata z jiného úhlu pohledu, je typologická komparace.

¹⁴ Tureček, D.(Ed.), (2009). *Národní literatura a komparatistika*. Brno, Česká republika: Host. Str. 163-4.

¹⁵ Vaičiulėnaitė-Kašeliūnienė, N., (2006). *Komparatyvistinė metodologija. In: XX amžiaus literatūros teorijos, vadovėlis*. Vilnius, Litva: VPU leidykla. Str.325-333, str. 331: „Komparatyvistas yra pasirengęs tirti, kaip literatūra visa savo esme yra KITO įrašymas į TĄ PATĮ. TAS PATS iliustruoja vidinius ryšius, o KITAS – išorinius, kontekstinius“.

¹⁶ Tureček, D.(Ed.), (2009). *Národní literatura a komparatistika*. Brno, Česká republika: Host.

¹⁷ Chatman, S., (2008). *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno, Česká republika: Host. Str. 97.

1.1.1. Paralely tvůrčího života Gavelise a Kundery

Litevská literatura a literární věda zažila za posledních třicet let několik zvratů. V období perestrojky nastala snaha uspokojit hlad po všem, čeho se předtím nedostávalo, vcucnout do sebe množství literárních tendencí a směrů druhé poloviny dvacátého století, které byly do té doby dostupné pouze fragmentárně. V prvních desetiletích 21. století se litevská literatura snaží držet krok s duchem doby, objevily se úvahy nad postmoderním vnímáním světa, i literatura je čtena a psána s oporou v tvrzeních těchto myslitelů. Při posunu ke konci druhého desetiletí se však začaly zastavovat procesy a tendence, jež známe z proudu světové literatury. Kdysi tak módní čtení podle postmoderního klíče již není tak aktuálním. Ukázalo se, že postmoderní myšlení zahrnuje více, než si teoretici postmodernismu představovali. Definice neodpovídají potřebám, je tedy nutné hledat jinou cestu, jak literaturu číst či aktualizovat a tvůrčím způsobem zvolit již známé strategie čtení textů.

Jeden z nejznámějších litevských filozofů a kulturologů přelomu století Leonidas Donskis definoval osm let po smrti Ričardase Gavelise podstatné body, jež spojují litevského a českého spisovatele:

„Není udivující, že Gavelis se v lecčem podobá Milanu Kunderovi (Kunderova tvorba ovšem nikdy nebyla díky jeho estetismu a tvůrčí poetice tak drastická, šokující a brutální jako Gavelisova), odvažující se ironizovat, a dokonce s otevřeným sarkasmem psát o tom, co pro mnohé dosud představuje základy národní a evropské identity. Spojuje je totožné téma: dovolujeme, aby nás historie nesla, formovala či deformovala, zlomila nebo změnila k nepoznání. Historie je v zemích a kulturách obou autorů vnímána fatalisticky a s determinující charakteristikou, ne jako symbolický prostor pro morální a politické zkoušení. Jak se může v takovém symbolickém prostoru zformovat a zachovat opravdová, jasná individualita?“¹⁸

¹⁸ Donskis, L., (2010.09.29). *Ričardas Gavelis, arba lietuvos intelektualo dilemos I*. In: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-09-29-leonidas-donskis-ricardas-gavelis-arba-lietuvos-intelektualo-dilemos-i/50912> 18.4.2019, 12:52. „Nenuostabu tad, kad Gavelis daug kuo panašus į Milaną Kunderą (tik Kunderos kalba dėl jo estetizmo ir kūrybių poetikos niekada nebuvo tokia drastiška, šokiruojanti ir brutali kaip Gavelio), drįsusį ironizuoti ir net su atviru sarkazmu rašyti apie tai, kas daug kam iki šiol atrodo nacionalinės ir europietiškos tapatybės pamatai. Jų abiejų bendra tema: mes leidžiame, kad istorija mus neštų, formuotų arba deformuotų, sulaužytų arba neatpažįstamai pakeistų.

Ke srovnávání zmíněných tvůrců neinspiruje pouze fakt, že oba autoři mají dosud jednoznačně vliv (přestože se o tom přímo nehovoří) na literaturu svého kraje, ale prakticky výraznou podobností je to, že si oba romanopisci vybírají žánr intelektuálního románu, ve kterém se nevyhýbají filozofickým a estetickým promluvám.

Hlavním hrdinou je intelektuál, což je charakteristické pro téměř všechna díla obou autorů. To je jen několik ze společných rysů, které umožňují spojovat tvorbu těchto autorů.

Přestože každý ze spisovatelů patřil k jiné generaci 20. století, nebylo by správné se domnívat, že je spojuje pouze zvolený žánr. Je velmi pravděpodobné, že se Kundera i Gavelis setkávali s týmiž texty, četli je, analyzovali, možná z nich čerpali nápady a inspiraci.

Všechna bádání Gavelisovy tvorby se nejčastěji zaměřují na chronotop nebo analýzu autora jako kritika sovětského období. Je třeba přiznat, že Gavelisovy texty opravdu svádí obrátit se k analýze motivů takového druhu. Obsahují ovšem kromě toho mnoho jiných objektů, které bezesporu stojí za to probádat. Podrobné výzkumy věnované kompozici Gavelisových textů, postavě vypravěče či hlavního hrdiny v širším románovém kontextu, nebo konkrétním motivům prozatím chybí. Příčinou je podle Almantase Samalavičiuse to, že „mnoho profesionálů dosud reaguje na spisovatelovy obrazy, např. na působivě popsanou „Vesmírnou zadnici“, dosti nervózně.¹⁹

Slova přítele, básníka a překladatele spisovatele Almise Grybauskase dosvědčují na základě osobních rozhovorů i písemně v knize *Blues pro Ričardase Gavelise*²⁰, že právě tento motiv je převzat z románu Ernesta Sábato *Knihy o hrdinech a hrobech*. Což potvrzuje jeden z předpokladů, a sice, že zájmy obou spisovatelů se s jistotou protínaly na poli filozofické intelektuální literatury. Podle něj lze v Gavelisových románech

Istorija abiejų rašytojų šalyse ir kultūrose traktuojama fatalistiškai ir deterministiškai, o ne kaip moralinių ir politinių dilemų išmėginimo simbolinė erdvė. Kaip tokioje simbolinėje erdvėje gali susiformuoti ir išlikti tikra, ryški individualybė?“

¹⁹ Samalavičius, A., (2019) Pergalingas būtojo laiko tęstinumas: Ričardas Gavelis. *Memoirs of a Life Cut Short*. Translated by Jayde Will. Glasgow: Vagabond Voices. 2018, p. 245. *Kultūros barai*. Č. 3. Str. 44-47. Str. 45. „nemažai profesionalų iki šiol nervingai reaguoja į rašytojo perteiktus įvaizdžius, pavyzdžiui, įspūdingai aprašytą „Visatos Subinę“.

²⁰ *Bliuzas Ričardui Gaveliui: atsiminimai, užrašai paraštėse, laiškai, eseistika, kūrybos analizė*, (2007). Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 89.

vysledovat ohlasy zmíněného argentinského romanopisce.²¹ Ernesta Sábata zmiňuje dokonce i sám Gavelis v románu *Vilniuský poker*.

O tom, že si i Kundera cenil tvorby tohoto argentinského spisovatele, svědčí esej autora samotného *Historie románu, spatřená z dílny Gambroviče (История романа, увиденная из мастерской Гамбровича)*. Argentinský tvůrce je zde nazýván velikým (великий)²².

Ačkoli tedy patřili k odlišným generacím, zajímaly je podobné objekty a témata. S jistotou už můžeme tvrdit, že jedním z nich byla filozofická intelektuální literatura. A zájem o tvorbu Ernesta Sábata je konkrétním důkazem tohoto případu.

Literární vědec Regimantas Tamošaitis v recenzi o poslední Gavelisově knize píše: „Jeho tvorba je bolestivým utajeným výkřikem idealisty beznaděje, humanistovy reakce, expresivní odpovědí intelektu na absurditu světa. Z tohoto pohledu bychom dílo R. Gavelise, vynikající bezesporu unikátním stylem a reflektující problematiku života litevské společnosti, mohli přirovnat ke klasice expresionismu, zřejmě k ponuré grotesce Franze Kafky, popisující rozpad vysokých idejí, desakralizaci světa a všemocnost antihumanistické, iracionální vlády.²³

Jisté spojitosti zde lze nalézt i s Kunderovými hodnotami a pohledem na realie své doby.

To je tedy jeden důvod a podnět pro srovnávání Kunderovy a Gavelisovy tvorby, pro hledání společných i odlišných tendencí, z nichž by mohlo vysvitnout určité zobecnění rysů intelektuální prózy konce 20. století.

Kunderu stejně jako Gavelise inspirovali konkrétní historické události či lidé, se kterými či s jejichž chováním se přemýšlející intelektuál nemohl smířit. Za příklad může sloužit surrealistické pověšení Kalandry a Milady Horákové (*Knih smíchu a zapomnění*) či válečné situace v Jugoslávii, na Kavkaze či ve Vilniusu (*Poslední pokolení lidí na Zemi*). Nebylo však úmyslem uvažovat o etické stránce událostí,

²¹ *Bliuzas Ričardui Gaveliui: atsiminimai, užrašai parašėse, laiškai, eseistika, kūrybos analizė*, (2007). Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 90.

²² Кундера, М., (2010). *Занавес*. Санкт-Петербург, Российская Федерация: Азбука-классика, Str. 115-120.

²³ Tamošaitis, R., (2003). *Paskutinė Ričardo Gavelio knyga. Metai*, Č.1., Str. 82-93. Str. 83.

jednoduše se snažili esejistickou metodou psaní poukázat na nesmyslnost takových situací, jejich absurditu a nesprávnost.

Literární vědkyně Inga Vaičekauskaitė-Stepukonienė, soustředící se na tendence litevské a lotyšské prózy v letech 1988–1990, tvrdí, že v tomto období je pro literaturu charakteristický „národní nihilismus, duchovní úpadek, osamění a myšlenky na smrt či motivy s ní spojené.“²⁴

Další Litevští literární vědci (Imelda Verdickaitė²⁵, Justinas Kubilius²⁶) se shodují v tom, že v Gavelisových dílech je vytvářen program sebevraždy či zničení světa. Takovýto pesimistický pohled si pravděpodobně již zaslouží nové posouzení, pokus o jiný náhled na spisovatelovu tvorbu. K tomuto účelu by mohlo posloužit porovnání Gavelisových románů s Kunderovým dílem. Jestliže se texty dostanou do širšího kontextu, nabízí se možnost číst knihu novým způsobem, spatřit, že se pod na první pohled dominujícím negativním tónem skrývají autorovy nevyřčené starosti a naděje.

Další okolností, která oba spisovatele spojuje, je fakt, že si oba byli nuceni projít každodenní realitou socialismu. Současník Ričardase Gavelise, jeho přítel a také litevský spisovatel Saulius Tomas Kondrotas, v interview uvedl, že kromě jiného „[mne] formoval i celý sovětský systém, jenž stál za izolací, proti které jsem se tak nějak organicky vzpíral“.²⁷ Je tedy jen přirozené, že texty zachycují vztah hrdinů s tím, co se děje kolem nich, jejich názor na to a úvahy.

Soustředíme-li se na autorskou tvorbu, nemůžeme si nevsimnout určitých detailů v biografích určitých autorů. Jedním z takových momentů je rok 1989. Podle slov Heleny Koskové, „je přirozené, že rok 1989 byl tak jako pro všechny ostatní i pro

²⁴ Vaičekauskaitė – Stepukonienė, I., (2006). *Naujasis lietuvių ir latvių romanas : raidos tendencijos 1988-2000-taisiais*. Kaunas, Litva: VDU leidykla. Str. 325.

²⁵ Verdickaitė, I., (2009). *Harmoniją sapnuojantis groteskas*. In: *Lituanistica*. T. 55, Č. 1 – 2(77 – 78). Str. 68 – 84.

²⁶ Kubilius, J., (2004). *Pabaigos pažadas*. Šiaurės Atėnai, 2004.5.29. Č. 20 (702) – 2004.6.26. Č. 24. Č. 20

²⁷ Kondrotas, T., (2018). *Dabar viską laimingai pamirštu“: rašytoją Saulių Tomą Kondrotą kalbina Saulius Vasiliauskas [Teď vše zapomínám: rozhovor se spisovatelem Sauliusem Tomasem Kondrotasem připravil Saulius Vasiliauskas]*. *Metai* (č. I, str.136–147). Str. 139: „*pagaliau [mane] formavo visa tarybinė sistema, sukūrusi izoliaciją, kuriai kažkaip organiškai teko priešintis*.“

Kunderu důležitým mezníkem²⁸. Přibližně v této době začal Kundera psát romány ve francouzštině.

Analogickou situaci spojenou se změnami v tvůrčí práci zažil i Ričardas Gavelis. Uvolňující se atmosféra přinesla nejen naději, že se změní politická, sociální a ekonomická situace, ale vytvořila také podmínky pro to, aby vzniklo jeho nejdůležitější dílo, které v této době otřáslo litevským literárním světem. Právě v roce 1989 byl poprvé vydán román *Vilniuský poker*, „mezník, rozdělující na dvě tvůrčí etapy („předpokrovou a popokrovou“, nebo „do Sajūdisu“ a „po Sajūdisu“) téměř čtvrtstoletí (1976-2002) trvající spisovatelovu tvůrčí dráhu“²⁹. V literárním tisku byl ve stejné době publikován i jeho další román – *Paměti mladého člověka (Jauno žmogaus memuarai)*. V bibliografii litevského spisovatele je toto výjimečný okamžik, neboť se nečekaně stal nejznámějším, nejpopulárnějším a nejvíce oceňovaným litevským romanopiscem.

Nijolė Gavelienė říká, že „krédo Ričardase jakožto tvůrce byla svoboda. Nikdo neměl právo změnit, byť jen jediný vymyšlený a podivný termín či frázi.“³⁰ To, že se spisovatel cítil jako nepovolanější redaktor svých vlastních textů, potvrzují i jiná svědectví. Gavelisova žena prozradila, že *Vilniuský poker* byl dlouho odležený, v sovětském období byl skrýván, měnila se místa jeho úkrytu a bylo pracováno na jeho dokonalosti.³¹

Uvedený citát nepotvrzuje jen to, že poslední Gavelisův román patřil k těm nemnoha dílům psaných v sovětském období „do šuplíku“, ale i to, že pro spisovatele byl důležitý každý detail, každé slovo a význam tak, aby odpovídal jeho myšlence, jíž chtěl vtělit do slov.

²⁸ Kosková, H., (2009) *Francouzské romány Milana Kundery*. In: Hommage à Milan Kundera, Pocta Milanu Kunderovi: sborník k 80. spisovatelovým narozeninám. Praha, Česká republika: Artes liberales. Str. 29-42, str. 30.

²⁹ Čerškutė, J., (2014). *Dekonstrukcija Ričardo Gavelio prozoje* (Daktaro disertacija). Vilnius, Litva:Lietuviu literatūros ir tautosakos institutas (H 5903). Str. 6. „Riboženklis, į du kūrybinius etapus („ikipokerinį ir popokerinį, arba „ikisajūdinį“ ir „posajūdinį“) dalijantis beveik ketvirtį amžiaus (1976-2002) aprėpiantį rašytojo kūrybinį kelią“.

³⁰ Milkevičiūtė, G., *Prie arbatos puodelio – apie Ričardą*, In: Respublika 2007 kovo 3, priedas „Brigita“. S. 3 „paties Ričardo, kaip kūrėjo, credo buvo laisvė. Niekas neturėjo teisės pakeisti nė vienos jo sumanytos net ir keistokos sąvokos ar frazės.“

³¹ Ibid. „Vilniaus pokeris“ apskritai ilgai išgulėjo, buvo slepiama[s] sovietmečiu, buvo keičiamos atskiros vietos, tobulinama.“

Obdobně zodpovědný a citlivý názor na své texty a na texty o sobě samém vidíme také v případě Kundery. Korespondence s překladatelem z češtiny do litevštiny Almisem Grybauskasem obsahuje k daným textům mnoho poznámek. Spisovatel evidentně považuje za důležité, v jaké formě a s jakým obsahem jsou jeho texty vydávány. V jednom z dopisů překladateli románu Kundera píše: „Prosím Vás, abyste jako biografická data o mne uveřejnil pouze toto (dále je uveden medailonek spisovatele).“³²

Takto vážný přístup ke slovu je jedním z momentů dokazujících, jak zodpovědně nahlíží oba spisovatelé na publikaci svého díla. Mají podložené požadavky. Lze se domýšlet, že autory spojují shodné charakterové rysy, a stejně tak to zavdává příčinu pro porovnávání jejich textů.

Všechny jmenované příčiny podporují výběr srovnání děl Ričardase Gavelise a Milana Kundery.

1.2. Intertextualita jako instrument zkoumání

1.2.1. Literární komunikace: rozšíření intertextuality a problematika pojmů

Díla krásné literatury spolu navzájem komunikují již od samotného počátku existence literatury. Dokonce i lidová slovesnost přebírá motivy, napodobuje jiná díla a vzájemně se ovlivňuje. Avšak badatelé se o tyto vzájemné vztahy začali aktivně zajímat až v 19. století, kdy díky vlně národních obrození posílily literatury malých národů. Tehdy své první krůčky dělala i srovnávací literatura (komparatistika). Během dalších sta let se tato humanitní disciplína postupně rozšiřovala a vyrůstaly z ní nové teorie. Jednou z těchto teorií je teorie intertextuality, která zkoumá vzájemné vztahy a vlivy jednotlivých textů.

Dnes již nikdo nepochybuje o tom, že intertextualita je nedílnou součástí literární vědy a interpretační praxe, avšak termíny a pojmy, které používá, dosud nebyly přesně a s konečnou platností definovány a každý autor se na jejich definice i celkovou

³² Kundera, M., (1992). *Dopis Almisu Grybauskasu z 19. února 1992*. Brno, Česká republika: Osobní archiv A. Grybauskase

problematiku intertextuality dívá jinak. Všichni badatelé se však ve svých rozbořech shodují na tom, že intertextualita zkoumá vzájemné souvislosti jednotlivých textů. Zde je nutno podotknout, že tato disciplína nevnímá literaturu a kulturu jako lineární proces či historický vývoj, nýbrž jako textové universum, ve kterém se kterýkoli text může kdykoli a jakýmkoli způsobem propojit s jiným textem. „Teorii intertextovosti je třeba chápat geneticky v odlišení od autonomního pojetí textu, který je zakotven autorsky (strukturalismus a *New Criticism*), na jedné straně a od lineárního, vektorového modelu vlivu (formalismus a tradiční zkoumání vlivu, osu) na straně druhé.“³³

Teorie intertextuality je značně široká, proto bylo nutné v disertační práci vymezit, o které teoretiky a jejich ideje se budeme opírat. Jednou z nich je zakladatelka tohoto směru, zástupkyně francouzské školy sémiotiky Julia Kristeva. Dále uvádíme myšlenky Gérarda Genetta a českého literárního vědce Jiřího Homoláče či polského badatele Michała Głowińskiego. Z litevské strany teorie intertextuality pracujeme s dílem vědkyně Iriny Melnikovy.³⁴

V zájmu úplnosti dodejme, že již průkopnice této teorie Julia Kristeva šířila myšlenku, „že v principu je (...) možné chápat každý znakový systém jako text.“³⁵. Pokud tuto myšlenku přijmeme, teorie intertextuality začne skýtat nekonečné možnosti nejen v oblasti kulturologie, ale i interdisciplinárních studií. Avšak předmět našeho zájmu je omezen problematikou literární komunikace a jednou z hlavních otázek, které si zde budeme pokládat, je, zda mezitextové vztahy můžeme chápat jako imanentní vlastnost literatury.

Když teorie intertextuality dělala své první opatrné krůčky, soustředila se ve svých výzkumech a vyhledávání mezitextových vztahů na analýzu poezie a prvních románů. Právě tomuto tématu se věnovala díla J. Kristevy a H. Blooma. Dnešní literární

³³ Schahadat, S., (1999). *Intertextovost: čtení – text – intertext*. In: M Pechlivanos, S., Rieger, W., Struck, M., Weitz (Eds). *Úvod do literární vědy* (str. 357-367). Praha, Česká republika: Herrmann a synové. Str. 358.

³⁴ Melnikova, I., (2003). *Intertekstualumas: teorija ir praktika. Studijų knyga*. Vilnius, Litva: Vilniaus universiteto leidykla

³⁵ Kristeva, J., (1978) *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt/M, Str. 69. Citováno podle: Schahadat, S., (1999). *Intertextovost: čtení – text – intertext*. In: M Pechlivanos, S., Rieger, W., Struck, M., Weitz (Eds). *Úvod do literární vědy* (str. 357-367). Praha, Česká republika: Herrmann a synové. Str. 359.

vědci však uznávají, že tato strategie dává nové a širší možnosti i interpretacím nejnovější literatury.

Teorie intertextuality je jedním z nejzajímavějších a nejužitečnějších nástrojů i pro účely této práce. Termín „intertextualita“ byl poprvé použit francouzskou teoretičkou literární vědy Julií Kristevou, své kořeny má však již dávno před ní. Základy teorie, ze které později Julie Kristeva vycházela, položil ruský literární vědec Michail Bachtin. Ten je považován za předchůdce intertextuality. Slovo *intertextualité* ale použila poprvé až Kristeva – jako náhradu za již nepoužívaný termín „intersubjektovost.“³⁶

Článek Julie Kristevy³⁷ již inspiroval mnoho úvah a rozborů. Proto ho zde nebudeme podrobněji představovat. Zmíníme se jen o těch jeho částech, které jsou relevantní pro tuto práci. Kristeva například analyzuje Bachtinovu teorii dialogičnosti románu. A právě to, co souvisí s dialogickým románem, nás zajímá. Neboť právě „román je jediným žánrem, jemuž jsou ambivalentní slova vlastní.“³⁸ Právě tato ambivalence zakládá mezitextovou rovinu, o které mluví Kristeva. Avšak ambivalence se popisuje jako současná existence protichůdných citových postojů (sympatie, antipatie apod.) k určité osobě nebo předmětu³⁹. A v *Novém akademickém slovníku cizích slov* je slovo „ambivalentní“ definováno jako „mající současně dvojí platnost, hodnotu (i protikladné povahy), dvojstranný, dvojsmyslný ap.“⁴⁰ Proto když mluvíme o ambivalentnosti, nesmíme zapomenout, že se v ní skrývá rozpornost. Avšak cizí slovo „intertext“ nemusí nutně mít opačný význam. „V tomto *aktivním* typu ambivalentního slova je slovo druhého reprezentováno slovem vypravěče“⁴¹. To znamená, že mění svou pozici, jako by se rozdvouje, ale protichůdný význam nepředstavuje.

Nicméně v současném intelektuálním románě není přítomnost protichůdného významu v intertextu povinná. Dialogičnost, moment sporu zůstává, ale význam je

³⁶ Homoláč, J., (1996). *Intertextovost a utváření smyslu v textu* (1. Vyd). Praha, Česká republika: Karolinum. Str. 33.

³⁷ Kristeva, J., (1999). *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*. Praha, Česká republika: Pastelka.

³⁸ Kristeva, J., (1999). *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*. Praha, Česká republika: Pastelka. Str. 17.

³⁹ <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/ambivalence>, 21. 3. 2019, 5:39.

⁴⁰ Krause, Jiří ved. *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha, Academia, 2005. str. 46.

⁴¹ Kristeva, J., (1999). *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*. Praha, Česká republika: Pastelka. Str. 16-17.

plastický, může se měnit. Není uzavřený. Je to právě prvopočátek esejistického myšlení, co mu umožňuje zůstat otevřeným.

Kristeva však nesouhlasí s Bachtinem v tom, že ne všechny texty jsou dialogické. Kristeva podrobně vysvětluje a dokazuje, že taková interpretace není vhodná pro literární texty, jelikož ty jsou tvořeny již s ohledem na čtenáře (aktéra chápání textu). A to je již od počátku činí dialogickými, tzn. dialogičnost je jejich imanentní vlastností.

Zde připadá zajímavá role literární postavě, která se z pozice 0 stává I. Hodí se nám i Kunderův výrok, že jeho hrdinové jsou jeho vlastní *alter ego*. I v našem rozboru schématu, které předložila Kristeva, můžeme toto schéma přenést do zkušenostní roviny. Autor s literární postavou koreluje tak, jako koreluje subjekt výroku coby procesu se subjektem výroku coby výsledku.

Během tohoto procesu tedy probíhá dialog, který se poté stává dialogem mezi textem a jeho interpretem.

Intertextualita je instrument, který byl vybrán pro tuto práci jako nevhodnější. Otevírání intertextu usnadňuje nalezení neočekávaných spojitostí mezi analyzovanými objekty. „Jakýkoliv text je absorpcí a transformací nějakého jiného textu“⁴². Hodilo by se doplnit „textů“, neboť hovoříme o textech v širším slova smyslu. Nový text vzniká v synchronně vnímaném kulturním prostředí. Je ovlivněn těmi textovými celky, se kterými se na své cestě do daného konkrétního momentu setkal tvůrce textu. Proto když mluvíme o textu, nesmíme zapomenout, že ve skutečnosti hovoříme o intertextu.

Poměrně dost problematické jsou i samotné termíny „intertextualita“ a „intertext“. Někteří vědci jsou například toho názoru, že intertextualita je pouze jedním z více typů mezitextových vztahů. Existují různé názory na to, co by měl termín „intertext“ označovat. V této práci tak budeme nazývat jednolitý zkoumaný text, který někteří odborníci (např. R. Lachmann) nazývají aluzivním textem, ve kterém je možno nalézt, tj. rozpoznat jiné texty či jejich části.

Nejvýraznějšími a nejvýznamnějšími pracemi, které také nejvíce ovlivnily rozšiřování teorie intertextuality, jsou podle všeho díla Gérarda Genettea. Tento badatel

⁴² Kristeva, J., (1999). *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*. Praha, Česká republika: Pastelka. Str. 8.

pochopil, že intertextualita není jen teoretický konstrukt, ale i interpretační nástroj, a proto rozlišil a popsal její jednotlivé typy.

Ve studii *Introduction à l'architexte*⁴³ nazval spojitosti mezi texty „transtextovostí“ a definoval čtyři její typy: *architextovost*, *intertextovost*, *metatextovost* a *paratextovost*. Avšak tím jeho výzkum neskončil a po třech letech, v díle *Palimpsestes*,⁴⁴ Genette prohlásil, že v době, kdy toto dílo psal, již byl nakloněn širšímu pohledu na věc, a proto soudí, že „subjektem poetiky je *transtextualita* neboli textová transcendence textu“⁴⁵. Z tohoto důvodu výše zmíněnou čtveřici pojmů doplnil o pojem *hypertextualita*. Upřesnil, že pojem *transtextuality* označuje faktickou přítomnost jednoho textu v jiném textu nebo koprezenční vztah mezi dvěma či více texty⁴⁶. Jinak řečeno, takto by pojem intertextuality zahrnoval nejen citát, ale i plagiát a aluzi⁴⁷.

Genetteovu teorii kriticky a zajímavě přetvořil polský badatel Głowiński v článku *O intertekstualności* (1986)⁴⁸. Głowiński rozlišuje tři typy transtextuality: *architextovost*, *metatextovost* a *intertextovost*. V jeho modelu již není místo pro samostatné typy *paratextovost* a *hypertextovost*.

Pokud tedy používáme strategii intertextového čtení, stačí použít konkrétní nástroje intertextové analýzy, jako je např. citát či aluze. „Jedna z funkcí aluze, tj. vracet do literární komunikace, kde často fungují právě jen „výtahy“ (témata, „hlavní

⁴³ Genette, G., (1979) *Introduction à l'architexte*. Paris.

⁴⁴ Genette, G., (1982) *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil,

⁴⁵ Genette, G., (1997). *Palimpsestes. Literature in the Second Degree*. Lincoln, USA: University of Nebraska Press. Str. 1.

⁴⁶ Genette, G., (1997). *Palimpsestes. Literature in the Second Degree*. Lincoln, USA: University of Nebraska Press. Str. 1-2.

⁴⁷ Genette, G., (1997). *Palimpsestes. Literature in the Second Degree*. Lincoln, USA: University of Nebraska Press. Str. 2.

⁴⁸ Głowiński, M., (2019, December 4). O intertekstualności. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, 77/4, 75-100, 1986. In: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1986-t77-n4/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1986-t77-n4-s75-100/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1986-t77-n4-s75-100.pdf

myšlenky“ nebo fabule), nikoli **texty**, tj. potenciálně všechny elementy, z nichž je ten který text založen“⁴⁹.

Právě kvůli tomuto rysu teorie intertextuality jsme pro tuto práci jako interpretační nástroj vybrali teorii esejistu Michaila Epštejna. V té se nepřímé citáty a aluze nazývají „esématy“. (Podrobněji se touto teorií zabýváme v jiné kapitole.)

Jako shrnutí Homoláčovy metody interpretace můžeme například podtrhnout to, že cizí prvek v textu může být identifikován prostě jako cizí, jako součást kódu – jako prvek s ustrnulým „slovníkovým“ významem, který čtenář může pochopit, i když nezná kontext. V tomto případě je klíčové to, že pretext (původní text) – ať už ho čtenář v textu rozezná, nebo ne – není důležitý. Ve třetím případě může cizí prvek být součástí konkrétního pretextu, a proto jeho význam ovlivňují nejen významy intertextu, ale i pretextu.

Pokračujme ale v rozboru mezitextových vztahů. Vraťme se ke Głowińského teorii. Ten koncepci Kristevy považuje za příliš obecnou a schematickou⁵⁰. Podle něj při analýze textu nehrají velkou roli jiné, dřívější zdroje. Ty jsou pouze „svého druhu sémantickým partnerem“⁵¹. Zásadní důraz je v jeho teorii kladen na otázku, nakolik se mezitextový prvek účastní tvorby významu nového textu. Głowiński považuje za intertextové „pouze ty vztahy k jiným dílům, které se staly strukturním nebo (...) významovým elementem [navazujícího textu, J.H.], vztahy záměrné, a tak či onak zjevné, (...) určené čtenáři.“⁵². Nelze nesouhlasit s Głowińského výrokem, že při analýze mezitextových vztahů nejvýznamnější místo zaujímá čtený text.

⁴⁹ Homoláč, J., (1996). *Intertextovost a utváření smyslu v textu* (1. Vyd). Praha, Česká republika: Karolinum. Str. 73.

⁵⁰ Homoláč, J., (1996). *Intertextovost a utváření smyslu v textu* (1. Vyd). Praha, Česká republika: Karolinum. Str. 20.

⁵¹ Głowiński, M., (2019, December 4). O intertekstualności. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, 77/4, 75-100, 1986. In: [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1986-t77-n4-s75-100/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1986-t77-n4-s75-100.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1986-t77-n4/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1986-t77-n4-s75-100/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1986-t77-n4-s75-100.pdf) Str. 20.

⁵² Głowiński, M., (2019, December 4). O intertekstualności. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, 77/4, 75-100, 1986. In: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1986-t77-n4-s75-100.pdf

Jedna z nejrozsáhlejších českých studií věnovaných této problematice, *Intertextovost a utváření smyslu v textu* Jiřího Homoláče, vyšla již v roce 1996. Autor v této studii předkládá vyčerpávající popis šíření ideje intertextuality.

Než se pustíme do intertextuální analýzy, vymežeme si text samotný. Objektem našeho zájmu je literární umělecký text. Podle Julie Kristevy „je slovo (text) určitým střetáváním slov (textů), v němž čteme přinejmenším jedno další slovo (text)“.⁵³

K detailizaci definice využijeme popisu literárního teoretika Petra A. Bílka: „Text není souhrnem významů, ale plynutím, přechodem; každý text je zároveň intertextem textu jiného, neboť všemi procházejí určité obecně kulturní jazyky, které se zároveň v každém textu kombinují v cosi jedinečného, co lze postihnout jen ve smyslu rozdílu vůči jiným textům.“⁵⁴

Shrňme-li výše napsané, můžeme říci, že pojem text se v této práci rovná intertextu. Neboť, podle teoretika postmodernismu Fredrika Jamesona, „dnešní spisovatelé a umělci už nemohou vytvářet nové styly a světy – všechny již byly vytvořeny, možný je jen omezený počet kombinací, všechny originální už byly vymyšleny.“⁵⁵

Přejímáme v podstatě přístup současných teoretiků, podle kterého se již existující texty (v nejširším slova smyslu, tj. nejen literární, ale také kulturní, sociální atd. objekty) slévají do jednoho soutoku, místa, ze kterého skrz tvůrce-mediátora vzniká nový výtvar, nový text.

Koneckonců i v Gavelisově románu hlavní hrdina popisuje intertextualitu: „Všechny obrazy i image byly už dávno nacpané do snů a videokazet. Všechny je už dávno nahrála, natančila, seřadila do žebříčků a nakonec vyhodila MTV, nepřemožitelná

[i krytyce literatury polskiej/Pamiętnik Literacki czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej-r1986-t77-n4/Pamiętnik Literacki czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej-r1986-t77-n4-s75-100/Pamiętnik Literacki czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej-r1986-t77-n4-s75-100.pdf](#) Str. 20.

⁵³ Kristeva, J., (1999). *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*. Praha, Česká republika: Pastelka., str. 9.

⁵⁴ Bílek, P.A., (2003). *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Brno, Česká republika: Host. Str. 64.

⁵⁵ Jameson, F., (2002). *Kultūros posūkis. Rinkiniai darbai apie postmodernizmą (1983-1998)*. Vilnius, Litva: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla

jako bolest zubů. Zaplnila svět obrázky vypilovanými k dokonalosti a na Rimase už žádná práce nezbyla.“⁵⁶

Jak jsme již zmínili dříve, teorie intertextuality bude v této práci aplikována právě způsobem odhalování esémat s využitím teorie esejismu.

Eséma je jednotka esejistického myšlení, která „představuje volné spojení konkrétního obrazu a myšlenky, která ho zobecňuje“⁵⁷ a spojuje je pouze vědomí lidské zkušenosti.

Konkrétním případem může být využití možností esejismu k odhalení dominujících kompozičních tendencí v Gavelisových a Kunderových románech.

V této kapitole představujeme teorii intertextuality jako takovou a ve třetí, praktické části se zabýváme otázkou textů v textech. Tímto způsobem se snažíme odhalit spojitosti mezi texty obou autorů, jejich konkrétní společná místa i odlišnosti. Esejistickým prizmatem nahlížíme a objasňujeme, kolik podobných míst je možno nalézt v tvorbě autorů, z nichž každý náleží k intelektuálnímu proudu jiného jazykového prostředí a jiné generace.

1.2.2. Intertextualita na prahu moderna a postmoderna

Intertextualita coby termín se v postmodernismu stala jedním z nejvýznamnějších pojmů používaných v textové analýze. Podle doktora filologie Ilji Iljina, badatele, který se zabývá postmodernismem a nejvíce pozornosti věnuje analýze tohoto fenoménu v kulturách postkomunistických států, „dekonstruktivismus neuznává existenci samostatného textu jako takového, jeho přívrženci tedy nezkoumají texty, ale „intertextualitu“.⁵⁸ Dle poststrukturalistů je intertextualita vědomí zásadní podmínkou,

⁵⁶ Gavelis, R., (1999). *Septyni savižudybės būdai*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 89. „Visi vaizdai bei įvaizdžiai senų seniausiai buvo sukimšti į sapnus bei videojuostas. Visus juos seniausiai sugrojo, sušoko, įrašė į čartus ir galiausiai išmetė lauk nenugalima kaip dantų skausmas MTV. Rimui po jos išpuoselėtų paveikslėlių nebeliko ką veikti.“

⁵⁷ Эпштейн, М., (1987). *На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре нового времени)*. In: М., Эпштейн. *Парадоксы новизны*. Москва, СССР: Прогресс. Str. 374: «представляет собой свободное сочетание конкретного образа и обобщающей его идеи».

⁵⁸ Ильин, И., (1998). *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. Российская Федерация: Интрада. Str. 5. In: http://lib.ru/CULTURE/ILIN/postmodern.txt_with-big-pictures.html 23.3.2019, 20:19. Str. 19. «деконструктивизм не признает существования отдельного текста как такового, его приверженцы вообще изучают не тексты, а "интертекстуальность".»

neboť jinak bychom mohli mluvit pouze o receptivním způsobu čtení díla krásné literatury.

„Jeden zo základných znakov postmodernej prózy, jej intertextovosť a metatextovosť, zapájanie skutočných a fiktívnych (vymyslených) metatextov do narácie, v krajnom prípade utvorenie narácie z citátov z iných textov“.⁵⁹ A podle Rolanda Barthesa je každý text čisté tkanivo, utkané ze starých citátů⁶⁰.

Nabízí se otázka, jaký je rozdíl mezi fenoménem, kterým se zde zabýváme, a mnohem běžnějším předmětem zájmu literárních kritiků – vlivem na dílo toho kterého autora. Zásadní rozdíl, který mluví ve prospěch intertextuality, je to, že vliv vždy poukazuje na jistý účinek, který na konkrétní text měla cizí vůle. Proto je diskuse o vlivech přechodem do sféry ideologie, kde se mění i samotný styl analýzy a někdy i její předmět. Podle Jaye Claytona „vliv směřuje pouze jedním směrem, zatímco intertextovost zakládá flexibilní vztahy mezi texty“⁶¹. Proto nám tento instrumentář umožňuje mluvit o vzájemném dynamickém vlivu textů.

Nesmíme zapomenout, že postmodernismus termín „intertextualita“ zdědil po modernismu. Avšak tento termín v něm získal jiný význam. V dnešní době, kdy je sám svět chápán jako text, se intertextualitou vysvětluje uspořádání světa, který nás obklopuje. Jako odpověď radikálního postmodernismu – toho, který boří, rozorává vše, co je tradiční, svým podporovatelům, kteří říkají, že postmodernismus je popření modernismu, může znít výrok Umberta Eca, že „odpověď, kterou postmodernismus dává modernismu, je přiznání, že minulost, vzhledem k tomu, že nemůže být zničena – její ničení vede k tichu – musí být zkoumána: s ironií, bez falše“⁶². Právě takovému hodnocení našeho dědictví a budoucího kulturního prostoru otvírají cestu možnosti, které nám propůjčují intertextualita.

Z toho vyplývá, že nemůžeme jen tak zahodit zkušenosti, které lidstvo během celé doby své existence získalo. Musíme přiznat právo na existenci všem objektům a

⁵⁹ Haráň, M., (2004). *Teória literatúry*. Bratislava, Slovenská republika: Tigr. Str. 230.

⁶⁰ Barthes R. (1973). *Texte // Encyclopedia universalis*. Vol. 15. Paris, France. Str. 78.

⁶¹ Clayton, J.; Rothstein, E. (vyd.). *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison, 1991. Str. 50. Cit. podle: Schahadat, S., (1999). *Intertextovosť: čtení – text – intertext*. In: M Pechlivanos, S., Rieger, W., Struck, M., Weitz (Eds). *Úvod do literární vědy* (str. 357-367). Praha, Česká republika: Herrmann a synové. Str. 357-367.

⁶² Eko U., (1991). Postilė „Rožės vardui In. Eko U. Rožės vardas. Vilnius, Alna, Str. 409-429. Str. 426.

fenoménům. Nemůžeme to, co bylo, vymazat, zrušit – to by vedlo k neexistenci nás samotných.

O povaze intertextuálních děl mohla mluvit kterákoli epocha. Text díla je vždy intertextuální do té míry, do jaké v něm čtenář umí rozeznat stopy jiných textů. Každý nový text je v jistém smyslu zkouškou čtenáře, neboť intertextualita legitimizuje celkové pole anonymních textů, jejichž stopy je jen zřídka možno vysledovat v nevědomých či chytře zamaskovaných citátech.

„V posledních letech (...) se klade důraz na ambivalenci, polyvalenci, dvojí kódování a přeurenost, které charakterizují intertextovou organizaci textu“⁶³.

Vztah mezi koncepty modernistické a postmodernistické intertextuality asi nejlépe popisuje I. Iljin, a to tak, že (v postmodernismu) „V pojmech intertextuality není natolik důležité zjevné zachování přežitků starých forem (...) podstatnější je signifikantní absence těchto skrytých přežitků a pozůstatků předchozích genetických forem v textu, – absence, která se stává zjevnou pouze při rekonstrukci literární řady, jež skýtá možnost obnovit vynechaný článek.“⁶⁴

Z toho vyplývá, že intertextualita nás zmocňuje k tomu, abychom v dílech viděli i něco jiného než význam, našli v nich to, co zatím nebylo uchopeno, přečteno. Ale také nám otevírá dveře do světa kompozice díla, který je čím dál hustší, rozmanitější a komplikovanější.

Poststrukturalisté jsou toho názoru, že každý text je intertext – jinými slovy, živá a dynamická struktura, jelikož udržuje kulturní aktivitu, shromažďuje v sobě informace a stále „obrůstá“ novými a novými významy, které (a to je v této souvislosti nejdůležitější) jsou závislé na subjektu, jenž je interpretuje. Gérard Genette v tomto

⁶³ Schahadat, S., (1999). *Intertextovost: čtení – text – intertext*. In: M Pechlivanos, S., Rieger, W., Struck, M., Weitz (Eds). *Úvod do literární vědy* (str. 357-367). Praha, Česká republika: Herrmann a synové. Str. 358.

⁶⁴ Ильин, И., (1998). *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. Российская Федерация: Интрада. Str. 5. In: http://lib.ru/CULTURE/ILIN/postmodern.txt_with-big-pictures.html 23.3.2019, 20:19. Str. 120-121. «В терминах интертекстуальности важным оказывается даже не столько видимое сохранение пережитков старых форм (...) более существенным объявляется значимое отсутствие в тексте этих скрытых пережитков и рудиментов прежних генетических форм, – отсутствие, которое становится видимым только при реконструировании литературного ряда, дающем возможность восстановить опущенное звено.»

kontextu navrhuje používat termín „palimpsest“⁶⁵, kterým se obvykle označuje pergamen, který byl několikrát očištěn a znovu popsán. Podle něj totiž psaní v zásadě není možné bez pokládání sémantických vrstev. V postmodernismu koncept „čistého, nepopsaného listu papíru“ ztrácí význam, jelikož samotný objekt již neexistuje – prostor je zaplněn a vytvořit něco nového, co zde ještě nikdy nebylo, už není možné. V postmoderním textu se často ani necítuje, vložky se graficky neodlišují od zbytku textu, jelikož je často ani nevnímáme – protože veškerý materiál, který jsme až dosud vnímali jako cizí, se v textu stává imanentní, nedílnou složkou samotné podstaty textu.

Citace jsou chápány nejen jako přímá výpůjčka útržku textu, ale především jako výpůjčka funkčního stylistického kódu, který reprezentuje způsob myšlení či tradici, jež za ním stojí.

Již dříve jsme se zmínili, že pojem „intertextualita“ je součástí specifika teorie poststrukturalismu. A protože poststrukturalismus je mnohohlasý a mnohovýznamový způsob duchovního cítění, pro který se „nejednoznačnost stává morálním nastavením a problematickým protikladem“⁶⁶, můžeme logicky předpokládat, že stejné či podobné rysy jsou vlastní i jeho fenoménům. Tak se stalo, že se úvahy o intertextualitě rozřadily do různých, více či méně odlišných teorií a jejich variant. Tato oblast zabírá široké pole výzkumů: od poměrně detailních analýz a interpretací přes hru s textem a adresátem až po jednotlivé aspekty problematiky chápání. „Intertextovost, na které spolupracují nejrůznější disciplíny, se stává synkretickou teorií, jež si zároveň synkretismus osvojuje jako program.“⁶⁷

Jak jsme uvedli výše, původ teorie intertextuality je spojen mimo jiné s pojmem „dialogičnost“ Michaila Bachtina. Jeho objev toho, že všechny texty jsou vytvořeny na principu mozaiky citátů, přiměl odborníky k tomu, že začali jinak pohlížet na celou strukturu kultury. Avšak metafora mozaiky, kterou Bachtin použil, se hodila na moderní literaturu a kulturu. Tehdy se tvůrci často vědomě snažili ilustrovat či podložit své

⁶⁵ Genette, G., (1997). *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Lincoln, USA: University of Nebraska Press

⁶⁶ Melnikova, I., (2003). *Intertekstualumas: teorija ir praktika. Studijų knyga*. Vilnius, Litva: Vilniaus universiteto leidykla

⁶⁷ Schahadat, S., (1999). *Intertextovost: čtení – text – intertext*. In: M Pechlivanos, S., Rieger, W., Struck, M., Weitz (Eds). *Úvod do literární vědy* (str. 357-367). Praha, Česká republika: Herrmann a synové. Str. 367.

myšlenky tím, že si brali na pomoc texty, které znali, případně je někdy slyšeli či prožili. Proto „Bachtinův model dialogičnosti vychází z estetiky produkce“⁶⁸, tj. u vědomí toho, že v této situaci figuruje trojúhelník autor-čtenář-text, dává se důraz na roli autora. Z toho všeho vyplývá, že při analýze postmoderního textu se metafora mozaiky úplně nehodí pro popis předmětu zkoumání. Postmoderní text si totiž s citáty spíše hraje, používá je asociativně, a ne podle předem načrtnutého plánu, jak je obvyklé u mozaiky. Proto v poststrukturalismu dialogičnost nahrazuje intertextualita a místo metafory mozaiky můžeme mluvit o technice montáže či *slévání*.

Julia Kristeva se jako první začala dívat na text jako na soubor myšlenek kolektivního podvědomí. Text je podle ní nejdůležitějším prvkem výše uvedené triády. Její kolega B. Morrisseti, jako by jí přitakával, nazval texty postmoderního období „citující literaturou“⁶⁹.

Z pohledu intertextuality není kontext díla (tj. jiné texty) transcendentní, nýbrž se jakoby vlévá do textu samotného. Tato teorie nás nenechává zapomenout, že v textu i kolem textu je vždy jazyk, který existoval, než tento text vznikl. Jazyk je zde chápán také v širším smyslu. Když mluvíme o možnostech, které teorie nabízejí, nemáme právo zapomenout na prostředky, bez nichž není možný vznik literárního textu. Právě jazyk je jedním z nich, neboť svět je místo i způsob realizace „jazykových her“.

Když ale realitu vyjadřujeme prostřednictvím jazykových znaků, ztrácí se. Jazyk vytváří jinou rovinu – takovou, jejímž prostřednictvím se na realitu můžeme dívat jakoby ze strany. Z toho vyplývá, že to, co je vyjádřeno jazykem (v tomto případě není relevantní, o jakou z jeho forem se jedná – zda o mluvenou nebo písemnou), nesouvisí přímo se světem, s prostorem, ve kterém žijeme, tj. empirikou. Proto je tvorba textu tvorba *jiného*, ale vzhledem k tomu, že „jazyk, když vyjadřuje některé významy (standardní i represivní), nevyhnutelně při tom ztrácí jiné“⁷⁰, literární text představuje určité významové pole.

⁶⁸ Grübel, R., (1983). Die Geburt des Textes aus dem Tod der Texte. In: Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel (vyd.) „Dialog der Texte (Wiener Slawistischer Almanach 11). Wien. Citováno podle: Schahadat, S., (1999). *Intertextovost: čtení – text – intertext*. In: M Pechlivanos, S., Rieger, W., Struck, M., Weitz (Eds). *Úvod do literární vědy* (str. 357-367). Praha, Česká republika: Herrmann a synové. Str. 361.

⁶⁹ *Пост-модернизм: энциклопедия*, Минск, Республика Беларусь: Интерпрессервис. Str. 333.

⁷⁰ Jurgutienė, A., (2003). *Dekonstrucija: mokymo priemonė literatūros teorijų kursui*. Vilnius, Litva: VPU. Str. 11 „Kalba, išsakydama vienas reikšmes (standartines ir represines), neišvengiamai praranda kitas.“

Pokud přijmeme tezi, že jazyk je významnou součástí textu, vytvoříme tím podmínky pro premisu, že intertextualitu můžeme chápat jako teorii čtení/chápaní textu, která nám nabízí specifický výběr analytických a interpretačních prostředků.

Již bylo vytvořeno několik různých modelů toho, jak by bylo pomocí konkrétních nástrojů popisu možno uspořádat neovladatelné sémantické pohyby v prostoru textu, který poslední dobou jako by přišel o své hranice. Obvykle rozlišujeme dvě základní metody popisu vzájemných vztahů jednoho textu s jiným.

První metodu badatelé používají, když se snaží pochopit, jak na sebe texty navzájem působí, jaké jsou jednotlivé typy jejich vzájemných vztahů. Analýza z tohoto pohledu řeší sémantický mechanismus „vypreparování“ významu z textu.

Druhá metoda pomáhá rozeznat určité znaky, které svědčí o dvojitém či vícečetném kódování, Tento typ analýzy má za cíl popisovat gramatiku intertextuality.

Gérard Genette tyto typy analýzy nazývá *transformace (transformation)* a *napodobování (imitation)*⁷¹. Transformace je přeměna jednoho textu v jiný, přičemž je zachována forma a základní prvky kompozice textu původního. Genette říká, že nejjednodušší způsob transformace je vytrhnout z knihy několik stránek, a jako příklad uvádí transformaci Homérovy *Odysey* v *Odyseuse* Jamese Joyce. Analogické transformace najdeme i v litevské literatuře, např. transformaci řeckého mýtu o hrdinovi Théseovi v novele Vytautase Janavičiuse *Pakeliui į Atėnus* (Po cestě do Athén).

Co se týče *napodobování*, u toho již nemluvíme o celkových analogiích mezi strukturami a skutky hlavních hrdinů. Tato transformace je mnohem složitější a opírá se o existenci nepřímých podobností. U tohoto typu transformace stačí v textu parafrázovat jeden fragment původního diskursu a již můžeme mluvit o nepřímé transformaci. Podle Genettea tento typ podobnosti najdeme například mezi Homérovou *Odyseou* a Vergiliovou *Aeneidou*. Římský básník zde vypráví jiný příběh, avšak používá Homérův styl – jinak řečeno, diskurs jeho eposu nepřímo odkazuje na epos achajského autora.

⁷¹ Genette, G., (1997). *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Lincoln, USA: University of Nebraska Press. Str. 7.

Z výše uvedeného lze učinit závěr, že v prvním případě můžeme strategii intertextuální analýzy označit jako metaforickou a v druhém jako metonymickou⁷².

Co se týče společných intertextů, které můžeme nalézt v tvorbě Kundery a Gavelise, je to bezpochyby literární odkaz Hermanna Brocha. Bohužel se nám nepodařilo najít důkaz, který by podpořil domněnku, že Gavelis romány tohoto modernisty četl. Přesto ji nemůžeme úplně zavrhnout. V roce 2004 byl totiž na Litvě vydán román tohoto rakouského modernisty *Očarování*. Překladatel tohoto díla – Gavelisův přítel Jurgis Kunčinas – bohužel zemřel dříve, než překlad stihl dokončit. Brochovo dílo obecně na Litvě není příliš známé, avšak Gavelis hodně četl i polsky a anglicky. V polštině první vydání Brochova románu *Náměsíčníci* vyšlo roku 1952, proto není vyloučeno, že ho litevský romanopisec četl.

Koneckonců, všichni občané Sovětského svazu museli ovládat ruštinu a Gavelis, který se snažil všemi dostupnými způsoby ukojit svůj hlad po vědomostech, četl ve všech jazycích, jež ovládal. V ruštině však byly Brochovy romány vydány rovněž poměrně pozdě – například výše uvedený román vyšel až v roce 1996.

U Kundery je naproti tomu jasné, že byl přímo ovlivněn Brochovými idejemi – podrobněji se o tom rozepisujeme v kapitole *Kýč a vulgarita*. Z analýzy, kterou v této kapitole provádíme, můžeme vyvodit závěr, že mezitextové spojitosti mezi dílem Kundery a Brocha jsou podpořeny *transformací*, jelikož český romanopisec používá Brochovy myšlenky, rozebírá je a esejisticky analyzuje.

V Gavelisově tvorbě můžeme rovněž nalézt paralely s dílem zmiňovaného modernisty. Předmětem našeho zkoumání jsou předně sice čtyři romány tohoto litevského spisovatele, zde se však podíváme na jeho ranější tvorbu. V roce 1987 vyšel cyklus Gavelisových povídek *Potrestaní* („Nubaustieji“)⁷³, ve kterém najdeme povídku *Okamžik pravdy* („Teisybės akimirksnis“)⁷⁴. Na začátku díla je nám představen jeho hrdina – Mokas Mokovičius. Při srovnání začátku této povídky se začátkem románu

⁷² Schahadat, S., (1999). *Intertextovost: čtení – text – intertext*. In: M Pechlivanos, S., Rieger, W., Struck, M., Weitz (Eds). *Úvod do literární vědy* (str. 357-367). Praha, Česká republika: Herrmann a synové. Str. 366.

⁷³ Gavelis, R., (1987). *Nubaustieji*. Vilnius, Litva:Vaga

⁷⁴ Ibid, Str. 14-27.

Hermann Brocha vyplují na povrch jasné podobnosti. Takto Gavelis uvádí postavu Mokase Mokovičiuse:

„Tento sedmdesátiletý muž byl nesmírně houževnatý a nikdy o ničem nepochyboval. (...) Ramena měl rovná jako pravítko, byl vzrostlé postavy a kolem pasu ani kousek tuku. Když ho člověk viděl poprvé a nějakou chvíli ho poslouchal, mohl získat dojem, že mluví s dokonale vycvičeným generálem v záloze. Vypadal jako ulitý z bronzu.

Mokas Mokovičius ale nikdy nebyl vojákem a generálem už vůbec ne. (...)

V moderním Vilniusu vypadal, jako by se tam zatoulal z úplně jiné doby. Světle šedé sako vojenského střihu, dokonale nažehlené kalhoty z anglického tvídu a bělostné, vrzající boty. (...) Při chůzi se švihácky opíral o elegantní hůlku a k jeho zahnutému orlímu nosu jako by už úplně přirostl berijovský⁷⁵ skřípec. (...) Kráčel pevným krokem.“⁷⁶

A takto se hned na začátku románu čtenáři představuje Brochův hrdina:

„Malý, ale pěkně stavěný, žádný vychrtlý stařec, ale také ne tloušťák, a cylindr, který si v Berlíně nasazoval, naprosto nepůsobil komicky. Nosil vous císaře Viléma I., ale kratčeji přistřižený. (...) a také monokl mu nepřipadal nijak mladický. (...) Pan von Pasenow se nepohybuje ani stařecky, ani jako muž v nejlepších letech. (...) On však cupitá náramně rychlým krokem, přímočaře, se vztyčenou hlavou, jak to dělávají drobní lidé, a právě protože přehání vzpřímené držení těla, vystrkuje trochu břicho, skoro by se dalo říci, že je nese před sebou. (...) zahlédneme-li vedle nohou vycházkovou hůl. Hůl jde v taktu, zvedá se takřka do výše kolen, spočine s malým tvrdým klepnutím na zemi a opět se zvedne a nohy kráčejí vedle ní.“⁷⁷

⁷⁵ Tento výraz odkazuje na sovětského politika Lavrentije Beriju, který nosil kulatý skřípec bez obrouček.

⁷⁶ Gavelis, R., Teisybės akimirksnis. Str. 14-16. In: Gavelis, R., (1987). *Nubaustieji*. Vilnius, Litva:Vaga. Str. 14-27 „Tasai septyniasdešimtmetis vyras buvo be galo tvirtas ir niekad nedvejojantis. (...) Jo pečiai buvo tiesutėliai, figūra išlakai, o ant liemens nesusikrovę nė lašo riebalų. Pirmąsyk jį sutikęs, ilgėliau pasiklausęs jo šnekos, galėjai palaikyti jį gerai išmuštruotu atsargos generolu. Jis atrodė lyg iš bronzos nulietas.

Mokas Mokovičius niekad nebuvo nei generolas, nei apskritai kariškis.(...)

Nūdieniame Vilniuje atrodė lyg atklydėlis iš visai kitų laikų. Šviesiai pilkas kariško sukirpimo švarkas, idealiai išlygintos angliško tvido kelnės ir baltut balti girgždantys batai.(...) Eidamas dabitiškai ramsčiavosi grakščia lazdele, o berijiška pensnė, rodės buvo suaugusi su kumpa erelio nosim. (...) Žengdavo jis tvirtu žingsniu.“

⁷⁷ Broch, H., (2012). *Náměsíčníci*. Praha, Česká republika: Academia. Str. 7-8.

Oběma literárním postavám je sedmdesát let a kráčejí pevným krokem, i když se při chůzi opírají o hůlku. Držením těla připomínají vojáky. Pan von Pasenow sice není přímo uveden jako voják, ale jeho „vous císaře Viléma I.“ propůjčuje tomuto hrdinovi do jisté míry vojenské vzezření.

Kromě toho se oba hrdinové oblékají poněkud staromódně, avšak přesto nepůsobí komicky. A oba nosí brýle. Mokas Mokovičius nosí skřípec a pan von Pasenow monokl.

Z toho můžeme vyvodit, že se jedná o *napodobování*.

Pokud se opřeme o obě tyto strategie, můžeme usoudit, jakou pozici analyzovaný text zaujímá v kontextu literárního a kulturního dědictví. Proto jak metaforický, tak metonymický vztah s jiným textem/texty a jinou kulturou vyjadřují rozdílné pohledy na tradici. Výše uvedený příklad právě toto ilustruje.

Kromě toho jsou *transformace* a *napodobování* dva póly, které rovněž naznačují, jaký vztah spojuje analyzovaný text s tradicí národní kultury. A proto intertextová analýza zmocňuje badatele k tomu, aby v díle vyhledával šíření obecně kulturní i národní mentality.

1.2.3. Intertextové čtení

Hra s kulturními kódy způsobuje, že dnešní čtenář podle Umberta Eca musí „disponovat“ určitou intertextuální encyklopedií. Musí v sobě mít nashromážděnou velkou textovou, paratextovou i mimotextovou zkušenost. Má před sebou mnohem těžší úkol než antický čtenář: aby dosáhl katarze, nestačí mu vidět a poznat. Musí poznat, tvořit/konstruovat smysl a potom teprve může prožít katarzi. Zde největší význam získává fakt, že v aktu čtení se smysl nerekonstruuje, nýbrž vytváří. To znamená, že se mění samotné vnímání literárního textu.

Současný čtenář (v širším slova smyslu, neboť textem rozumíme jakýkoli znakový systém) je tedy nucen provádět činnost, která je v přímém protikladu se stereotypním vnímáním aktu čtení. Čtení textu je tvořivý proces, jehož cílem není vytvořit nový text z již známých témat, nýbrž tato témata, citáty a jiné prvky rozpoznat a teprve poté z nich vytvořit smysl. Čtení samotné se stává hrou s mnohovýznamovostí. Účastníkem této hry je samotný text a čtenář hraje, podle R. Barthes, text i s textem.

Z toho je možno vyvodit, že dnešní čtenář musí mít kulturní kompetenci. Pouze ta mu pomáhá vidět trhliny ve významu, mezery – jako je například citát bez uvedení zdroje. Na druhou stranu si může sám vybírat interpretační strategii.

V postmodernismu se přirozeným stává to, že sám autor tvoří text o románu jako žánr a zároveň s tím vysvětluje své texty. Tato dvojité (případně i vícečetná) existence textu dokazuje, že již není jiného východiska, již nelze jinak než se zbavit dosavadních hranic, vzniká potřeba na tyto hranice minimálně nebrat ohled či je dokonce úplně zrušit. Neochota vše dělit na Zde a Tam otevírá dveře tvorbě jiných textů. Do světa umění a vědy tak může vstupovat hra, hra s texty, hra s fakty... i pohyb – nic už není statické.

V nejobecnější rovině můžeme fenomén „dvojitě existence“ popsat právě takto: v každé situaci umělec figuruje nejméně ve dvou rolích, zastává dvě funkce, je zároveň Zde i Tam, subjektem i objektem, je zároveň autorem, hrdinou i nestranným pozorovatelem (tj. kritikem) textu. Takováto otevřená účast v trojrozměrném prostoru je evidentně přítomna v Kunderově románu *Nesmrtelnost* a v Gavelisově románu *Poslední pokolení lidí na Zemi*. Tvůrce v nich přímo vstupuje do textu, začíná mluvit v první osobě a vypráví čtenáři o procesu tvorby románu. Ale důležité je, že on i románové postavy se stávají účastníky společných hovorů, čímž mizí hranice mezi uměleckým a reálným prostorem. Jinými slovy, fiktivní svět se stává vícevrstevným.

Vzhledem k tomu, že tvůrce vždy zůstává i tím, který vše pozoruje ze strany, můžeme v tomto případě začít mluvit o sekundárním uměleckém prostoru. Avšak nemůžeme spisovatele ztotožňovat s hrdiny jeho děl. To je jen další nástroj k rozšíření významu textu, k jeho zahuštění, a čtenář je tak povzbuzován k tomu, aby hrál hru na tvořivé čtení.

Intertextové čtení je ve své podstatě synchronní čtení, jelikož v moment čtení čtenář používá celý instrumentář, který má k dispozici – kulturní a sociální zkušenost. Proto je akt čtení individuální (podobně jako proces chápání). Zde se setkáváme se zkušeností, která přímo ovlivňuje proces čtení – tvorby významu. Na druhou stranu každý čtenář rozšiřuje textový prostor, transformuje ho. Nesmíme zapomenout ani na variabilitu čtení jednoho a téhož čtenáře, která vzniká, když čte jeden text několikrát. V takovém případě jednotlivé varianty čtení nemůžeme nazývat odlišnými, neboť vznikly v rámci jednoho vědomí.

Intertextovou interpretaci bychom v podstatě mohli přirovnat k neustále se rozšiřující spirále, jejíž každý záhyb otevírá kontext širší než předchozí, jelikož v rámci této teorie každý nový text, který začneme číst, můžeme chápat jako určitý uzavřený prostor hustě zaplněný významy stisknutými jako pružina, která čeká, až se bude moci roztáhnout. Tato spirála je plná významových figur různého kalibru, ze kterých je možno formovat význam(-y). A zřejmě tu nejdůležitější roli má čtenář, protože je aktivním a zodpovědným účastníkem existence a procesu chápání-interpretace textu.

Mezitextový prvek musí čtenář pochopit – tento prvek tedy musí být rozpoznán. Tato myšlenka nám připomíná Riffaterreho utopickou ideu ideálního čtenáře. Do podrobnějších úvah o aspektech existence takového čtenáře se ale nebudeme pouštět. Omezíme se na konstatování, že chápání textu je vždy podmíněno určitými okolnostmi (např. věkem čtenáře, obdobím, ve kterém žije, jeho psychickým stavem apod.). Každý text je vlastně určitý prostor vyplněný znaky a významy. Čtenář musí z textu vytvořit význam. Nástroje jako identifikace intencí autora ztrácejí význam. Všechny musí zůstat za hranicemi textové analýzy. Procesu aktualizace textu se kromě textu samotného účastní dva důležité subjekty: jeho tvůrce a čtenář. Bez této dvojice subjektů není existence literatury vůbec možná, jelikož jeden ji tvoří a druhý realizuje – protože akt čtení text oživuje, dodává mu význam. Avšak koncept dvojitého znaku nám umožňuje spisovatele chápat i jako čtenáře a čtenáři zaujmout místo spisovatele.

Teorie intertextuality otevírá rozsáhlé možnosti interpretace, jelikož v ní význam textu není omezen subjektivním významem, historickou situací, ve které byl text napsán, a to dokonce ani čtenáři. Je možno ji nazvat „procesem tvorby významu“.

V ní text hned poté, co se odtrhne od pera autora, začne žít samostatným životem. Proto se nereálné (nesmyslné) intertextové odkazy během jeho existence mohou stát hmatatelnými. V této práci zastáváme názor, že původním intertextem může být nejen dříve napsaný text, ale i jakýkoli text pozdější. Na druhou stranu, fixní odkazy autora textu nemusí vždy v proměnlivém světě přežít – mění se nejen reálie, ale fyzicky zanikají i knihy. Kdyby autor všechny intertextové prvky vložil do textu vědomě, pak by intertextualita nebyla imanentní vlastností textu.

Dosud nemáme zodpovězenu otázku, zda je intertextualita vlastnost, kterou je možno přiřknout všem textům. Podle Schammy Schahadat se touto otázkou zabývali

Pfister a Mai⁷⁸. Je bezpochyby možné najít téměř hermeticky uzavřené i velice otevřené texty (např. texty postmoderních autorů), avšak podle Schammy Schahadat „hermeticky uzavřený prostor textu je iluze, která je v době postmoderny a dekonstrukce neudržitelná. Čtení uvnitř textů je možné, avšak je jednorozměrné, třebaže na druhé straně intertextovému čtení hrozí, že rozkouskuje a rozpustí smysl, a to zejména v textech s anarchistickou intertextovou strukturou.“⁷⁹

Ne ve všech konkrétních případech však můžeme s konečnou platností určit, zda text obsahuje mezitextové odkazy. Obecně můžeme říci, že mezitextové a intertextové vztahy se od jiných spojitostí mezi texty liší tím, že tvorby/konstrukce významu analyzovaného textu se účastní (či se může účastnit) příslušnost intertextového prvku k pretextu, že součástí tvorby/konstrukce významu může být i to, že určitý prvek pretextu není součástí aluzivního textu, a že spojitosti vždy – ať už explicitně nebo implicitně – poukazují na existenci pretextu. Tato definice tudíž vylučuje takové mezitextové vztahy, jako je překlad či adaptace, jelikož se v nich nerealizuje zásadní rys intertextových vztahů – tvorba významu. Jak v případě překladu, tak v případě adaptace (například zkrácené Bible pro děti) je původní text pouze převyprávěn, proto výsledný text s pretextem intertextuálními vztahy spojen není.

Praktické intertextové čtení není živelným hledáním spojitostí mezi texty. Je to interpretační nástroj, který používá poměrně jasně vymezenou strategii. Je sice poměrně otevřená, to však nedokazuje, že by měla nějaké nedostatky. Právě naopak – v tomto případě čtenářova svoboda výběru těch způsobů intertextového čtení, které jsou pro něj nejpříjemnější, otevírá možnosti „vzvednout“ i nejhlubší významové vrstvy textu.

Gavelisovi přátelé uvedli, že spisovatel hodně četl, snažil se nasytit svoji touhu po vědomostech. Toto množství textů, které přečetl, ovlivnilo jeho tvorbu. A právě coby intertexty se přeneslo i do jeho románů. Někdy se v nich rozeznávají těžko, ale jsou určité momenty, kdy jsou naprosto zjevné. Podle Almise Grybauskase – básníka, který se s

⁷⁸ Schahadat, S., (1999). *Intertextovost: čtení – text – intertext*. In: M Pechlivanos, S., Rieger, W., Struck, M., Weitz (Eds). *Úvod do literární vědy* (str. 357-367). Praha, Česká republika: Herrmann a synové. Str. 367.

⁷⁹ Schahadat, S., (1999). *Intertextovost: čtení – text – intertext*. In: M Pechlivanos, S., Rieger, W., Struck, M., Weitz (Eds). *Úvod do literární vědy* (str. 357-367). Praha, Česká republika: Herrmann a synové. Str. 367.

Gavelisem přátelil – společně četli a obdivovali dílo Ernesta Sábata. Odtud do Gavelisových textů „přicestoval“ motiv vnitřních obyvatel (*Sedm způsobů sebevraždy*, str. 65) a „zadnice vesmíru“ (*Vilniuský poker, Poslední pokolení lidí na Zemi*). V těchto románech však získávají svérázný, „gavelisovský“ význam. Například chování Rimase Vizbary, hlavního hrdiny románu *Sedm způsobů sebevraždy*, by bez této metafory nebylo možné vysvětlit, jelikož „vnitřní obyvatelé byli množným číslem jediného Rimase Vizbary. Moc mu pomáhali při psaní, někdy dokonce pár stránek napsali za něj. Ale v reálném životě ho přiváděli k šílenství“.⁸⁰

Za povšimnutí stojí, že na rozdíl od případu s Brochovými texty zde Gavelis používá transformaci – metonymicky, nepřímo přebírá jen určité motivy.

Možná tomu tak je proto, že tyto romány vytvořil až v popokerovém období.

Z toho vyplývá, že intertextualita nás zmočňuje k tomu, abychom v dílech viděli i něco jiného než význam, našli v nich to, co zatím nebylo uchopeno, přečteno. Ale také nám otevírá dveře do světa kompozice díla, který je čím dál hustší, rozmanitější a komplikovanější.

1.3. Teorie esejismu

V posledním desetiletí 20. století si získal žánr eseje v Litvě na popularitě. Mnoho bylo napsáno také o konkrétních vlastnostech textů tohoto charakteru, přesto zůstává prostor pro diskuzi o vlastnostech pro tento žánr typických. Nás ovšem zajímá, jak dané rysy pronikají do jiných oblastí kultury. O tom publikoval v osmdesátých letech minulého století podrobnou studii filozof Michail Epštejn. Ve své knize *Paradoxy nova (Парадоксы новизны)*⁸¹ věnuje dané tematice celou jednu kapitolu nazvanou *Na křižovatce obrazu a pojmu (Esejismus v kultuře nové doby) (На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре нового времени))*. Badatel v ní rovněž specifikuje

⁸⁰ Gavelis, R., (1999). *Septyni savižudybės būdai*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 66. „Vidiniai gyventojai buvo vienatinio Rimo Vizbaros daugiskaita. Labai pagelbėdavo jam rašant, kartais net parašydavo už jį puslapį kitą. Tačiau tiesiog varydavo iš proto realiam gyvenime.“

⁸¹Эпштейн, М., (1987). *Парадоксы новизны*. Москва, СССР: Прогресс.. In: http://www.emory.edu/INTELNET/mt_essayistic.html 16.5.2018, 12:07. Následuje citace z tohoto pramene.

terminologii. Mezi nejdůležitější pojmy, jež jsou pro tuto práci aktuální, patří esejismus a esejizace. Definuje je takto: „Esejismus – to je integrační proces v kultuře, směřování k syntéze života, myslí a obrazu, ve které se všechny složky, původně přítomné v mýtu, avšak již dávno zředěné diferencujícím rozvojem kultury, znovu sbíhají, aby se „zkušně“, experimentálně vzájemně spojily a pocítily spřízněnost s jakýmsi ještě nespecifikovaným, nezjevným celkem.“⁸² Výše řečené je možné zobecnit tak, že esejismus představuje ucelený kulturní fenomén, který shrnuje projevy esejizace.

Navržené zobecnění prozrazuje základní vlastnost diskutovaného fenoménu – návrat k principu mytického myšlení. Současný člověk hledá cosi univerzálního, co by bylo stabilní a pomohlo mu přežít a tvořit. Proto je možné projevy esejizace spatřovat téměř ve všech oblastech života.

Esejizace je definována jako „Rozšíření esejistického principu myšlení do jiných žánrů a typů tvorby“⁸³.

1.3.1. Eséma

To, že text vznikl procesem esejizace, poznáváme skrz esémata. Právě eséma je plodem individuálního vědomí, které tak sebe i vnímá. Eséma se navíc nesnaží podat tento pojem jako již zformovaný a konečný obraz a poslední řečené jako skutečnost. Nemá v úmyslu prezentovat je jako axiom. Předkládá je jako hypotézu.⁸⁴ „Jakožto jednotka esejistického myšlení eséma představuje volné spojení konkrétního obrazu a myšlenky, která ho zobecňuje. Přitom fakt zůstává faktem, myšlenka myšlenkou, jsou

⁸² Эпштейн, М., (1987). *На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре нового времени)*. In: М., Эпштейн. *Парадоксы новизны*. Москва, СССР: Прогресс. Str. 373. «Эссеизм — это интегративный процесс в культуре, движение к жизне-мысле-образному синтезу, в котором все компоненты, исходно наличные в мифе, но давно уже разведенные дифференцирующим развитием культуры, вновь сходятся, чтобы «опытно», экспериментально приобщиться друг к другу, испытать сопричастность к некоему еще необозначенному, невыявленному целому.»

⁸³ Эпштейн, М., (1987). *На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре нового времени)*. In: М., Эпштейн. *Парадоксы новизны*. Москва, СССР: Прогресс. Str. 373. «Распространение эссеистического принципа мышления на другие жанры и типы творчества.»

⁸⁴ Эпштейн, М., (1987). *На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре нового времени)*. In: М., Эпштейн. *Парадоксы новизны*. Москва, СССР: Прогресс. Str. 360.

spojeny ne určitým, a ne jediným obrazem, ale skrze osobnost toho, kdo je spojuje ve zkušenosti sebeuvědomění.“⁸⁵

Celkově můžeme eséma nazvat otevřeným zobecňujícím tvrzením, ponechávajícím možnost budoucí interpretace. Dává smysl základní vlastnosti esejismu: nepouští se do kategorických zobecnění, ponechává široký prostor rozhovoru o objektu, zachovává po celou dobu procesu individualitu mluvčího. Zde mohou vedle sebe stát pojmy rozličné úrovně a různého charakteru.

Za pomoci těchto definic se podíváme, jak se v novodobé próze šíří „infekce“ esejismu, a pokusíme se zobecnit, jaký dopad to má na současnou literaturu.

1.3.2. Esejizace jako příznak posmoderního románu

Nejednou zde již bylo zmíněno, že „román je žánr mimořádně flexibilní, bytostně **otevřený jiným žánrům**“⁸⁶. Encyklopedie literárních žánrů píše, že v českém románu po roce 1945 „se intelektuální orientace projevila **esejizací** románu (M. Kundera)“⁸⁷. Právě otevřenost románu jako žánru měla rozhodující vliv na výběr teorie esejistiky Michaila Epšteina coby hlavního nástroje pro srovnávání románů R. Gavelise a M. Kundery.⁸⁸

Podle Michaila Epšteina „v hloubi eseje spočívá jistá koncepce člověka, která právě přidává spojující jednotu všem oněm vnějším příznakům žánru, jež se obvykle uvádějí v encyklopediích a slovnících: malý rozsah, konkrétní téma a jeho důrazně subjektivní interpretace, volná kompozice, sklon k paradoxům, orientace na hovorový

⁸⁵ Эпштейн, М., (1987). *На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре нового времени)*. In: М., Эпштейн. *Парадоксы новизны*. Москва, СССР: Прогресс. Str. 352. «Как единица эссеистического мышления, эссема представляет собой свободное сочетание конкретного образа и обобщающей его идеи. При этом факт остается фактом, идея — идеей, они скреплены не обязательным, не единственным образом, но через личность того, кто соединяет их в опыте самосознания.»

⁸⁶ Мосná D., Peterka J., a kol., (2004). *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl, Česká republika: Paseka. Str. 576.

⁸⁷ Мосná D., Peterka J., a kol., (2004). *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl, Česká republika: Paseka. Str. 584.

⁸⁸ Эпштейн, М., (1987). *На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре нового времени)*. In: М., Эпштейн. *Парадоксы новизны*. Москва, СССР: Прогресс. In: http://www.emory.edu/INTELNET/mt_essayistic.html 16.5.2018, 12:07.

jazyk atd“.⁸⁹ Nás nejvíce zajímají ty rysy eseje, které přechází do intelektuálního románu, tj. subjektivní vnímání tématu mající za následek osobitou kompozici díla, sklon k paradoxu a asociativní myšlení.

Volnost eseje jako žánru umožňuje hovořit nejen o člověku, ale i o literárním díle či koncepci jeho hrdiny. Pokud bychom tuto myšlenku přenesli do literárněvědné roviny, otevíráme si tím nové možnosti interpretace uměleckého textu. Stanovená koncepce se stává sjednocující osou díla tím, co spojuje všechny Kunderovy romány či Gavelisovu prózu. Konkretizovaný abstraktní objekt je přenášen z textu do textu, a takto vytváří dojem jednotné tvorby.

Esej je pro Kunderu žánrem vlastním a oblíbeným. Jeho úvahy o literatuře, rozprostřeny po několika knihách, patří k esejistice. Nejedná se o literaturu vědeckou či krásnou, ale o literaturu, která je určena čtenáři s literárněvědnými, kulturologickými či filozofickými znalostmi. Právě v nich se projevuje jeho názor na nejoblíbenější žánr spisovatele.

Jak již bylo řečeno, ke konci 20. století si žánr eseje v litevské literatuře vydobyl dominantní postavení. Eseje se tiskly v literárních periodících, byly vydávány sbírky esejí, a dokonce se objevil také společný projekt pěti esejistů – kniha nazvaná jako román *Navrhuj zastřelit syžet (Siųžetą siūlau nušauti)*⁹⁰. Esejistice se kromě prozaiků a básníků věnovali z uměleckého hlediska také literární vědci a historici umění.⁹¹

Z tohoto důvodu se žánr eseje dostal do víru teoretických diskuzí. Vznikla potřeba znovu jej identifikovat, analyzovat a třídit. Filozofka Jūratė Baranová dělí ve své monografii *Filozofie a literatura: protiklady, paralely, střety* žánr eseje na postmoderní a empirický, který nazývá osobní.⁹² Postmoderní literatura si podle ní hraje s

⁸⁹ Эпштейн, М., (1987). *На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре нового времени)*. In: М., Эпштейн. *Парадоксы новизны*. Москва, СССР: Прогресс. Str. 334: «в глубине эссе заложена определённая концепция человека, которая и придает связанное единство всем тем внешним признакам жанра, которые обычно перечисляются в энциклопедиях и словарях: небольшой объем, конкретная тема и подчеркнута субъективная ее трактовка, свободная композиция, склонность парадоксам, ориентация на разговорную речь и т. д.»

⁹⁰ Andriuškevičius A., Beresnevičius G., Geda S., Parulskis S., Radvilavičiūtė G. *Siųžetą siūlau nušauti*. Vilnius: Baltos lankos, 2002.

⁹¹ Zde se můžeme zmínit básníka a románopisce Sigitase Parulskise, religijonistu Gintarase Beresnevičiuse, kunsthistorika Alfonsase Andriuškevičiuse, literárního vědce Regimantase Tamošaitise a další.

⁹² Baranová J. (2006) *Filosofija ir literatūra: priešpriešos, paralelės, sankirtos*. Vilnius. Str. 377.

„jazykovými znaky a kulturními symboly“,⁹³ zatímco texty vzniklé na základě osobní zkušenosti, formované subjektivními zážitky autora, jsou existenciální povahy značně připomínající díla Sartra či Camuse, nemohou být tedy nazvána postmoderními.

Dělení, jaké předkládá Baranova, si protirečí, neboť esej je žánr, který svou otevřenou formou výborně odpovídá otevřenému myšlení postmoderního světa, avšak on sám nemůže být podle ní postmoderním. Zde se setkáváme s očividným nesouladem, protože právě na poli postmoderního myšlení nabývá esej a esejismus na síle. Esejistické myšlení ve své podstatě dává snad nejlépe smysl existenci současného člověka. Legitimizuje tvůrcovu možnost zvažovat různé paralely, asociace, aluze, nedocházet k závěrům s konečnou platností, vyhýbat se jasně vyznačeným hranicím, stírat hranice mezi žánry a znovu je tvořit.

„A proto je každá specifikace, oddělující vytvořené jako konečný produkt od jeho tvůrce, esejistice cizí. Esej může být filozofická, beletristická, kritická, historická, autobiografická... – avšak podstata tkví v tom, že zpravidla bývá vším najednou.“⁹⁴

Pro esejistické myšlení a stavební kámen eseje jako žánru je nutný imanentní subjektivismus, proto se bez zkušenosti neobejde – ve chvíli, kdy se zbavíme zkušenosti, můžeme hovořit o racionálních konstrukcích, ne však o esejistických literárních textech. Nakonec vždyť se přeci toto myšlení do sebe snaží pojmout vše, co se již v kultuře vyskytlo. Za jeden z hlavních rysů esejistického myšlení lze tedy označit syntézu. Esejistické myšlení nemá určenou žádnou počáteční metodu, ale rozvíjí vlastnosti každého konkrétního objektu do systému jeho pojmů, který nakonec odkazuje na tento objekt, jenž se nachází mimo hranice, samotný.

Mluvíme-li o esejistickém myšlení, stojí za to vydělit jeho charakteristické rysy. O to se pokusil ve výše zmíněné knize M. Epštejn. Na základě jeho publikace je možné přisoudit esejistickému myšlení následující rysy:

- subjektivitu;

⁹³ Baranova J. (2006) *Filosofija ir literatūra: priešpriešos, paralelės, sankirtos*. Vilnius. Str. 381.

⁹⁴ Эпштейн, М., (1987). *На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре нового времени)*. In: М., Эпштейн. *Парадоксы новизны*. Москва, СССР: Прогресс. Str. 340. «И потому всякая спецификация, отделяющая созданное, как завершенный продукт, от его создателя, чужда эссеистике. Эссе может быть философским, беллетристическим, критическим, историческим, автобиографическим... — но суть в том, что оно, как правило, бывает всем сразу.»

- paradoxnost;
- ich formu;
- absenci konkrétní formy;
- pohled ze strany;
- rámcovou kompozici;
- dynamický „spirální“ popis hledající stále nové způsoby přístupu;
- paradigmatický způsob myšlení;
- orientaci na hovorový jazyk, uvolněný, familiární tón;
- familiární kontakt s přítomností;
- neohraničenost;
- paradoxní porovnávání různých způsobů uchopení světa;
- nedominuje syžetová či logická struktura, ale sémantické či logické paralely;

- z toho, co se děje, není důležité to, co se stalo jednou, ale to, co existuje obecně, pravidelný princip chování individua či kolektivu;

- o všem se hovoří či je vše popisováno v přítomném čase – jakákoli událost či vyprávění, přestože by se udála jen jednou, je převáděna na plochu vícenásobného, opakujícího se, a je podávána jako výraz setrvávajících hodnot. Většinu z výše jmenovaných rysů je možno nalézt i v románu.

Esej se stala jistou každodenní interpretací, subjektivním vědomě-podvědomým slovním vyjádřením. Michail Epštejn tvrdí, že „Ve 20. století není až tak jednoduché jmenovat významné představitele světové literatury, u nichž by esejistický princip nepronikal v tom či onom rozsahu do stavby obrazu, analyticky štěpě jeho uměleckou celistvost a současně ho zahrnuje do celistvosti vyššího syntetického řádu.“⁹⁵. Je tedy zcela pochopitelné, proč je esejizace při rozboru intelektuálního/filozofického románu vyčleňována jako jeden z nejdůležitějších rysů tohoto žánru. Právě esejistické myšlení

⁹⁵ Эпштейн, М., (1987). *На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре нового времени)*. In: М., Эпштейн. *Парадоксы новизны*. Москва, СССР: Прогресс. Стр. 366. «в XX веке не так уж легко назвать значительных представителей мировой литературы, у которых эссеистическое начало не проникало бы в той или иной степени в строение образа, аналитически расщепляя его художественную целостность и одновременно включая в целостность более высокого синтетического порядка.»

se stává prostředkem, který románu umožňuje otevřít se, rozvíjet se a podobně jako chameleon se přizpůsobit době.

Výše řečené je dosvědčováno nejedním faktem. Inga Tuliševskaitė, analyzující román I. Calvina *Když jedné zimní noci cestující*, jenž se v Litvě objevil v roce 2007, vzpomíná, jak se autor v jednom rozhovoru přiznal, že „by rád napsal román, v němž by se vyprávění slilo s esejí do jednoho celku. Spisovatel se domníval, že se mu konečně podařilo napsat text, jehož struktura dovolila autorovi zhmotnit se v roli vypravěče a zároveň mu dala možnost vložit do knihy svůj pohled a své názory na spisovatele, psaní, čtenáře, čtení, vydavatele i vydávání knih“⁹⁶. Calvin se nenamáhá psát texty o svých textech, jako to dělá Umberto Eco či Milan Kundera. Otevřeně přiznává, že esématy může vyjádřit svůj názor na různé věci. Takto romanopisec nepřímou potvrzuje Kunderův výrok o tom, že hrdinové fiktivních textů jsou autorovými *alter egy* a esejistické vložky se stávají nedílnou součástí uměleckého textu. Nejenže jej neničí, ale naopak jej doplňují, vkládají mu filozofický podtext.

1.3.3. Paralely esejistického a mytického myšlení

Esejistické myšlení (stejně jako mytické myšlení) je jeden ze způsobů, které jsou specifické pro uvažování současného člověka. Proto moderní literatura jako by kráčela rozhodným krokem směrem k postmoderní novou interpretací mytických výjevů⁹⁷. Tvůrci postmoderního období jdou ještě dále. Tím, že podle nich bylo již vše řečeno, se mytické obrazy stávají jedním ze způsobů, jak obohatit sémantické pole, jak nabídnout více možností pro asociace, jak pomoci rozšiřovat jejich význam donekonečna.

Svět textu je přístupný různým interpretacím a vlivům, nelze jej ovšem označit za otevřený zcela všemu. Vždy si uchovává jisté hranice. Objevují se v nich ovšem jakési trhlinky, které umožňují přiblížit se podstatě myšlenky z jiných perspektiv, a takto nabízí možnosti zcela jiných interpretací.

⁹⁶ Tuliševskaitė I., (2007). Romanas apie romano gyvenimą. *Literatūra ir menas*, č. 3141, in:http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viasas/20110822235541/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3141&kas=straipsnis&st_id=10708 12.03.2019, 8:38.

⁹⁷ Kaip pavyzdį galima pateikti Vytauto Janavičiaus apysaką *Pakeliui į Atėnus*, kur autorius perpasakoja Tesėjo mitą jį aktualizuodamas šių laikų žmogui.

Obraz eseje je nevyčerpatelný, tím se také odlišuje od mýtu. Z tohoto důvodu je esejistické myšlení také známkou současné kultury. Hovoříme o jednom ze způsobů vyjadřování, o jednom ze znaků soudobé literatury. Nejdůležitějším akcentem této vlastnosti je mnohovýznamovost myšlenky.

Nejvýznamnější jednotkou narativního žánru je podle Epštejna událost, to, co se stalo v konkrétní momentu. Jak pro esej, tak pro mýtus je aktuální to, co se děje neustále, pořád, ne to, co se stalo jednou. Esejistické i mytické myšlení abstrahuje, zobecňuje každodennost, o což se ve svých dílech snaží i autoři analyzovaní v této práci. Esejistická řeč dává možnost zapojit znaky konkrétního prožívaného období, osobní zkušenost, subjektivní aluze. Dodává textu na živosti, hravosti, aktualizuje jej.

To, že v litevské literatuře nedošlo k žádné výraznější esejizaci, přestože taková potřeba existovala, mohlo zapříčinit popularizaci žánru eseje.

1.3.4. Esej a román

Než se ovšem vrhneme na diskuzi o esejistických motivech v románu, bude vhodné porovnat oba zmíněné žánry. Epštejn píše, že „v hloubi eseje spočívá jistá koncepce člověka, která právě vkládá spojující jednotu všem oněm vnějším příznakům žánru“⁹⁸. To je nejspíše nejcharakterističtější rys, jenž spojuje román s esejí, a umožňuje tak pomýšlet na společné znaky obou těchto žánrů.

Paralel je mezi esejí a románem dostatek. Ani jeden z těchto žánrů se například nemohl rozvíjet v klasicismu, ve kterém dominoval kult pravidelnosti. Zákonitě si na oba žánry potrpěla renesance, v níž převládlo svobodné a nespoutané myšlení. Od svého počátku v tvorbě Michela de Montaigne se esejistika stala kritickou reflexí zvyklostí, jež ztratily svou normativnost, když se střetly s cítícím a tázajícím se individuálním vědomím.

Epštejn se domnívá, že „Esej a román nejsou jen žánroví vrstevníci, narození v období renesance, v 16. století, ale i žánroví spolubojovníci, kteří utvrdili právo

⁹⁸ Эпштейн, М., (1987). *На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре нового времени)*. In: М., Эпштейн. *Парадоксы новизны*. Москва, СССР: Прогресс. Стр. 333. «В глубине эссе заложена определённая концепция человека, которая и придает связанное единство всем тем внешним признакам жанра».

přítomného a nadcházejícího zasahovat do světa zavedených hodnot a ukazovat jejich souvztažnost s individualitou autora a postavy“.⁹⁹

Není náhodou, že Kundera počátky románu jakožto žánru klade také do renesance, do tvorby Rebelaise či Cervantese.

V jeho tvorbě nezřídka kdy dominují místo syžetové či logické posloupnosti sémantické analogie a paralely, tedy rysy esejistického myšlení. Právě to umožňuje číst román v paradigmatickém pořadí. Esejistické vložky se objevují tam, kde chování, myšlenky, pocity nebo prožitky hrdinů umožňují rozvíti reflexe. Může se jednat jen i o samostatné esejistické vložky. Právě takové vsuvky lze nalézt v tvorbě českého spisovatele. „Složka filozofické esejističnosti je v Kunderových prózách přítomna již od počátku“¹⁰⁰.

Možnost analyzovat esejistický rozměr románu podpořil také fakt, že si Kundera vyzkoušel i roli esejisty. V těchto textech podle literárního vědce Petra Posledního „autor spojuje beletristu a čtenáře do jedné role esejisty-demiurga, který koncipuje celou výpověď ve dvou významových rovinách“¹⁰¹. Jedna z nich objasňuje románovost. Takovou pozici esejisty-demiurga Kundera přenáší i do románů, kdy kontrapunktně spojuje linie syžetu, promýšlí jedno či druhé tvrzení, které se, jak již bylo uvedeno dříve, může stát výchozím bodem románu.

V Gavelisově tvorbě jsou všechny úvahy vkládány do úst hrdinům. Zajímavé je, že filozofování, které je také půdou pro filozofický rozměr, je u tohoto spisovatele typické pouze pro hlavní aktéry, intelektuály, jeho fiktivního světa. Z toho lze vyvodit, že pro autora jsou tyto vsuvky důležité, a možná to jsou právě ony, které nesou jedny z nejdůležitějších zpráv, jež chce autor sdělit.

⁹⁹ Эпштейн, М., (1987). *На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре нового времени)*. In: М., Эпштейн. *Парадоксы новизны*. Москва, СССР: Прогресс. Str. 339. «Эссе и роман — не только жанры-сверстники, родившиеся в эпоху Возрождения, в XVI веке, но и жанры-соратники, утвердившие право настоящего и преходящего вторгаться в мир установленных ценностей и показывать их соотносительность с индивидуальностью автора и героя.»

¹⁰⁰ Lehár J., Stich A., Janáčková J., Holý J., (2004). *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha, Česká republika: Lidové noviny. Str. 892.

¹⁰¹ Poslední, P. *Hledání čtenářské pozice*. In: Haman, A., Novotný V., (2009). *Hommage à Milan Kundera, Pocta Milanu Kunderovi: sborník k 80. spisovatelovým narozeninám*. Praha, Česká republika: Artes liberales. Str. 75-84, str. 82.

Podle Epštejna je podstatou esejistického myšlení to, že se samotný objekt psaní, a někdy dokonce i téma, stává metodou psaní a napsaného, tj. způsobem, jakým je o něm psáno. Dá se říci, že to, o čem je psáno, se stává tím, jak je to psáno. Proto nazývá esejistiku „nulovou disciplínou“¹⁰². „Předmět, pojímaný esejisticky, jako by sám vytvářel disciplínu o sobě, z předmětu metodologie se mění v subjekt, z myslitelného pojmu – v myslící chápání sebe sama.“¹⁰³ Objekt se stává výchozím bodem, zdrojem asociací, úvah a paralel. Na základě hodnot jemu vlastních a pohledu na svět je rozvíjena myšlenka textu. Tak se objekt stává metodou psaní. Esejistické myšlení tedy umožňuje poznat jisté podstatné rysy psaní, myšlení, konstruování konkrétního autora. Po srovnání s texty jiného autora je pak možné jmenovat obecné tendence filozofické prózy.

Jedním z důležitých detailů je ještě to, že vše probíhá skrze píšící subjekt, neboť bez něj není možný ani akt psaní. Proměna nastává právě přes prostředníka, ne sama o sobě, to je podstata esejistického psaní. Píšící subjekt je nezbytný, bez něj nepsané nemůže vzniknout. Prostřednictvím seberealizace píšícího subjektu se rodí esejistické psaní. Píšící subjekt je člověk této doby realizující právě takové tvůrčí potřeby, jež jsou předmětem této práce.

Píšící subjekt ovšem není pouze mediátorem. Takové chápání je charakteristické pro definici romantického tvůrce. Při diskuzi o esejistickém psaní dnešní doby je třeba připomenout, že píšící subjekt se stává stejně důležitým jako psaný text či objekt, o kterém je psáno. Bez něj není možný akt psaní. Všichni jmenovaní jsou si rovni. Proměna je zakoušena právě za přítomnosti prostředníka, neuskutečňuje se sama od sebe, jedná se o podstatu esejistického psaní. Právě tedy skrze seberealizaci subjektu, která se děje psanou formou, vzniká esejistické psaní.

Protože esejistika umožňuje hovořit o čemkoli a nahlížet na objekt z jakéhokoli úhlu pohledu, dává také možnost rozvíjet pole intelektuálních významů. Esejistický

¹⁰² Эпштейн, М., (2018, Май 16). *Эссеистика как нулевая дисциплина*. In: http://emory.edu/INTELNET/mt_essayistic.html 12:07.

¹⁰³ Эпштейн, М., (2018, Май 16). *Эссеистика как нулевая дисциплина*. In: http://emory.edu/INTELNET/mt_essayistic.html 12:07. Str. 1/9. «Предмет, постигаемый эссеистически, как бы сам создает дисциплину о себе, из объекта методологии превращается в субъект, из мыслимого понятия – в мыслящее понимание самого себя.»

způsob komunikace tudíž nerozšiřuje pouze žánr jako takový, ale i prostor myšlení. Tento způsob myšlení dovoluje rovněž prohloubit vnímání poetiky.

Synkretismus žánru románu a eseje jako by nás vyzýval k závěru, že teď lze mluvit o esejistice románu a „románovosti“ eseje. Náznaky epického vyprávění jde jistě vystopovat v jakémkoli prozaickém textu, esejistika se ovšem maličko liší, neboť mluvčí (úmyslně jej nenazýváme vypravěčem, protože esejistika představuje mluvení písmem) načíná množství témat, která mohou být rozvíjena jako samostatné texty, k čemuž ale nedochází – a to je podstata eseje.

Při pohledu z perspektivy teorie esejismu je možné dojít k závěru, že román samotný coby dílo je jednotkou „já“, individuuum, o kterém se mluví v něm samém. Takovým způsobem může být z pohledu sebe samého interpretován jako *jiný*. Román jako text se stává tím, který skrze *jiné* (to, co je vkládáno citáty a dojmy) reflektuje sebe jakožto individualitu.

Mluvíme-li o románu, sluší se přiznat, že „přeci tím hlavním v románu, jeho žánrovou dominantou, je vytvoření osobité, v sobě uzavřené, vymyšlené skutečnosti, která by vstřebávala současnost, ale v přetvořené podobě oddělující ji od skutečné, vně plynoucí, současnosti. Proto romanizace literatury, zesoučasnění jejího uměleckého světa, postupným rozvojem přechází v esejizaci, překračuje samotné hranice umělecké podmíněnosti.“¹⁰⁴

I esej je mnohovýznamová. Jak bylo řečeno, nemá hranic. Protínají se v ní ty nejneočekávanější věci jako umělecké vyprávění, proud deníkových zápisků, aluze srozumitelné intelektuálům či realie doby, v níž tvůrce žil. To bohužel znamená, že v jiném čase a prostoru hrozí eseji ztráta jejího významu a aktuálnosti. Již teď je nastolována otázka, kdo bude číst a hlavně, kdo porozumí rozloučení Marcelijuse Martinaitise s érou rukopisů¹⁰⁵ nebo kdo uzří důležitost (ne)obyčejného člověka

¹⁰⁴ Эпштейн, М., (1987). *На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре нового времени)*. In: М., Эпштейн. *Парадоксы новизны*. Москва, СССР: Прогресс. Str. 363. «Все-таки главное в романе, его жанровая доминанта, — это создание особой, замкнутой в себе, вымышленной действительности, которая вбирала бы современность, но в претворенном виде, отгораживая от подлинной, вовне текущей современности. Вот почему романизация литературы, осовременивание ее художественного мира, последовательно развиваясь, переходит в эссеизацию, перешагивает сами рамки художественной условности.»

¹⁰⁵ Martinaitis, M., (2002). *Laiškai Sabos karalienei: esė romanais*. Vilnius, Tyto alba.

Rolandase Rastauskase¹⁰⁶. Možná je to silné i slabé místo eseje zároveň: uchovává reálie konkrétní éry, které se ovšem po desetiletích stávají těžko pochopitelné a reflektovatelné, až jsou již zcela nezajímavými.

Nejsilnější důraz je kladen na to, že se jak román, tak esej vyznačují schopností být otevřenými, a to všemu, co nezničí nebo nenaruší harmonický celek. Esejistické myšlení stírá hranice, rozměňuje jejich ostrost. Právě to tvůrce románu i eseje zplnomocňuje pohrávat si s možnostmi daného žánru. Tak se tvorba stává postmoderní hrou a tvůrce hráčem se skleněnými korálky.

Přestože myšlenka hry se do literatury dostala již v modernismu s románem Hermanna Hesseho *Hra se skleněnými perlami*, na větší popularitě si získala až v literatuře konce 20. století. Zmíněný německý spisovatel vydláždil cestu pokračování barokní hry při psaní o elitní uzavřené akademické společnosti. Současná literatura si v hraní s detaily žánrů, významů, filozofie i každodenního života přímo libuje, což se uskutečňuje právě za pomoci intertextů.

Bohužel je třeba přiznat, že tvorba Ričardase Gavelise neodolala všem zubům času. Spisovatel, jenž se věnoval často také publicistice se svým vlastním novinovým sloupkem v periodiku *Tvař (Veidas)*, se poddal esejistickému proudu. V jeho románu *Sedm způsobů sebevraždy* se to reáliemi jen hemží, ty však pak po dvaceti letech již nejsou mladému čtenáři srozumitelné. Jednalo se o jeden z prvních pokusů vložit do textu způsob řeči a módní detaily dané doby. Takový styl psaní nacházíme v tvorbě současných mladých autorů, ve fiktivním světě literatury se bohužel daný projev „esejizace“ neosvědčil. Reálie zastaraly a staly se nesrozumitelnými a neaktuálními, což snižuje hodnotu románu.

Přestože je tedy román žánrem otevřeným, spadá stále do uměleckého literárního textu a jeho účelem je, aby vypovídal o trvalých záležitostech. Detaily, které jsou přespříliš přiblížené každodennosti, směřované k publicistickému, jednodennímu vyprávění, v něm do jisté míry ztrácí na funkčnosti.

Ovšem i esej jakožto zástupce svého žánru je schopna přežít a ustát zkoušky času.

¹⁰⁶ Rastauskas, R., (2004). *Kitas pasaulis*. Vilnius, Apostrofa

„Struktura eseje je nepochybně hybridní, to ale neznamená, že je amorfni. Také forma eseje má své vlastní zákonitosti a podmínky existence. Ne každý volný text je esej.“¹⁰⁷ Vždyť Montenis, zakladatel esejistiky takové, jak ji chápeme dnes (ne v antickém smyslu), je stále čten. To dokazuje, že esejistické myšlení samo o sobě je smysluplným nástrojem, neboť díla tohoto žánru mohou být zajímavá a čtená i po pěti stech letech od svého napsání.

¹⁰⁷ Kroutvor, J., (2008). *Dobrodružství ducha na pomezí žánrů*. In: B., Osvaldová, R., Kopáč (Ed.). *Pokusy a dobrodružství: poznámky k eseji*. Praha, Česká republika: Karolinum. Str. 21.

2. VE ZKRATCE O SPISOVATELÍCH

Spisovatelé porovnávání v této práci – Ričardas Gavelis a Milan Kundera – jsou ve svých zemích dobře známí. M. Kunderu je dokonce možné považovat za světově proslulého romanopisce.

2.1. Milan Kundera

Český romanopisec, novelista, básník a dramatik Milan Kundera se narodil v roce 1929 v Brně. Vyrůstal, získal vzdělání a dozrával v tehdejší Československu. Kvůli ironickému tónu svých děl a odvážným názorům, se kterými se netajil, byl během Pražského jara odsouzen nejen svými kolegy spisovateli, ale i svými soudruhy z komunistické strany (Milan Kundera byl členem KSČS v letech 1948-1950 a 1956-1970).

Po roce 1970 nesměl být spisovatel v Československu publikován. Od roku 1975 žije ve Francii, vyučoval na univerzitě ve městě Rennes (L'Université de Rennes), později na École des Hautes Études v Paříži. Po vydání románu *Kniha smíchu a zapomnění* byl Kundera zbaven československého občanství a dva roky na to se stal občanem Francie. Až do roku 1989 v Československu nebyl publikován ani jeden jeho román. Na druhou stranu se romány tohoto autora stávaly čím dále tím populárnější na Západě, což vedlo k většímu zájmu o českou literaturu ze strany západních badatelů a západního publika. Tak začaly na Západě nabývat na popularitě i díla Hrabala a Čapka.

Milan Kundera patří v českém prostředí k dobře známým spisovatelům. Jeho tvorbu zkoumalo množství badatelů, např. Jaroslav Chvatík, Helena Kosková, Eva le Grand, Tomáš Kubíček, Jakub Češka a další. Podle slov profesora Petra A. Bílka „počet monografií věnovaných jeho dílu už zaplňuje druhou desítku“¹⁰⁸. Není proto zapotřebí opakovat informace, které jeden text přebírá od jiného. Proto v této disertační práci nebude Milan Kundera podrobněji představován.

¹⁰⁸ Bílek, P.A., (2005) *Česškovo putování motivickou krajinou Milana Kundery*. In: Češka J., *Království motivů: Motivická analýza románů Milana Kundery* (Str.7-9). Praha, Česká republika: TOGGA. Str.7.

Kunderova tvorba ovšem nezůstane zcela mimo diskuzi. Momenty, které pro nás budou důležité, nebudou pouze zmíněny, ale budou porovnávány s prózou R. Gavelise.

2.2. Ričardas Gavelis

Jedním z úkolů této práce je také představit českému prostředí litevského spisovatele a jeho tvorbu.

Ričardas Gavelis je pro českého čtenáře neznámý, doposud byla jeho tvorba uvedena pouze ve formě veřejného čtení na Noci literatury 15. května 2013 úryvkem z románu *Paměti mladého člověka*, později vytištěném v měsíčníku pro světovou literaturu *Plav*, konkrétně ve 3. čísle r. 2018. K němu se v tomto čísle zmíněného periodika připojila i ukázka z novely *Možná*.

Spisovatel se narodil ve Vilniusu 8. listopadu roku 1950. V roce 1968 absolvoval Střední školu v Druskininkai, následně vystudoval Vilniuskou univerzitu a obdržel diplom fyzika teoretika. Po promoci začal v roce 1973 pracovat v Ústavu fyziky Akademie věd Litevské socialistické republiky, později pracoval v redakcích časopisů *Věda a život (Mokslas ir gyvenimas)* a *Vítězství (Pergalė)*. Během této práce se R. Gavelis začlenil do literárního života a stal se z něj profesionální spisovatel (prozaik, dramatik, publicista).

Svou tvorbou usiloval o to, aby vyvedl litevskou literaturu z provinčnosti, snažil se o její posunutí na světovou úroveň. Podle literárního vědce Regimantase Tamošaitise „žil spisovatel liberálního přesvědčení, náležící k elitní kultuře a přicházející ze světa vědy v období historických proměn, velkých nadějí a zklamání.“¹⁰⁹

18. srpna 2002 Gavelis náhle zemřel.

Filozof Leonidas Donskis tvrdí, že Ričardas Gavelis představoval unikát již jen proto, že byl „snad jediným ze všech současných litevských spisovatelů polemikem posláním, intelektuální provokatér a důkladný kritik společnosti a kultury.“¹¹⁰

¹⁰⁹ Tamošaitis, R., (2003). Paskutinė Ričardo Gavelio knyga. *Metai*, Č.1., Str. 82-93. „Elitinei kultūrai priklausantis, iš mokslo pasaulio atėjęs liberalistinių įsitikinimų rašytojas gyveno istorinių permainų, didžiųjų vilčių ir nusivylimo metu.“

¹¹⁰ <http://blog.delfi.lt/donskis/7844/> 4.10. 2017. „Gavelis bene vienintelis iš visų šiuolaikinių Lietuvos rašytojų buvo polemikas iš pašaukimo, intelektualinis provokatorius bei nuoseklus visuomenės ir kultūros kritikas.“

Zapadnout do sovětské společnosti pro něj nebylo jednoduché a ani oficiální systém nebyl takovým tvůrcem příliš nadšen. Sám spisovatel reflektuje situaci slovy: „Za sovětského režimu mě tak tak tolerovali... Zažil jsem si úplný nezájem o mou tvorbu. Poté, co spatřil světlo *Vilniuský poker*, jsem zakusil slávu. Zvali mě do všech televizí, co v té době byly, psaly o mně všechny noviny. Začal jsem tehdy odmítat různá interview a reklamy... Vyzkoušel jsem si již vše, proto si teď nepřeji žádné krajnosti – ani přílišný klid, ani přílišnou pozornost.“¹¹¹

Nehledě na velký zájem o spisovatele a jeho tvorbu nebyla kromě článků v tisku či knihy dopisů a memoárů *Blues pro Ričardase Gavelise*¹¹², která je považována za „první a prozatím jedinou publikaci, v níž je zaznamenáno svědectví o mnohostranné Gavelisově osobnosti“¹¹³, dosud nebyla vydána žádná monografie zabývající se problematikou jeho tvorby. V roce 2014 na půdě Ústavu litevské literatury a folkloru (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas) obhájila Jūratė Čerškutė disertační práci s názvem *Dekonstrukce v próze Ričardase Gavelise (Dekonstrukcija Ričardo Gavelio prozoje)*. Byl to první pokus podívat se na Gavelisovu tvorbu důsledným monografickým pohledem na vědeckém základě.

Podle Jūratė Čerškutė, „se Gavelis v rámci litevské literatury vyčlenil: deklarativně antiromantickým pohledem na svět; otevřeným, kritickým jazykem bez slitování a slz; logicky a vědomě konstruovanou prózou, svým zaměřením provokující a vyzývající k zamyšlení“¹¹⁴.

Tato disertace shromažďuje podrobně Gavelisův tvůrčí odkaz a recenze, uvedeme zde tedy také výňatky z práce Jūratė Čerškutė přeložené do češtiny. Vzhledem

¹¹¹ <https://www.rasyk.lt/rasytojai/ricardas-gavelis.html> 17.4.2019. „Tarybiniais laikais aš buvau vos vos pakenčiamas... Išgyvenau visiško nesidomėjimo mano kūryba periodą. Po *Vilniaus pokerio* pasirodymo paragavau šlovės. Buvau kviečiamas į visas televizijas, kiek tuo metu jų buvo, apie mane rašė visi laikraščiai. Tada pradėjau atsisakinėti visokių interviu ir reklamų... Visko paragavau, todėl dabar nenoriu nė vieno kraštutinumo: nei ramybės, nei per daug didelio dėmesio.“

¹¹² *Bliuzas Ričardui Gaveliui: atsiminimai, užrašai paraštėse, laiškai, eseistika, kūrybos analizė*, (2007). Vilnius, Litva: Tyto alba

¹¹³ Čerškutė, J., (2014). *Dekonstrukcija Ričardo Gavelio prozoje* (Daktaro disertacija). Vilnius, Litva: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas (H 5903). Str. 12. „Pirmas ir kol kas vienintelis leidinys, kuriame pateikiamas keliabriaunės Gavelio asmenybės liudijimas“

¹¹⁴ Čerškutė, J., (2014). *Dekonstrukcija Ričardo Gavelio prozoje* (Daktaro disertacija). Vilnius, Litva: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas (H 5903). Str. 6. „Lietuvių literatūros lauke Gavelis išsiskyrė: deklaratyviai antiromantine pasaulėjauta; negailestingu, atviru ir neašarotu kritišku kalbėjimu; logiškai ir sąmoningai konstruojama bei kryptingai provokuojančia, mąstyti verčiančia proza“.

k tomu, že jsou dané texty poměrně obsírné, nebudeme je tentokrát uvádět v originále. Poznámky pod čarou jsou pouze přepsané z litevského originálu.

„Spisovatel, který debutoval v roce 1976 sbírkou povídek *Nezapočatá slavnost* (*Neprasadėjusi šventė*), se proslavil na konci osmdesátých let, v době tzv. „perestrojky“, když se v roce 1989 objevily jeho první romány *Paměti mladého člověka* (*román byl po částech publikován v periodiku Vítězství* (*Pergalė*), 1989, č. 2-3. *Samostatná kniha byla vydána až v roce 1991*) a *Vilniuský poker*. Posledně jmenované a nepochybně nejznámější autorovo dílo je mezníkem, který dělí Gavelisovu téměř čtvrt století trvající tvůrčí cestu (1976-2002) na dvě tvůrčí etapy („předpokerovou“ a „popokerovou“, nebo „předsajūdisovou“ a „posajūdisovou“).

Do „předpokerové“ etapy (1976-1989) jsou řazeny tři výběry povídek: *Nezapočatá slavnost* (1976), *Lupiči* (*Isibrovėlia*) (1982), *Potrestaní* (*Nubaustieji*) (1987); tři divadelní hry: *Inadaptatus* (1976), *Vodní víry* (*Sūkuriai*) (1977), *Triumvirát* (*Triumviratas*) (1986); jeden realizovaný filmový scénář, podle něhož v roce 1980 natočil režisér Raimondas Vabalas film *Závody od 9 do 9* (*Rungtynės nuo 9 iki 9*). „Popokerovou“ etapu (1989-2002) tvoří kniha sedmi vilniuských povídek *Holubice míru* (*Taikos balandis*) (1996) a kvintesence Gavelisovy tvorby, sedm románů: *Paměti mladého člověka* (1989), *Vilniuský poker* (1989), *Vilniuský jazz* (1993), *Poslední pokolení lidí na Zemi* (1995), *Kvarteto ztracených ctí* (1997), *Sedm způsobů sebevraždy* (1999), *Život Sun-c' ve svatém městě Vilniuse* (2002). Vedle nich vycházejí v tomto období od r. 1992 spisovatelovy publicistické texty – množství autorských kolonek a komentářů na politická, ekonomická, společenská, kulturní témata – které byly publikovány v deníku *Republika* (*Respublika*) a v týdeníku *Tvár* (*Veidas*).“¹¹⁵

Autorka disertace Čerškutė tvrdí, že „Největší část recepcí autorovy tvorby tvoří recenze na jeho díla (jsou často tvořena pouze esejistikou, či se jedná o převyprávění syžetu postrádající snahu o kritickou analýzu a zhodnocení). Základ textů o Gavelisově tvorbě tvoří více než 100 článků, recenzí, přehledů a rozhovorů vydaných různými zdroji.“¹¹⁶

¹¹⁵ Čerškutė, J., (2014). *Dekonstrukcija Ričardo Gavelio prozoje* (Daktaro disertacija). Vilnius, Litva:Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas (H 5903). Str. 6-7.

¹¹⁶ Čerškutė, J., (2014). *Dekonstrukcija Ričardo Gavelio prozoje* (Daktaro disertacija). Vilnius, Litva:Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas (H 5903). Str. 9.

Bez ohledu na hojný autorův odkaz či na to, že tvůrce psal prózu nejvyšší kvality,¹¹⁷ čtenáři si nezvykli na text takového stylu, „nebyli se schopni vyrovnat s pocitem studu, jenž je neodvratně zachvacoval, neboť Gavelis bez milosti demystifikoval národní a kulturní svátosti, odkrýval, jak jsou nejhorlivějšími zastánci zprofanované, obrátili svůj hněv proti románu a jeho autorovi.“¹¹⁸ To zůstává podle kulturologa Almantase Samalavičiause hlavním důvodem, proč Gavelisova tvorba nebyla doceněna.

Tato situace může být zapříčiněna také tím, že ne všichni představitelé litevské literatury jsou schopni Gavelisovi odpustit jeho názory na litevskou literaturu a její tvůrce. Ty jsou hojně k nalezení v románu *Sedm způsobů sebevraždy*. Zde se vyjadřuje spojeními, že „jenom litevští spisovatelé byli cítit duchem chlívku“¹¹⁹ či že „litevští spisovatelé mrtvolně páchli“¹²⁰. A navíc se tím pyšnili:

„No a co, že voníš? Stejně jsi litevské hovno. Urážíš nás všechny. Urážíš duše předků a ohnivě oběti žreců. Protože krásně voníš.“¹²¹ „Aroma člověka litevské kultury“¹²² je zde přirovnáváno k „pekelnému zápachu, vřícímu ohnivému smradu čarodějnic“¹²³. Zbavit se ho ovšem znamenalo „děsivou kulturní sebevraždu“¹²⁴.

Autor, jenž se odmítl podílet na pokračujícím vytváření mýtu lyrické romantizované literatury a kultury, je vytlačován na periferii. Marginalizovat se jej ovšem nepodařilo. Litevská literární kritika tedy volila buď mlčení, nebo o Gavelisovi mluvila jen v náznacích.

¹¹⁷ Samalavičius, A., (2019) Pergalingas būtojo laiko tęstinumas: Ričardas Gavelis. Memoirs of a Life Cut Short. Translated by Jayde Will. Glasgow: Vagabond Voices. 2018, p. 245. Kultūros barai. Č. 3. Str. 44-47. p. 245. In: *Kultūros barai*. 2019 č. 3. Str. 44-47. Str. 44.

¹¹⁸ Samalavičius, A., (2019) Pergalingas būtojo laiko tęstinumas: Ričardas Gavelis. Memoirs of a Life Cut Short. Translated by Jayde Will. Glasgow: Vagabond Voices. 2018, p. 245. Kultūros barai. Č. 3. Str. 44-47. p. 245. In: *Kultūros barai*. 2019 č. 3. Str. 44-47. Str. 45. „Nepajėgdami įveikti didžiulio gėdos jausmo, naišvengiamai turėjusio apimti, nes Gavelis be gailėsčio demistifikavo tautines ir kultūrines šventenybes, atskleisdamas, kaip jos profanuojamos karščiausių garbintojų, savo įniršį nukreipė į patį romaną ir jo autorių.“

¹¹⁹ Gavelis, R., (1999). *Septyni savižudybės būdai*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 37. „Vien tik lietuvių rašytojai kvepėjo dvasios tvartu.“

¹²⁰ Ibid

¹²¹ ¹²¹ Gavelis, R., (1999). *Septyni savižudybės būdai*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 37. „- Tai kas, kad kvepi? Juk vis vien esi lietuviškas šūdas. Įžeidi mus visus. Įžeidi protėvių vėles ir vaidilučių ugninį pasiaukojimą. Nes tu skaniai kvepi.“

¹²² Ibid. „Lietuviškos kultūros žmogaus aromatas.“

¹²³ Ibid. Str. 38 „Pragaro gelmių kvapai, ugninio raganų viralo dvokui.“

¹²⁴ Ibid. Str. 39. „klaiki kultūrinė savižudybė“

Kromě toho, že se hrdinové Gavelisových děl vyjadřují negativně k tvůrcům litevské literatury, ústy otce hlavního hrdiny zaznívá ne zrovna kladné hodnocení litevského národa:

„Přeceňuješ možnosti těchto lidí. Většina z nich je strašné stádo, které potřebuje nutně pasáčka. Nemáš ponětí o těch zjevech, co v těchto zemi žijou. Píšeš si knihy pro svoji myslící menšinu a utápíš se tak v iluzích.“¹²⁵

Tedy, když byly nastoupeny první kroky svobody pochoduující ze sovětského režimu, nebyla ani literární kritika, ani čtenáři připraveni na střet s estetikou ošklivosti a díly přímo podpořenými groteskně vyřčenými myšlenkami. Mezi novátorskou literaturou, přinášející odvážné sociologické vhledy a bořící zavedená tabu, a povrchní interpretací těchto děl byl propastný rozdíl.¹²⁶

„Největší část z malého množství vědeckých prací, které se věnují Gavelisově dílu, tvoří práce dlouholeté vedoucí Centra lituanistických studií Illinoiské univerzity, literární vědkyně Violety Kelertas¹²⁷, která bývá označována za první Gavelisovu kritičku.

Kelertas nejen, že se jako jedna z prvních začala Gavelisovými díly podrobně zabývat, ale také tím, že k jejich zkoumání použila postkoloniální metodu, začala vlastně jako první v Litvě tuto literární teorii aktivně propagovat.

Vědkyně jako první započala s překlady Gavelisovy tvorby do anglického jazyka, novelami *Bezruký (Berankis)* a *Hlášení o přízracích (Raportas apie šmėklas)* se podrobně zaobírá v úvodu ke své antologii *Come into my time: Lithuania in Prose Fiction, 1970-90* (1992), kterou vytvořila i vydala v USA. V něm je představena situace litevské literatury v době sovětské okupace, větší pozornost je věnována tvorbě autorů v posledním desetiletí sovětské éry.

¹²⁵ Gavelis, R., (1999). *Septyni savižudybės būdai*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 92. „Tu pervertini šitų žmonių galimybes. Didžiama jų tėra nyki banda, kuriai būtinai reikia piemens. Tu nieko neišmanai apie šitą šalį gyvenančius padarėlius. Tu rašai savo knygas mėstančiai mažumai ir todėl skendėji iliuzijose.“

¹²⁶ Samalavičius, A., (2019) *Pergalingas būtojo laiko tęstinumas: Ričardas Gavelis. Memoirs of a Life Cut Short*. Translated by Jayde Will. Glasgow: Vagabond Voices. 2018, p. 245. *Kultūros barai*. Č. 3. Str. 44-47. „Gili mentalinė praraja skyrė novatorišką literatūrą, sklidiną drąsių sociologinių įžvalgų, triuškinančių įdiegtus tabu, nuo seklios, paviršutiniškos tų kūrinių interpretacijos.“

¹²⁷ Pro litevského čtenáře vědkyně používá litevskou variantu příjmení – Kelertienė, v mezinárodních médiích se podepisuje jako Kelertas. Proto tady bylo rozhodnuto použít tuto variantu její příjmení.

Necelé dva roky po vyhlášení litevské nezávislosti byl v antologii vydané v zahraničí představen historický, politický a literární kontext, s důrazem na zkušenost poznamenanou působením cenzury. Gavelisovými povídkami *Bezruký* a *Hlášení o přízracích* představuje autorka světu bezpráví, či přímo deportace na Sibiř, které v tomto století zažili obyvatelé Litvy. Při analýze těchto dvou Gavelisových textů Kelertas zdůrazňuje obrazy kolonizovaného (Vytautas Berankis) a „vnitřního“ kolonizátora (Jeronimas Šukys), když je přímo spojuje s bolestnými litevskými zkušenostmi, historií, podmíněným sociopolitickým kontextem a způsobem chování lidí.

Ovšem nejvýznamnější prací Kelertas, představující možnosti využití postkoloniální kritiky při analýze Gavelisových děl, je článek „Perceptions of the Self and the Other in Lithuanian Postcolonial Fiction“ uveřejněný v roce 1998 v časopise *World Literature Today*. V tomto článku čte vědkyně Gavelisovy romány *Vilniuský poker* a *Poslední pokolení lidí na Zemi* jako portrét postkoloniálního člověka, otevírajícího postsovětský rozum, přičemž Sovětský svaz je vnímán jako impérium a jeho obyvatelé jako ti, kteří kolonizují. Tento článek Kelertas je jakoby centrem, okolo něhož se skládají zbylé její výzkumy zabývající se Gavelisovou tvorbou, které si zachovávají postkoloniální perspektivu. Při rozboru současné litevské literatury Kelertas Gavelisovu tvorbu využívá jako určitým způsobem „těžké“ měřítko nebo krajní mez diskursu – toto je cítit ve člancích „Volní a bez závazku: příběhy litevských „postkoloniálů“ v Evropě“¹²⁸ a „Vilnius v literární představivosti“¹²⁹.

V publikaci „Odkaz Ričardase Gavelise“¹³⁰, která se objevila v roce 2004, pár let po Gavelisově smrti, Kelertas resumuje a konkretizuje už popsané dosavadní pohledy, přičemž spisovatele představuje jako někoho, kdo ve svých dílech ostře kritizoval komunistickou Litvu a nejvýrazněji ukázal následky komunismu v postkoloniálním desetiletí.

¹²⁸ „Laisvi ir neįsipareigoję: lietuvių 'postkolonialų' nuotykių Europoje“ (Violeta Kelertienė, *op. cit.*, p. 230-237). Dera paminėti, kad šio teksto angliškas variantas „Foot-Loose and Fancy-Free: The Postcolonial Lithuanian Encounters Europe“ buvo publikuotas rinktinėje: *Baltic Postcolonialism*, ed. By Violeta Kelertas, Amsterdam, New York: Rodopi, 2006, p. 451-459.

¹²⁹ Kelertienė, Violeta. Kita vertus... Straipsniai apie lietuvių literatūrą. Str. 178-192.

¹³⁰ *Ibid*, str. 239-250.

Je zřejmé, že iniciativa Kelertas užit postkoloniální metody při čtení Gavelisových děl otevřela novou cestu, po níž se vydali další literární vědci, a to především její studenti, které vedla na Illinoiské univerzitě, Danas Lapkus¹³¹, Dalia Cizikaitė¹³², Elizabeth Novickas¹³³. (Mimochodem Elizabeth Novickas přeložila do anglického jazyka Gavelisův román *Vilniuský poker*, který byl v roce 2009 vydán v USA)¹³⁴.

Gavelisovo dílo můžeme použít i při analýze městské kultury, zobrazení Vilniusu a fenoménů. Za nejvýraznější badatelky těchto témat je možné považovat Audronė Barūnaitė-Willeke¹³⁵ a Violetu Davoliūtė¹³⁶.

Analýze Gavelisových románů se nevyhýbají ani vědci zabývající se litevským románem. V monografii *Aspekty struktury románu (Romano struktūros matmenys)*¹³⁷ Algis Kalėda při analýze Gavelisových románů zdůrazňuje časovou a prostorovou modelaci (*Vilniuský poker*), záběr osoby-vypravěče a analytickou perspektivu vyprávění (*Vilniuský poker*, *Vilniuský jazz*, *Poslední pokolení lidí na Zemi*). Nerijus Brazauskas v monografii *Litevský modernistický román 20. století: směry vývoje a poetiky (XX a. lietuvių modernistinis romanas: raidos ir poetikos linkmės)*¹³⁸ Gavelisův román *Vilniuský poker* zkoumá pomocí klasického modelu modernistického románu.

Vědci zabývající se jeho dílem, kteří se objevili v posledním desetiletí, se často omezují na vědecké články, v nichž se soustředí na jeden aspekt nebo dílo: „*Poslední*

¹³¹ Danas Lapkus, *Poteksčių ribos: uždraustos tapatybės devintojo dešimtmečio lietuvių prozoje*, Chicago: A. Mackaus knygų leidimo fondas, 2003. Idem, „Atsumiančio lietuviškumo nauda: berankis lošia pokerį“, in: *Bliuzas Ričardui Gaveliui*, p. 269-279.

¹³² Dalia Cizikaitė, „Lietuviško pokerio pinklėse: Ričardo Gavelio tuteišos istorija“, in: *Bliuzas Ričardui Gaveliui*, p. 312-332; Idem, *Kitas lietuvių prozoje*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2007.

¹³³ Elizabeth Novickas, „Pasinėrus į Ričardo Gavelio 'Vilniaus pokerio' košmarą“, in: *Bliuzas Ričardui Gaveliui*, p.280-294.

¹³⁴ Teď už se připravuje k vydání i poslední Gavelisův román *Život Sun-c'* ve svatém městě Vilniuse, který do angličtiny rovněž přeložila Elizabeth Novickas.

¹³⁵ Barūnaitė-Willeke, Audronė. Mirštančio miesto labirintuose: dvasinė būklė Ričardo Gavelio Vilniaus pokeryje. In: *Metmenys*, 1992, Č. 63, str. 173 – 180.

¹³⁶ Davoliūtė, Violeta. Miestas dviejuose romanuose: Jurgio Kunčino *Tūla* ir Ričardo Gavelio *Vilniaus pokeris*. In: *Vieši gyvenimai, intymios erdvės: kūnas, viešuma, fantazija šiuolaikinėje Lietuvoje*, ed. Artūras Tereškinas. Vilnius, Baltos lankos, 2002, str. 85 – 97.

¹³⁷ Kalėda Algis. *Romano struktūros matmenys*. Vilnius, LLTI, 1996.

¹³⁸ Brazauskas, Nerijus. *XX a. Lietuvių modernistinis romanas: raidos ir poetikos linkmės*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010.

kniha *Ričardase Gavelise*“ („Paskutinė Ričardo Gavelio knyga“)¹³⁹ Regimantase Tamošaitise, „*Próza Ričardase Gavelise a dekolonizace: nalezení tělesna*“¹⁴⁰ („Ričardo Gavelio proza ir dekolonizacija: Kūniškumo atradimas“), „*Metafyzika silų stvořená Ričardasem Gavelisem*“ („Ričardo Gavelio sukurtoji galios metafizika“)¹⁴¹ a „*Experimenty se smrti v ústí postmoderniho psaní: Gavelis, Ivanauskaitė*“ („*Eksperimentai su mirtimi postmodernaus rašymo prieigose: Gavelis, Ivanauskaitė*“) od Jūratė Baranovy¹⁴².“

Několik let po spisovatelově smrti, v roce 2006, napsal literární kritik Marijus Šidlauskas, že „R. Gavelis hází rukavici naší literatuře s odvahou pionýra a vhladem profesionála. Ovšem demaskováním zpackaného života současně zkompromitoval i ty zbytky humanismu, které člověku dovolují cítit se „nevykanukovaným“ vždy a v jakékoli společnosti.“¹⁴³ Tento citát odhaluje základní problém, proč je dosud na spisovatelovu tvorbu pohlíženo s určitou opatrností. Jeho tvorba je kontroverzní, brutálně strhuje „nevinnost“ z přírodní idyly a z litevské literatury plné hořekující lyriky.

V roce 2007 byla vydána kniha *Blues pro Ričardase Gavelise (Bliuzas Ričardui Gaveliui)*, ve které byly uveřejněny vzpomínky lidí, kteří ho znali, žili s ním, společně s ním pracovali, kniha rovněž obsahuje významnější rozhovory s Gavelisem, výňatky ze spisovatelových zápisníků, výtahy korespondence s Leo Rayem a několik vědeckých článků, které byly v tomto souboru v Litvě publikovány poprvé. Tato kniha slepená z mnoha žánrů bez pochyby nemůže (a ani to nebyl její záměr) zaplnit prázdné místo vědeckých reflexí a interpretací týkajících se Gavelisovy tvorby, ale je hodnotná jako

¹³⁹ Regimantas Tamošaitis, „Paskutinė Ričardo Gavelio knyga“, *Metai*, 2003, Nr. 1, p. 82-93.

¹⁴⁰ Šis Samalavičiaus straipsnis pirmąsyk publikuotas angliškai Violetos Kelertienės sudarytoje knygoje *Baltic Postcolonialism*. Lietuviškas variantas: Almantas Samalavičius, „Ričardo Gavelio proza ir dekolonizacija: kūniškumo atradimas“, *Bliuzas Ričardui Gaveliui*, p. 250-268.

¹⁴¹ Jūratė Baranova, „Ričardo Gavelio sukurtoji dvasios metafizika“, *Literatūra ir menas*, 2002 10 25. Žiūrėta čia: (internetový odkáz)

¹⁴² Atskiras poskyris monografijoje” Idem, *Filosofija ir literatūra: priešpriešos, paralelės, sankirtos*, Vilnius: Tyto alba, 2006, p. 319-336.

¹⁴³ Šidlauskas, M., (2006) *Pokeris bažnyčioje*. In: M., Šidlauskas. *Orfėjas mokėjo lietuviškai* (Str. 64-72). Vilnius, Litva: Homo liber. Str. 67. „R. Gavelis meta iššūkį mūsų literatūrai su pionieriaus narsa ir profesionalo įžvalga. Tačiau demaskuodamas sumautą gyvenimą, jis kartu sukompromituoja ir tas humanizmo atsargas, kurios leidžia žmogui jaustis „neiškanuotam“ visais laikais ir visose visuomenėse.“

první a prozatím jediná publikace, ve které je podáno svědectví o Gavelisově mnohovrstevné osobnosti.”¹⁴⁴

Hodně pozornosti je v této knize věnováno samotné osobnosti autora. Přestože pouze krátce, stojí za to některé momenty zmínit i zde.

Spisovatel byl na sebe velmi náročný, pracoval bez ustání. Podle jeho ženy Nijolė Gavelienė „byl celý jeho život vyčerpávající prací. Když psal, jako by žil pod skleněnou kupolí společně se svými hrdiny, oprostiv se od tohoto světa. Myslím, že pro něj bylo těžké vždy vyprostit se z toho stavu, když dokončoval knihu. Náročně pak navazoval opět vztahy s lidmi. Potřeboval se adaptovat. [...] Ričardas padal do jámy.“¹⁴⁵

Tvůrce ale chápal svou hodnotu a nedomníval se, že je třeba ji zastírat. „Podařilo se mu nalézt tu zlatou střední cestu mezi svobodou a zodpovědností.“¹⁴⁶ V rozhovoru pro Ferdinanda Kauzonase prohlásil: „Nebojím se čtenáře vyděsit. Proto také píšu právě tak a nejinak. Jsem opravdový profesionál a snažím se docílit takového efektu, jakého chci. Přestože však píšu krásnou literaturu a poměrně hodně recenzí či redakčních sloupečků a ještě různé další žánry, stále cítím, jako bych využíval pouze polovinu svých schopností. Mám jich více, ale není po nich poptávka.“¹⁴⁷

Jak již bylo zmíněno, konečně začínají být, ačkoli s notným zpožděním, romány Ričardase Gavelise překládány do světových jazyků. V tuto chvíli byly vydány dva romány v angličtině (*Vilniuský poker* a *Paměti mladého člověka*), ve víru nakladatelského procesu je i rukopis třetího překladu (*Život Sun-c' ve svatém městě Vilnius*).

O něco složitější byla cesta Gavelisových děl do rukou frankofonního čtenářstva. Almantas Samalavičius tvrdí, že „v prvních letech nezávislosti o něj mělo zájem jedno z

¹⁴⁴ Čerškutė, J., (2014). Dekonstrukcija Ričardo Gavelio prozoje (Daktaro disertacija). Vilnius, Litva:Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas (H 5903). Str. 9-12.

¹⁴⁵ Urbonaitė, A., (2006.10.24). Nijolė Gavelienė: esu vyro sukurtas romanas. *Lietuvos rytas*, Č.10, Str. 18-21.

¹⁴⁶Kauzonas, F., (2010.10.10). R.Gavelis- tarp laisvės ir atsakomybės. *Respublika*. In: http://www.respublika.lt/lt/nauienos/kultura/kulturos_naujienos/rgavelis_tarp_laisves_ir_atsakomybes/?fbclid=IwAR0B7m0dl_m9b90dUx8FdNUM7VFRggw9XWUXeGk7nepz1-BEkXv6ItD-wAo Str.11.

¹⁴⁷Kauzonas, F., (2010.10.10). R.Gavelis- tarp laisvės ir atsakomybės. *Respublika*. In: http://www.respublika.lt/lt/nauienos/kultura/kulturos_naujienos/rgavelis_tarp_laisves_ir_atsakomybes/?fbclid=IwAR0B7m0dl_m9b90dUx8FdNUM7VFRggw9XWUXeGk7nepz1-BEkXv6ItD-wAo Str.11.

největších a nejvlivnějších francouzských vydavatelství *Gallimard*.“¹⁴⁸ Tehdy však autor nepřistoupil na podmínky nakladatelství a vyjednávání byla přerušena. „Bylo třeba více jak dvou desetiletí, aby se objevila francouzská varianta *Vilniuského pokeru*“. Vydaný nezávislým nakladatelem, nejenže se román dobře prodával, dostalo se mu i několika desítek přívětivých, ba dokonce nadšených recenzí.“¹⁴⁹

¹⁴⁸ Samalavičius, A., (2019) Pergalingas būtojo laiko tęstinumas: Ričardas Gavelis. *Memoirs of a Life Cut Short*. Translated by Jayde Will. Glasgow: Vagabond Voices. 2018, p. 245. *Kultūros barai*. Č. 3. Str. 44-47. p. 245. In: *Kultūros barai*. 2019 č. 3. Str. 44–47. Str. 45. „Pirmaisiais nepriklausomybės metais juo susidomėjo viena didžiausių ir įtakingiausių Prancūzijos leidyklų *Gallimard*.“

¹⁴⁹ Samalavičius, A., (2019) Pergalingas būtojo laiko tęstinumas: Ričardas Gavelis. *Memoirs of a Life Cut Short*. Translated by Jayde Will. Glasgow: Vagabond Voices. 2018, p. 245. *Kultūros barai*. Č. 3. Str. 44-47. Str. 45. „Prireikė daugiau kaip dviejų dešimtmečių, kad pagaliau pasirodytų prancūziškas *Vilniaus pokeris*“. Išleistas nepriklausomo leidėjo, romanas ne tik buvo sėkmingai parduotas, bet ir sulaukė keleto dešimčių palankių, net entuziastingų recenzijų.“

3. KOMPOZICE

3.1.1. Struktura Gavelisových románů

Každé umělecké, literární dílo má svou kompozici, tj. uspořádání textu. „Kompozice spojuje všechny další prvky formy a společně je podřizuje autorské koncepci (myšlence, smyslu).“¹⁵⁰ V textu nás zajímá především téma – o čem se vypráví. Poté zaměřujeme pozornost na to, jakými způsoby se narativ rozvíjí. Velmi důležitá je však formální stránka literárního díla, to znamená, jak je dílo sestavené.

„Kompozice [lat. *compositio* – sestavení, stvoření] je sestavení elementů uměleckého díla, jejich vztah mezi sebou a s celkem. Je to uspořádání, seskupení elementů obsahu (na kompozici záleží, zda se bude lišit fabule a syžet).“¹⁵¹

V této studii se zaměříme na formální rysy kompozice vybraných textů Gavelise a Kundery, a v praktické části budou pojednány konkrétní motivy, formující významové pole fiktivního světa.

„Při rozboru kompozice se zaměřujeme na to, z jakých prvků je dílo vystavěno a jak jsou tyto prvky řazeny, sledujeme způsob vyprávění a osobu vypravěče a nepomineme ani prolínání řeči autorské a řeči postav.“¹⁵²

Oba spisovatelé s románovou formou zacházejí volně. Avšak každý z nich opakuje určité detaily strukturování díla a při srovnání forem děl obou spisovatelů lze spatřit i jisté podobnosti.

Vilniuský poker se skládá ze čtyř částí. V tomto románu je nejdelší částí část první. Je vyprávěna v první osobě – očima hlavní postavy Vytautase Vargalyse. Jeho příběh je pak převyprávěn ještě třikrát. Mění se vypravěč a s ním i perspektiva vyprávění. Nicméně vypravěč druhé části rovněž vypráví události v první osobě, ačkoli se jedná o

¹⁵⁰ Николюкин, А.Н. (Ред.), (2001). *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва, Российская Федерация: НПЦ «Интелвак». Str. 387. «Композиция скрепляет все иные элементы формы и соподчиняет их авторской концепции (идеи, смыслу).»

¹⁵¹ <https://mokovas.wordpress.com/2010/11/28/literaturos-pagrindai/> „Kompozicija [lot. *compositio* – sudėstymas, sukūrimas] – meno kūrinio elementų išdėstymas, jų tarpusavio ryšys ir santykis su visuma. Tai turinio elementų sutvarkymas, sugrupavimas (muo kompozicijos priklauso, ar skirsis fabula ir siužetas.“ 17.4.2019. 23.58.

¹⁵² <https://atterdag.webnode.cz/news/kompozice-literarniho-dila-k-rozboru-umeleckeho-textu/> 17.4.2019.

jinou postavu – Martynase Pošku. Liší se perspektiva postavy, stejně jako v třetí nebo čtvrté části. Vypravěčem třetí části je žena, což je v Gavelisově tvorbě dosti výjimečný případ. Je jí Stefanija Monkevičiūtė, pocházející z oblasti okolo Vilniusu obývané tzv. „tutejšími“.

Poslední část románu je nejkratší. Už z názvu, *Vox Canina*, je patrné, že vypravěčem je pes. Ten také vypráví v první osobě. Tato postava je však jakoby syntézou člověka a zvířete. Do kůže toulavého psa se převtělil mrtvý přítel Vytautase Vargalyse, Gediminas Riauba.

Druhý vybraný román, *Vilniuský jazz*, sestává ze tří částí, a navíc je doplněn čtyřmi krátkými přílohami. Jeho hlavní postava, Tomas Kelertas, je také intelektuál jako hlavní postava *Vilniuského pokeru*, Vytautas Vargalys. Zde je však vyprávěno z perspektivy třetí osoby. Druhou část tvoří karnevalový Baknerisův svět, o němž se mluví v kapitole Karnevalismus. Třetí částí je „Probuzení z baknerisovských snů.“¹⁵³ Perspektiva vypravěče tohoto románu je autorská. Trojdílná struktura je však s ohledem na to, že román se jmenuje *Vilniuský jazz*, důležitá tím, že jasně odkazuje na dosti populární a obvyklou formu hudební kompozice. Název románu dává tušit improvizaci, zakončenou CODA.

Vilniuský jazz je patrně nejmuzikálnějším Gavelisovým románem. V díle je použit podobný princip spojování částí, jaký později nacházíme v románu *Poslední pokolení lidí na Zemi*. Konec každé části je použit na začátku části nové. Autor se jakoby snaží udržet stejnou tonalitu, ale mění se tempo a dur se mění v moll.

Hlavní postavy tohoto románu, které prožily karneval bakneriády, se mění. Některé z nich mění svůj způsob života, jiné se prostě slejí dohromady. Tomas a Dainius se stávají Tomasem Dainiusem a jejich dívky Dalia, Jolanta a Audronė se slily v jednu, Daljodronė. Avšak jak v případě chlapců, tak v případě dívek, bylo toto splnutí ne fyzické, ale duchovní. Dvě, respektive tři těla měla po jedné duši.

Na konci tohoto románu je ještě jeden zajímavý detail. Objeví se pes, do něhož se podle všeho převtělil Elifonsas Bakneris. Pes se jmenuje Elifonsas a jeho majitel, dítě, jej nazývá psím princem. Toto díla zůstává částí snového světa. Mimetičnosti je v něm

¹⁵³ Gavelis, R., (1993). *Vilniaus džiazas*. Vilnius, Litva: Vaga

patrně nejméně ze všech Gavelisových románů. Tyto rysy jsou však charakteristické pro celou spisovatelovu uměleckou tvorbu.

Ještě jinak se to má s románem *Sedm způsobů sebevraždy*. Jeho název může mást, neboť se v něm mluví o sedmi způsobech. Román se však bohužel skládá jen ze dvou částí: *Vítězství a Prohra*. V tomto díle je hlavní postavou Rimas Vizbara a vyprávěno je opět ve třetí osobě.

Jinou strukturu lze spatřit v románu *Poslední pokolení lidí na Zemi*. Je sestavený ze sedmi částí, které jsou označeny jako „avataři.“ Je zajímavé, že hlavní postavu šestého avatara představuje tentýž Tomas Kelertas z *Vilniuského jazzu*. Vypravěč tohoto románu je autorský, takže narace probíhá ve třetí osobě.

Nejprekvapivější je však, že v tomto dosti chmurném díle se v páté části objeví nikdo jiný než Bakneris.¹⁵⁴ Tak jako ve *Vilniuském jazzu* vstupuje do příběhu svou zásadní frází: „Klid: Bakneris dá vše do pořádku!“¹⁵⁵ Vyjde však najevo, že tentokrát je představitel Bakneriády Tomas Kelertas. Není zde již záračný karnevalový element, jen moment neočekávání. Detailně naplánovaný převrat Gražiny Lašienė přijde vniveč, zůstane jen pro smích.

Forma tohoto románu si zaslouží širší rozbor a je o ní podrobněji pojednáno v následujícím oddílu – Variace.

V poznámce, odhaduje se, že z roku 1978 ve spisovatelově zápisníku, který je uchovávan spolu s celým jeho archivem v Ústavu litevské literatury a folkloru (signatura F 112-73), stojí na straně 39 tato úvaha:

„Svět uměleckého díla je přece jen zcela samostatný svět, který má své zákonitosti, svou logiku a principy. Není a nemůže být odrazem nějaké „reality“, protože je sám samostatnou realitou, a to dosti imanentní.

Nemám k tomu pražádných slov. Jakýkoli popis (nejnepatrnějšího momentálního stavu) se buď musí protáhnout do nekonečna, nebo je *a priori* nepřesný. Slova bezpochyby něco odrážejí, nicméně jejich výběr vytvoří zcela novou realitu. Svět slov není reálný svět, protože slova nejsou věci.

Et cetera.

¹⁵⁴ Zevrubněji se o této postavě mluví v části *Karnevalismus*.

¹⁵⁵ Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str. 167.

Každý svět, který je možno si představit, je také realita.“¹⁵⁶

Vidíme, že spisovatel v každém případě hledal svébytnou formu vyjádření. Způsob, jak pokaždé jinak realizovat skutečnost uměleckého textu. Nejspíše by souhlasil s Kunderovou tezí, že „psaním knih se člověk proměňuje ve vesmír.“¹⁵⁷

„Román přece jen odvádí do jakési od autora vzdálené, ideálně přetvořené skutečnosti, do zvláštního prostoru a času, a v tomto smyslu rozvíjí tendenci k „iluzionizmu“, vlastní umění všeobecně, i když ji doplňuje – na rozdíl od eposu – iluzí skutečné, bezprostřední přítomnosti autorovy.“¹⁵⁸

V jednom rozhovoru spisovatelova manželka říká: „Ričardas je jako spisovatel opravdu pedantsky logický, i když při čtení možná působí poněkud chaoticky. V jeho knihách je však všechno skutečně propočítané a sestavené podle schématu. Vždy se mu líbila čirá logika. Byla pro něj uměním.“¹⁵⁹

Filozof Leonidas Donskis tvrdí, že „absence paměti, kulturní a politická amnézie, soustředění se na mytologii, proplétanou s historií, život ve světě vyfantazírovaných hrdinů, neschopnost vidět a rozeznat znaky plynutí času a pnutí vlastního života je totéž východo- a středoevropské pole individuální a kolektivní kognitivní disonance.“¹⁶⁰

¹⁵⁶ Fond Ričardase Gavelise/ Dopisy, zápisník. Oddělení rukopisů vědecké knihovny Institutu litevské literatury a folkloru. Sign. F112-73. „Meno kūrinio pasaulis vis dėto yra visiškai atskiras pasaulis, turįs savus dėsnius, savą logiką, savus principus. Jis nėra ir negali būti kažkokios „realybės“ atspindys, nes jis pats yra atskira realybė, ganėtinai imanentiška.

Stačiau nėra žodžių visa kam. Bet koks aprašymas (menkiausias momentinės būsenos) arba turi nusitęsti į begalybę, arba *a priori* yra netikslus. Žodžiai, be abejo, kažką „atspindi“, tačiau jų pasirinkimas sumontuoja visiškai naują realybę. Žodžių pasaulis nėra realus pasaulis, nes žodžiai nėra daiktai.

Et cetera.

Kiekvienas pasaulis, kurį galima įsivaizduoti, taipogi yra realybė.“

¹⁵⁷ Kundera, M., (2017). *Kniha smíchu a zapomnění*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 119.

¹⁵⁸ Эпштейн, М., (1987). *На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре нового времени)*. In: М., Эпштейн. *Парадоксы новизны*. Москва, СССР: Прогресс. In: http://www.emory.edu/INTELNET/mt_essayistic.html 16.5.2018, 12:07. S. 340. «Роман все-таки уводит в некую отдаленную от автора, идеально преобразованную действительность, особое пространство и время, и в этом смысле развивает тенденцию к «иллюзионизму», вообще присущую искусству, хотя и дополняет ее – в противоположность эпосу – иллюзией настоящего, непосредственного авторского присутствия.»

¹⁵⁹ Šepetytė, D., (2003). Iš naujo skaito vyro knygas, In: *Respublika* 2003 balandžio 12, priedas “Brigita”. Str. 4-5.

¹⁶⁰ Donskis, L., (2010.09.29). *Ričardas Gavelis, arba lietuvos intelektualo dilemos I*. In: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-09-29-leonidas-donskis-ricardas-gavelis-arba-lietuvos-intelektualo-dilemos-i/50912> 18.4.2019, 12:52.

Dokonce i zvolená forma, struktura díla slouží k vyjádření neuhasínajícího nepokoje intelektu a úsilí najít východisko ve zdánlivě nemožné situaci.

3.1.2. Struktura Kunderových románů

Kundera je předvídatelnější a tři z jeho románů vybraných k analýze jsou tvořeny sedmi částmi. Jediný *Valčík na rozloučenou* je dílo sestávající z pěti částí. Příběh se v něm odehrává po pět dnů, a proto i text je dělen chronologicky.

Kunderova díla jsou vždy psána ve třetí osobě. Této otázce se věnoval Tomáš Kubíček, proto se zde perspektivou vypravěče více zabývat nebudeme.

Zvolená sedmidílná struktura je dosti tradiční. Sakrální sedmička kóduje křesťanskou i pohanskou mytologii. Sedm částí románu jsou zřetelnou aluzí na Starý zákon, v němž je za sedm dní stvořen svět. Podle různých interpretací judaismu je tento syžet pojednáván jako sedm větví meny. ¹⁶¹ Takový způsob kompozice lze však dát do souvislosti i s antickými náboženskými mysterii, například s těmi, která žila v kultu boha Mitry.

Jak již bylo dříve zmíněno, sedm částí má Gavelisův román *Poslední pokolení lidí na Zemi*. Svět byl stvořen za sedm dní a podle Gavelise se tedy i umělecký text takovým způsobem stává samostatným světem, samostatnou realitou.

Je zajímavé podívat se, čím se vyznačuje kompozice Kunderovy *Nesmrtelnosti*.

3.1.2.1. Nesmrtelnost. Kompozice

Román, stejně jako esej, začíná a končí v témže místě. To znamená, že vypravěč-autor jej vymyslí a slaví konec díla v témže klubu. Podle něj počátek a závěr románu dělí dva roky. Totéž místo je tedy třeba chápat čistě ve fyzickém, prostorovém smyslu. Na konci je tento detail obzvláště zvýrazněn. Klub, který navštěvují téměř všechny postavy románu, je tak říkajíc prostor, jenž je všechny spojuje.

¹⁶¹ Niunkaitė - Račiūnienė A. *Tradicinis menas ir simbolis judaizme (pabaiga)* // Logos. 1999. Nr. 19. Str. 157-162. S. 161.

V románu je vysvětleno, že hlavní postava románu *vznikla z gesta*, které *probudilo hořkou nepochopitelnou touhu*. Z této touhy pak *vznikla podoba ženy*, jež byla nazvána Agnes. Tato hrdinka je hlavní osou sjednocující celý román.

Příběh románu je mozaikou rozptýlenou podél jeho syžetové linky. Autor se nevyhýbá zápletkce, nečekaně zapojuje do děje postavy na první pohled zcela nesouvisející s událostmi příběhu.

Účast samotného autora v románu, maximální přiblížení událostí realitě a její dokonalé splynutí s fiktivním prostorem tvoří svébytný, nestandardní románový svět. Jako by vypravěč chtěl ovládnout životy postav a uchovat jejich role zachycené v románu, zarámuje, jak sám říká, události dvou let. Postavy, které jej během celého díla neposlouchaly, jsou konečně „postaveny“ na svá místa.

V tomto románu je tak popřen rozdíl mezi autorem a vypravěčem, protože formálně v díle sám spisovatel dostává úlohu a vykonává svou vlastní roli. Pozice, jíž si zvolil, nedovoluje čtenáři obvinít autora z přílišného zdůraznění sebe sama. V románu se jen sdělují myšlenky a prožitky postav. Tak dílo nabývá filozofických, esejistických rysů. V každé kapitole je zvýrazněna, zvětšena a přiblížena nějaká jedna dovednost či vlastnost člověka.

V dokonale tvořené formě románu se autor nevyhýbá ani použití zkušeností detektivního románu. Čtenář je uváděn v omyl a pokaždé, když se v románu objeví nová postava, musí hádat, jak bude spojena s ostatními, hlavními postavami díla. Například Rubens, o němž se v románu mluví víc než o Paulovi, manželovi Agnes, se objeví teprve v šesté části „Ciferník“.

Jak by bylo možné usuzovat z názvu, zde se nemluví ani o hodinách, ani o cykličnosti času. V této části je zdánlivě představen nový příběh, v němž až do dvacáté druhé kapitoly není zmíněna hlavní románová postava. Později však vyjde najevo, že Rubens je milenec Agnes epizodicky zmíněný téměř na samém začátku románu.

Spisovatel tvoří zápletku, zamotává syžetovou linii, zavádí do děje nemalý počet postav.

Bylo už zmíněno, že román tvoří sedm částí. Je zde možné spatřit souvislost s biblickým příběhem Stvoření světa? Formálně ano, ale po nahlédnutí do vnitřní stavby díla tento dojem poněkud slábne.

Podívejme se na názvy románových částí a pokusme se najít paralely s biblickou kosmogonií.

První část románu se nazývá „*Tvář*“. To je jedna z nejdůležitějších částí lidského těla. Od jiných se liší tím, že nikdy (v evropské tradici) není zakrývána. Proto může tvář o člověku prozradit patrně nejvíc. Jsou zde oči, v nichž se zrcadlí dobré a špatné vlastnosti člověka. V první den biblického příběhu stvořil Bůh tmu a světlo. Tak světu dal dobro a zlo. Ve světle vyvstávají špatnosti, utápěné v temnotě. Stvořením světla proto Bůh ukázal tvář všehomíru. Analogicky lze vysvětlit i názvy ostatních částí románu.

Zastavme se však u poslední části nesoucí název „*Oslava*“. Postava, která je současně i tvůrcem knihy, zde tedy slaví konec své práce. Není důležité, že se kniha snaží demytologizovat misi tvůrce. Mluvíme-li o kompozici, tak někde hluboko v ukrytém významu knihy přesto zůstává obraz tvůrce-demiurga. Už od dob antiky panovalo přesvědčení, že umělci-tvůrci jsou inspirováni bohy. Věřilo se, že jsou výjimeční, protože bohové jim poskytli moc tvořit a tím jim dali část sebe. Mise tvůrce je misí Boha. Získáním moci tvořit člověk nabývá božských vlastností. Umělec tedy předem programuje svoji nesmrtelnost, neboť opakuje bohy.

V Bibli Bůh po stvoření světa sedmého dne odpočíval. Proto také zůstalo jeho nařízení člověku: „Svět’ sedmý den!“ Autor knihy tudíž nejenže může, ale také musí odpočívat a světít konec práce. Jen porovnání těchto dvou částí, první a sedmé, se starozákonním příběhem Stvoření světa ukazuje, že se lze domnívat, že román má souvislosti s božským příběhem. Jinými slovy, že zvolená kompozice románu potvrzuje, že Bible je jedním z intertextů tohoto díla.

3.2. Hudební stránka kompozice: Variace

*Forma variací je forma maximálního soustředění a umožňuje skladateli, aby mluvil jen o věci samé, aby šel rovnou k jádru.*¹⁶²

Milan Kundera

Slovo „variace“ je odvozené od latinského adjektiva *varius* – „rozmanitý“. Již v samotném označení tedy zřetelně vidíme význam tohoto termínu – to, co do sebe dokáže pojmut různé věci.

Počátek variací lze spatřit ve středověkých kázáních neboli rétorickém umění. „Modely pro strukturu tématu a variací vycházejí z *ars praedicandi* (kazatelského umění), středověké rétoriky kazatelství, v 19. století stále živého. Při tvorbě kázání se doporučovalo vybrat si téma, citát z bible, poté jej osvětlit a zdůraznit jeho význam v sérii diminucí (v angličtině termín užívaný pro variace), z nichž každá může být slovem z citátu.“¹⁶³

Rétorika je uměním slova, výřečnosti. Forma variací byla vskutku jedním ze znamenitých nástrojů sugestivní mluvy. „Rétorické variace byly chápány jako prostředky získávání a třibení stylu, protože k ukázce hojnosti, nebo rozmanitého opakování, může dojít v mnoha řečnických situacích, zvláště pak v těch týkajících se děl známých jako epideiktické nebo vyznačujících se proslovy.“¹⁶⁴

Forma variací je však obvykle spojována s hudbou, kde má tento termín dva významy: samostatný žánr a způsob komponování. „Variačný princip – jeden z nejdůležitějších složek hudobného myslenia založený na základe spolupôsobenia protichodných faktorov opakovania a obmeny. Zmenený tvar hudobnej myšlienky si

¹⁶² Kundera, M., (2017). *Kniha smíchu a zapomění*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 176.

¹⁶³ Sadie, S. (Ed.), (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 26.). London, UK: Macmillan Publishers Limited. Str. 284-5. „Models for the structure of theme and variations come from the *ars praedicandi*, the medieval rhetoric of preaching, still alive in 19th century. To construct a sermon, one was advised to choose a theme, a quotation from scripture, and then illuminate and amplify it in a series of division (in English, a term for variations). Each division could be a word from a quotation.“

¹⁶⁴ Sadie, S. (Ed.), (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 26.). London, UK: Macmillan Publishers Limited. Str. 285. „Rhetorical variations were seen as a means of acquiring and polishing style because a display of copiousness, or varied repetition, might be called into action in many oratorical situations, especially those involved in show-pieces known as epideictic or display orations.“

zachováva niektoré prvky pôvodného tvaru, ale súčasne sa v ňom objavujú aj nové vlastnosti.“¹⁶⁵

Po stovkách let se forma variací vrací do jazykové oblasti, vrací se ke slovu, textu, ale je používána už zcela jiným způsobem. Liší se rovněž účel využívání variací.

Nebudeme se zabývat podrobnostmi řečnického umění. Zmiňme pouze, že jestliže se v kázáních autor snažil variovaním tématu přesvědčit posluchače, pak v románu komponovaném formou variací je hlavním cílem odhalit odstíny daného tématu, významové nuance, a pohrávat si s aluzemi a odbočkami.

„Oratorium a variace v sobě spojují improvizované a psané formy, obě nabízejí nové způsoby, jak oživit dané téma.“¹⁶⁶

V hudebních variacích na počátku vždy zazní téma, po něm pak jednotlivé variace označené čísly. Počáteční bývají jednoduché (je docela podobné s tématem), ale postupně se variace komplikují – nejsložitější obvykle zazní na závěr. Někdy jsou však variace zakončeny tématem v původním znění. „Hudební myšlenka ve variacích je nazírána z mnoha úhlů. Je nutné rozlišovat variační techniku v rámci např. opakování téže části skladby a změnu hudebního celku“¹⁶⁷

Ani jednomu z analyzovaných autorů není cizí svět hudby. Dokonce francouzský esejistka Guy Scarpetta tvrdí, že „jeden z nejdůležitějších přínosů modernímu románu je právě v tom, do jaké míry muzikalizoval jeho umění“¹⁶⁸. V textech Gavelisa a Kundery se na ni nachází mnoho přímých i nepřímých odkazů. Můžeme je charakterizovat jako variace. S takovýmto popisem souhlasí i Helena Kosková, která tvrdí:

„Od Žertu až po Nesmrtelnost můžeme sledovat proces, ve kterém je tradiční románová zápleтка stále výrazněji opouštěna, jednotu románu netvoří fabule, syžet,

¹⁶⁵ Laborecký, J., (1997). *Hudobný terminologický slovník*. Bratislava, Slovenská republika: Slovenské pedagogické nakladateľstvo. Str. 251.

¹⁶⁶ Sadie, S. (Ed.), (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 26.). London, UK: Macmillan Publishers Limited. Str. 285. „Oratory and variation straddle improvised and written forms, and both offer new ways to reclothe the subject.“

¹⁶⁷ <http://www.artslexikon.cz//index.php?title=Variace>

¹⁶⁸ Scarpetta, G., (1996) *L'âge d'or du roman* (Zlatý věk románu). Paříž, str. 84. Překlad do češtiny Helena Kosková. Citováno podle: Kosková, H., (2009) *Francouzské romány Milana Kundery*. In: Hommage à Milan Kundera, Pocta Milanu Kunderovi: sborník k 80. spisovatelovým narozeninám. Praha, Česká republika: Artes liberales. Str. 29-42, str. 31.

příběh, děj, ale variace několika hlavních témat, spojených v labyrinticky složité polyfonní kompozici, inspirované hudbou.“¹⁶⁹

Eva le Grand tématu variace věnuje druhou část své knihy *Kundera aneb Paměť touhy*.¹⁷⁰ Na to, že je tento žánr oblíben a záměrně přenesen do literárního prostoru, sám Kundera poukazuje v jedné svojí eseji¹⁷¹, ve které se svět muziky projevuje velmi zřetelně.

Český spisovatel přenáší z hudebního prostoru do literárního nejen kompoziční formy, ale i způsoby komponování. Petr Poslední tvrdí, že Kundera „polyfonii výrazových prostředků dovede sám uplatnit [ve svých textech]“¹⁷².

Gavelisovi je pravděpodobně bližší improvizace. Ve světě hudby však striktní oddělení způsobů komponování není možné. „Variace může být rozsáhlejší hudební forma s danými pravidly nebo jen způsob práce s tématem (nápadem). Variace na téma bez přípravy bývá někdy také označována jako improvizace (např. v jazzu a jiných moderních žánrech)“¹⁷³

Variace a improvizace mohou tudíž být mezi sebou navzájem neoddělitelně propojeny: jeden od druhého přejímá jednotlivé drobnosti, jejichž pomocí nacházíme nové způsoby komponování. Takto se obohacuje nejen kompozice jednotlivého hudebního díla, ale hudební tvorba obecně.

Pravděpodobně hlavní badatelka zabývající se tvorbou Ričardase Gavelise, Jūratė Čerškutė, nahlíží na kompozici spisovatelových děl prizmatem dekonstrukce. Podle názoru literární vědkyně jsou téměř v každém Gavelisově textu struktury metafyzického uvažování či psaní přepsány, zapsány v textu jiným způsobem, neboť

¹⁶⁹ Kosková, H., (2009) *Francouzské romány Milana Kundery*. In: Hommage à Milan Kundera, Pocta Milanu Kunderovi: sborník k 80. spisovatelovým narozeninám. Praha, Česká republika: Artes liberales. Str. 29-42, str. 29.

¹⁷⁰ Le Grand, E., (1998). *Kundera aneb Paměť touhy*. Olomouc, Česká republika: Votobia

¹⁷¹ Кундера, М., Творение и пауки. Кундера, М., (2004). *Нарушенные завещания*. Санкт-Петербург, Российская Федерация: Азбука-классика. Str. 171.

¹⁷² Poslední, P. Hledání čtenářské pozice. In: Hommage à Milan Kundera, Pocta Milanu Kunderovi: sborník k 80. spisovatelovým narozeninám. Praha“ Artes liberales, 2009. str. 75-84, str. 82.

¹⁷³ http://zcsol.cz/zaklad/stranky_predmetu_red_sys/obr/2019-02-15-38_689_rosaad_qqHV6_Variace_zapis.pdf 27.3.2019 21:08.

tvůrce se snažil vytvářený svět a jeho struktury různě přetvořit, čímž vytvářel určitou konstrukci, kterou později znovu pozměnil.¹⁷⁴

Takové vysvětlení můžeme ovšem dostatečně jasně přijmout i tehdy, prohlásíme-li, že litevský romanopisec z principu použil improvizaci, která je základem pro formu variací. „Improvizácia opiera sa o kompanovanú tému, o premyslenú stavbu a stavia na melódii a harmonii.“¹⁷⁵ Tím spíše proto, že hudební kontext a terminologie jsou Gavelisovi také blízké. Ve svých dílech tomuto umění věnuje značnou pozornost. Konec konců je i jeden z jeho románů ne náhodou pojmenován *Vilniuský jazz (Vilniaus džiazas)*. V kompozici *Vilniuského pokeru* můžeme například rozpoznat kvadrát avantgardního jazzu (román tvoří čtyři části, v každé z nich je pak shodný příběh vyprávěn jiným vypravěčem).

Proto je i v této práci brán ohled na kompozici děl se zřetelem na hudební kontext.

Zůstaneme-li u literární terminologie, můžeme používat termín megapříběh¹⁷⁶. V Gavelisově tvorbě nejen témata, ale i motivy a hrdinové (např. Tomas Kelertas či Bakneris) putují z jednoho díla do druhého. Přímé spojení mezi díly však neexistuje (jeden text není pokračováním nebo vysvětlením toho druhého).

Co se týče českého spisovatele, podle Tomáše Kubička „Uvnitř Kunderových románů rezonuje stále týž tón, to, co se mění, jsou jeho interpreti, prostředí, forma. Zřetelná komunikace mezi jednotlivými romány dosvědčuje, že se jedná o vědomou volbu.“¹⁷⁷ Tudíž probereme nejen konkrétní kompoziční rysy románů, ale i všechna prozaická díla, na něž se pokusíme podívat jako na celek.

Při zkoumání prvního Kunderova románu *Žert* se Kubiček vyjádřil, že „prostřednictvím vyhraněné subjektivity jednotlivých vypravěčů a tím danému omezení platnosti jejich vnímání reality vzniká román několika vědomí“¹⁷⁸. Totéž je možné říci i

¹⁷⁴ Čerškutė, J., (2014). Dekonstrukcija Ričardo Gavelio prozoje (Daktaro disertacija). Vilnius, Litva:Lietuviu literaturos ir tautosakos institutas (H 5903). Str. 16-17.

¹⁷⁵ Wasserberger, I., a kol., (1966). *Jazzový slovník*. Bratislava, Československo: Štátne hudobné vydavateľstvo. Str. 284.

¹⁷⁶ Ve smyslu popsaném Kubičkem: Kubiček, T., (2001) *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno, Česká republika: Host. Str. 19.

¹⁷⁷ Kubiček, T., (2001) *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno, Česká republika: Host. Str. 19.

¹⁷⁸ Kubiček, T., (2001) *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno, Česká republika: Host. Str. 19. Str. 41.

o prvním Gavelisově románu *Vilniuský poker*. Přestože se v jeho tvorbě od Kunderova textu narativní strategie liší, můžeme Gavelisův román též popsat jako text několika vědomí. Už jsme zmiňovali, že v něm se v každé ze čtyř částí vyskytuje vždy jiný vypravěč, který téměř stejné děje popisuje ze svého pohledu. Stejně jako u Kundery zde najdeme čtyři protagonisty.

Nejzřetelněji lze formu variací spatřit v Kunderově románu *Knih smíchu a zapomnění*. V šestém dílu najdeme i přímý popis kompozice této knihy:

„Celá tato kniha je román ve formě variací. Jednotlivé oddíly následují po sobě jako jednotlivé úseky cesty, která vede dovnitř myšlenky, dovnitř jedné jediné situace, jejíž pochopení se mi ztrácí v nedohlednu.“¹⁷⁹

Díly románu skutečně spojuje pouze jedno a totéž téma, které je variováno v sedmi variacích. Je to román o Tamině. Příběh hlavní postavy je vyprávěn ne vždy přímo. Některé kapitoly vypadají jako samostatná díla, avšak doplňují příběh hlavní postavy, jíž jsou věnovány dva díly.

Tato kniha je pozoruhodná také tím, že její první české, francouzské a nejnovější české vydání se liší (jak již bylo zmíněno dříve). Spisovatel coby skladatel znovu prohlédl partituru a některé pasáže se rozhodl odstranit.

Nakonec právě v této knize nacházíme potvrzení, jak formu variací hodnotí sám autor. V jedné z esejistických úvah se praví: „Beethoven si ke konci svého života mimořádně oblíbil formu variací. Zdálo by se na první pohled, že je to forma ze všech forem ta nejpovrchnější, pouhá exhibice hudební techniky, práce spíš pro krajkářku než pro Beethovena. A on z ní udělal (poprvé v dějinách hudby) jednu z nejzávažnějších forem, do níž uložil své nejkrásnější meditace.“¹⁸⁰

Toto dílo vyčnívá s ohledem na kompozici také tím, že konec každého dílu je asociativně, a někdy i přímo, spojen se začátkem dalšího dílu. „Asociace je vztah mezi samostatnými obrazy vědomí. Každá známá věc v nás vyvolává vzpomínky a poté se objevují emoce s těmi vzpomínkami spojené, které zase vzbuzují jiné vzpomínky. Tak

¹⁷⁹ Kundera, M., (2017). *Knih smíchu a zapomnění*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 177.

¹⁸⁰ Kundera, M., (2017). *Knih smíchu a zapomnění*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 172.

vzniká řetěz asociací.“¹⁸¹ Struktura románu se tedy opírá nejen o avatara – společné téma, nýbrž je navíc posílena asociacemi.

Gavelisův případ je zajímavější. Ačkoli měl sám velmi rád improvizaci, své romány psal vždy podle přesně vytvořeného plánu. O tom svědčí sešity a zápisníky uchovávané v jeho archivu. Toto tvrzení potvrzuje také Nijolė Gavelienė v jednom z rozhovorů: „Jeho psaní bylo svérázné. Když něco vymyslel, nejprve vytvořil logické schéma a poté ho obalil tkanivem textu. Byly dny, kdy věřil, že je geniální spisovatel, ale často o tom pochyboval.“¹⁸²

Forma variací blíže proniká i do jeho díla, v románu *Poslední pokolení lidí na Zemi*. Román je tvořen sedmi částmi – sedmi avatary. To jsou variace, kde téma není předloženo samostatně. Adresát je s ním seznámen hned v první části. Samotné označení „avataři“ implikuje myšlenku, že objekt, tedy téma, o němž se hovoří, je totéž. Jen se objeví v proměněné podobě.

Oběma spisovatelům je svět hudby blízký. Do svých literárních textů jej překládají mistrně. Dokážou převzít nejen formu, rovněž se snaží hrát si s jinými hudebními prostředky, jako například změny tonality a tempa.

¹⁸¹ <https://mokovas.wordpress.com/2010/11/28/literaturos-pagrindai/> 17.4.2019. 23.58.

¹⁸² Urbonaitė, A., (2006.10.24). Nijolė Gavelienė: esu vyro sukurtas romanas. *Lietuvos rytas*, Č.10, Str. 18-21. Str. 19. „Jo rašymas buvo savotiškas. Jei ką sugalvodavo, pirmiausia darydavo loginę schemą, o paskui aptraukdavo ją teksto audiniu. Būdavo dienu, kai jis tikėdavo, kad yra genialus rašytojas. Kartais dažnai tuo abejodavo.“

4. Motivy

4.1. Smích

4.1.1. Obecné úvahy o smíchu

V této části není probírán pouze jeden motiv, ale skupina motivů. Smích může být stejně jako smrt ambivalentní. Také je demonizován, vnímán jako nižší kultura. V mytickém pojetí světa může být smích přisuzován onomu světu. To, že podle smíchu lze rozeznat bytosti mytického světa, se dozvídáme z litevských pověstí. Dítě bytosti litevských pověstí Laumė, kterého tyto bytosti zaměnily za lidské dítě, se pozná podle toho, že ve chvíli, kdy jej adoptivní matka rozesměje, chtonické bytosti děti vymění nazpět¹⁸³. Zároveň figuruje v litevských pověstech požadavek na to, aby se hrdina nesmál podivínovi, je jakýmsi druhem zkoušky, kterou se prokazuje, že není cizí.

Je to mytická koncepce smíchu, která se dostává i do uměleckého textu. Kunderův vypravěč říká: „když se překročí hranice, ozve se osudově smích“¹⁸⁴. Tímto však myšlenka nekončí, v uměleckém textu přesyceném esejistickými úvahami, vystává existenciální otázka: „Ale když se jde ještě dál, ještě *za* smích?“¹⁸⁵

Podle filozofa Leonida Vladimiroviče Karaseva „Smích poukazuje na přítomnost pravdy. A pravda se ukazuje jako mimotextová a mimokulturní, jdoucí nad

¹⁸³Ožkabalių pasakos ir sakmės. Užrašė Vincas Basanavičius. Parengė K. Aleksynas. (2001) Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, (Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka, t. 8.). Str. 180.

„Sousedka jí (matce – J. M.) takto povídá: ‚Toho vyměněného odnes do kuchyně, posaď ho na třínohou židli a rozdělej oheň. A do dvou vaječných skořápek dolij vodu, postav na oheň, ať se vaří. To by ho mělo rozesmát, podaří-li se ti ho rozesmát, dovolí ti to se ho zbavit.‘

Matka ho posadila na třínohou židli, rozdělala oheň a dala se vařit dvě vaječné skořápky <...>.

Ten (dítě – J. M.) otevřel pusy a začal se smát na celé kolo. Jakmile se začal smát, okamžitě se objevilo množství malých nočních duchů, hned přinesli nazpět matce její syna, kdežto svého si sebrali. Všichni okamžitě zmizeli.“ - přeloženo bez nářečních slov a archaismů.

[„Kaimynka jai [motinai – J. M.] teip papasako:

– Tą mainytajj nunešk in kuknią, pasodyk ant trikojo ir užkurk ugnj.

Ir in du kiaušinio lukštu pripilk vandenio, pastatyk, kad virtų. Tas jį tur prajuokyt. Jei nusiduos jį prajuokyt, tai nusiduos jį ir iš namų iškraustyt.

Motina tuo pasodino ant trikojo, pakūrė ugnj ir padėjo du lukštu kiaušinio su vandeniu <...>.

Tuo [vaikas – J. M.] prasižiojo ir pradė visų balsu juoktis. Kaip tik jis ėmė juoktis, tuomsyk susirinko daugybė mažų naktinių dvaselių, tuo atnešė motinai jos sūnų, o savo atsijėmė.“]

¹⁸⁴Kundera, M., (2017). *Kniha smíchu a zapomnění*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 229.

¹⁸⁵Ibid.

jazykovými a myšlenkovými vymezeními: vystává jako tiché porozumění, jako souzvukný souhlas rozumu a srdce“.¹⁸⁶ Právě smích je signálem, který prozrazuje člena jiného světa.

To děsí, smích je nebezpečný, proto se snažíme jej ohraničit. Souvisí neodlučně s proměnou. Podle Petrarkey, jedné z postav Kunderova románu *Kniha smíchu a zapomnění*, „smích (...) je výbuch, který nás odtrhne od světa a odhodí do naší chladné samoty. Žert je bariéra mezi člověkem a světem“¹⁸⁷. Navíc o smíchu není snadné mluvit, poněvadž „Neslyšný smích nad samotným pokusem pochopit podstatu smíchu nás provází na všech stupíncích tohoto intelektuálního počínu.“¹⁸⁸ Nicméně se pokusíme nahlédnout na pole problematiky smíchu.

Kdykoliv uvažujeme nad smíchem, první asociace, která vyvstane, je, že smích vzniká tehdy, kdykoliv se setkáme s jakoukoliv směšnou situací. Tedy, přijde-li nám něco směšné, smějeme se. Je však výraz v obličeji pouze vyjádřením smíchu? Podle filozofa Karaseva je „dojem směšného, vyjádřený ve smíchu, i samotný smích – jsou různé věci. Grimasa smíchu není vlastním vynálezem smíchu; smích využil to, *co existovalo již před ním* – využil masku, která patřila nejenom radosti, jemu příbuzné, ale i zuřivosti a utrpení, které jsou mu cizí.“¹⁸⁹ Tudíž vzniká potřeba oddělit to, co je směšné, od samotného smíchu.

Jak je patrné, již při samotném pokusu definovat smích se setkáváme s problémy. Smích může být nevinný – tedy pouze vyjadřovat veselost. Na druhou stranu se za maskou smíchu může skrývat zlost, výsměch. „smích byl chápán jako

¹⁸⁶ Карасев, Л.В., (1996). *Философия смеха*. Москва, Российская Федерация: Российский государственный гуманитарный университет. Str. 7. «Смех указывает нам на возможность истины. А истина оказывается внетекстуальной и внекультурной, идущей поверх языковых и мыслительных разграничений: она дается как тихое понимание, как созвучное согласие ума и сердца.»

¹⁸⁷ Kundera, M., (2017). *Kniha smíchu a zapomnění*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 158.

¹⁸⁸ Карасев, Л.В., (1996). *Философия смеха*. Москва, Российская Федерация: Российский государственный гуманитарный университет. Str. 9. «Неслышный смех над самой попыткой понять существование смеха сопровождает нас на всех ступеньках этого интеллектуального предприятия.»

¹⁸⁹ Карасев, Л.В., (1996). *Философия смеха*. Москва, Российская Федерация: Российский государственный гуманитарный университет. Str. 8. «(...) чувство смешного, выражающееся в смехе, и сам смех — вещи разные. Grimаса смеха не есть его собственное изобретение; смех воспользовался тем, что существовало уже до него — он воспользовался маской, которая принадлежала не только родственной ему радости, но и чуждым ему ярости и страданию.»

nedílný ambivalentní celek, ve kterém se spojily „spodek“ i „vrch“, smrt i narození, směšné a nesměšné.“¹⁹⁰

Smějeme se nejen, když se radujeme, ale i když se zlobíme, jsme rozrušení, vysmíváme se. Smích může být dokonce i výrazem smutku, „smích jako celek je něčím víc, nežli jen „ambivalentním“ celkem, a naopak, to, co je „částí“ smíchu, například „radostné“, „vitální“ a co je v protikladu k nim, je v podstatě „směšné“ – jsou také samostatné a významově navzájem neodpovídající celky.“¹⁹¹

Smích se však může stát i hranicí, kterou když překročíme, vše se změní. Smích proměňuje svět, samotnou existenci. Jak již bylo řečeno dříve, je nebezpečný. Může se stát bodem, ze kterého již není návratu, podobně jako v litevských folklórních pověstech – přechodem do jiné dimenze. Na takovou situaci narazíme i v textu Kundery: „Pocítil, že ho (hrdinu) dělí jen vlasek od toho, aby se nerozesmál. Ale věděl, že pak už by se nemohli milovat. Smích tu byl jako obrovská past, která trpělivě číhala v místnosti skryta za tenkou stěnou. Bylo to jen pár milimetrů, které dělily milování od smíchu, a on se děsil, aby je nepřekročil. Pár milimetrů, které ho dělily od hranice, za níž věci přestávají mít smysl.“¹⁹²

Tento fenomén nikdy nemá pouze jeden význam. Jeho sémantické pole je velmi široké. Smích je neoddělitelnou součástí lidského života, není však jednoduché o něm mluvit. Možná proto se úvahy na toto téma objevují v textech umělecké povahy.

Jednoduše definovat a vysvětlit smích není snadné. Kundera se o to snaží v románu *Kniha smíchu a zapomnění*. Tam se mluví o dvojím smíchu, je mu dokonce věnována zvláštní kapitola¹⁹³. Mluví se v ní o původu smíchu.

¹⁹⁰ Карасев, Л.В., (1996). *Философия смеха*. Москва, Российская Федерация: Российский государственный гуманитарный университет. Str. 8. «Смех брался как нерасчленимое амбивалентное целое, в котором соединились "низ" и "верх", смерть и рождение, смешное и несмешное.»

¹⁹¹ Карасев, Л.В., (1996). *Философия смеха*. Москва, Российская Федерация: Российский государственный гуманитарный университет. Str. 8. «Смех как целое есть нечто большее, нежели "амбивалентное" целое, и напротив, то, что является "частью" смеха, например, "радостное", "витальное" и противостоящее им собственно "смешное" – суть тоже самостоятельные и не совпадающие между собой по смыслу целостности.»

¹⁹² Kundera, M., (2017). *Kniha smíchu a zapomnění*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 225.

¹⁹³ Kundera, M., (2017). *Kniha smíchu a zapomnění*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 73-75.

První nám předkládané tvrzení je, že „smích patří tedy původně d'áblu“¹⁹⁴. Avšak na nějaké hostině anděl uslyšel d'áblův smích a musel na něj reagovat, tak ho začal napodobovat. Rozdíl je pouze v tom, že anděl mu „dal opačný smysl: zatímco d'áblův smích poukazoval na nesmyslnost věcí, andělův křik se chtěl naopak radovat nad tím, jak je na světě všechno rozumně uspořádané, dobře vymyšlené, krásné a smysluplné.“¹⁹⁵ Ale „smějící se anděl byl nekonečně směšný“¹⁹⁶ d'áblovi. Tento příběh nám rovněž ukazuje, že smích může vyjadřovat rozdílné pohledy na věci, mohou v něm být zakódovány veskrze si protiřečící myšlenky. Jinými slovy řečeno: „existuje dvojí smích a nám chybí slovo, kterým bychom jeden od druhého odlišili“¹⁹⁷.

Dichotomie anděla a čerta souvisí s křesťanskou kulturou, avšak původ smíchu a jeho druhů je mnohem starší. Nehledě na to, že do citované epizody Kundera vkládá křesťanský kontext, v jeho tvorbě, stejně tak jako v mytologii, smích není ničím jiným než metaforou přechodu, přechodného prostoru. V tomto sémantickém poli se smích a zapomnění stávají identickými pojmy.

4.1.2. Smích a karneval

Nejvýmluvněji příslušnost smíchu k mytickému sémantickému poli prozrazuje jeho spojení s prvkem sexuality o antickém obřadu bakchanálií. Řecký bůh Dionýsos byl bohem vína a nespoutaného veselí. Původně byl i bohem úrody a plodnosti. V antickém Římě ho zaměnil Bakchus. „Ve starověkém Římě se oslavy boha Dionýsa většinou k večeru zvrhly v sexuální nevázanosti a pitky. Nejdříve začaly oslavy pokojným průvodem, v němž ženy (bakchantky) nesly obří falus v koši zakrytém plody, jako hlavní symbol síly a plodnosti. Večer se oslava boha Dionýsa proměnila v mystérium, provázené sexuální nevázaností – orgiemi“¹⁹⁸.

¹⁹⁴Kundera, M., (2017). *Kniha smíchu a zapomnění*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 74.

¹⁹⁵Kundera, M., (2017). *Kniha smíchu a zapomnění*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 74.

¹⁹⁶Ibid. Str. 75.

¹⁹⁷Ibid.

¹⁹⁸<http://www.znalecvin.cz/bakchanalie/>. 15.2.2019.

Bakchanálie tedy spojují smích s erotikou, sexualitou. Ukazují na jejich společný původ a blízkost.

Smích je neodlučným prvkem karnevalu. „Karnevalový smích není prostě jen parodický; není komický o nic víc než tragický – je tragický a komický zároveň, je (chceme-li) *vážný*.“¹⁹⁹ Tento karnevalový rys smíchu nám dovoluje tvrdit, že podstata smíchu je paradoxální. V rituálním smíchu, jenž je právě imanentní karnevalu, se „sléval výsměch s radováním se“²⁰⁰. Proto i nadále přetrvává nebezpečí, že smích může být chápán nejednoznačně, tj. ne v takovém významu, jaký se původně předpokládal.

Na druhou stranu, „samotný smích se rodí a žije ve středu kultury, v jejím srdci, protože právě on je zdařilým příkladem takové dvojaké ucelenosti“.²⁰¹ A je to smích, který „je schopen nejen dekonstruovat, ale i rekonstruovat lidský svět.“²⁰² Proto je smích neoddelitelnou a velmi důležitou součástí kultury.

„Všechny rituální formy smíchu souvisí se smrtí a zrozením, s aktem oplodnění, se symboly plodnosti.“²⁰³

Na závěr bychom to shrnuli takto: v tvorbě Gavelise se nejčastěji vyskytuje hodnotící smích, který již svou formou je „těžší“, hodnotící.

4.2. Groteskno

Smích potřebuje objekt. Je to aktivní konání. Ačkoliv nezřídka důvod pro smích má odstín zloby. Tedy že se směje, například, když se někomu něco nedaří. Takový smích bychom mohli pojmenovat *hodnotícím smíchem*. Hranice, za níž končí „smích radostně

¹⁹⁹Kristeva, J., (1999). *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*. Praha, Česká republika: Pastelka. Str. 22.

²⁰⁰Bachtinas, M., (1996). *Dostojevskio poetikos problemos*. Vilnius, Litva: Baltos lankos. Str. 150.

²⁰¹Карасев, Л.В., (1996). *Философия смеха*. Москва, Российская Федерация: Российский государственный гуманитарный университет. Str. 6. «(...) сам смех рождается и живет в центре культуры, в ее сердце, постольку именно он оказывается удачным примером такой двойственной целостности.»

²⁰²Карасев, Л.В., (1996). *Философия смеха*. Москва, Российская Федерация: Российский государственный гуманитарный университет. Str. 7. «способным не только де-конструировать, но и реконструировать человеческий мир.»

²⁰³Bachtinas, M., (1996). *Dostojevskio poetikos problemos*. Vilnius, Litva: Baltos lankos. Str. 149.

tělesný“ a přechází „ke smíchu hodnotícímu, který se objevuje tehdy, když se na obzoru světa začíná rýsovat temný obrys zla“²⁰⁴, se téměř nedá postřehnout.

Právě to vytváří podmínky pro objevování se složitějších, rafinovanějších forem výsměchu. Tak vzniká radikální ironie, paradox, groteskno.

Groteskno je „způsob zobrazování, který je založený na nečekaných kombinacích krásy a ošklivosti, smíchu a hrůzy, skutečnosti a fikce“²⁰⁵. Jeden z významů definuje, že se jedná o „svěbytný literární a umělecký styl: člověk nebo jeho život je vyobrazován zhuštěnými komickými barvami, proplétá se v něm životní pravda a výmysl, tragické elementy s komickými, sarkasmus s nevinným humorem“²⁰⁶.

V českém prostředí se vedle dalších významů „pojetí groteska vyznačuje tím, že její aktéři jednají v rozporu se zvyklostmi, ideály, zásadami, které nicméně oficiálně preferují. Příklady takovýchto groteskních situací lze nalézt např. v *Osudech dobrého vojáka Švejka* od Jaroslava Haška. V americkém pojetí grotesky, v hrané grotesce typu slapstick, ale i v animovaných seriálech typu cartoon (např. Tom a Jerry), je komika založena na tom, že se jeho aktéři spíše setkávají s extrémními, nereálnými, nadsazenými situacemi, fyzickými útoky převyšujícím hodnoty běžné reality apod.“²⁰⁷

Ve tvorbě Gavelise téměř nezbývá místo pro smích. Do popředí se zde dostává právě groteskno. Svět, zobrazovaný v tvorbě tohoto spisovatele, je naskrz groteskní, převrácený, zrcadlový. Zde se přímo odráží nejnovější literární tendence. Podle Bernarda McElroye: „Současné literární groteskno nepopírá logiku racionálního světa; proměňuje ji na přesvědčivou ucelenou antilogiku, která se obrací na představitost iracionálností, zpochybňující konvencionální funkci rozumu. V tu chvíli, kdy groteskno zkreslí normální perspektivu, vše se rozvíjí podle šaškovité zasněné logiky tužeb.“²⁰⁸

Hlavní postavy v Gavelisových textech skutečně obývají osobitě nahlíženou realitu a svět za hranicí jejich prožívání se jim jeví cizí. Transformují základní hodnoty,

²⁰⁴Карасев, Л.В., (1996). *Философия смеха*. Москва, Российская Федерация: Российский государственный гуманитарный университет. Str. 21. «От смеха радостно - телесного к смеху оценочному, являющемуся тогда, когда на горизонте мира начинает маячить темная фигура зла.»

²⁰⁵<https://www.zodynas.lt/terminu-zodynas/G/groteskas>

²⁰⁶<https://www.lietuviuzodynas.lt/terminai/Groteskas>

²⁰⁷<http://www.artslexikon.cz//index.php?title=Groteska>

²⁰⁸McElroy, B., (2003). *Groteska i jej współczesna odmiana*. Gdańsk, Polsko: Słowo / obraz / terytoria. Str. 164.

přechází do paralelních dimenzí. Autor si troufne do textu vkládat filozofická, kulturní, náboženská a mytologická esémata, která zabarvuje obrácenými významy. V jeho dílech se mistrovsky mohou projevit i takové momenty, jako parodie na teorii spiknutí. Takových případů není moc, uvádíme jeden z nich:

„Jak víme, podle geniální klasické teorie Kurjochina byl Lenin houba a rovněž také elektromagnetická vlna, ovládaná z Mexika. Toto dokazující teoretické argumenty a argumenty založené na experimentech jsou nepopíratelné stejně tak, jako existence Boha.“²⁰⁹

Tato tvrzení vypravěč podpírá svou teorií nadvlády *Kanuků/Jich* nad světem. Houby se šíří prostřednictvím výtrusů, takže nakazit se tímto virem může kdokoliv a kdykoliv, jakmile ztratí bdělost. Jedná se o téma, které putuje z jednoho Gavelisova textu do jiného a jako kdyby spojovala všechny spisovatelova díla – stává se leitmotivem jeho tvorby. *Kanukové*, již mají za cíl ovládnout lidi, zničit intelekt lidstva a nezávislé myšlení, se nedají nazvat organizací – není jasné, jak fungují, jaká je jejich struktura. Mají však společný cíl: podřídit si celou planetu Zemi. *Kanukové* a *vykanukování* lidé jsou bezduchá stvoření. Můžeme je pojmenovat nejvyšší formou existence přemoženou kýčem.²¹⁰ Neponechávají místo a možnost uplatnění etickému rozměru světa.

Nechybí zde ani popis přehnaných fyziologických scén, aby bylo možné konsolidovat prostor, do kterého máme přístup pouze přes vnímání hrdiny. Gavelis jako kdyby z toho měl fetišistický požitek. Více o groteskně vyobrazeném světě Gavelise píšeme v podkapitole *Kýč a vulgarita* a v kapitole *Souznění motivů z hlediska postav a vypravěče*.

Z tohoto úhlu pohledu zůstává Kundera při srovnání s Gavelisem umírněnější. Ve své tvorbě se nejen snaží nepřekročit nebezpečnou kritickou mez groteskna, která jako kdyby převracela zobrazovanou skutečnost. Spisovatel, zdá se, se snaží očistit svou tvorbu od fyziologična. Text tu tudíž není zcela přirozený, jako by byl vykastrován, jako by mu chybělo něco podstatného.

²⁰⁹Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str. 177.

²¹⁰V podkapitole *Kýč a vulgarita* důsledně vysvětlujeme povahu a podstatu kýče, zde se tedy nebudeme opakovat.

Na druhou stranu si ale Kundera nepokrytě hraje s „neslušnými“ symboly, jako je tomu např. ve hře *Ptákovina*. Vedle jiných momentů se jedná o jeden z nejočividnějších příkladů groteskna v jeho tvorbě. Gavelis si hraje ještě drastičtěji, ale daří se mu povýšit sexuální styk na úroveň poezie. Zároveň jinde dokazuje ponížít akt soulože nebo tělesnost tak, že v nich nezbude ani základní úcta k živočišnému původu. „Groteskno cílí na čtenářovy morální zásady“²¹¹, znejistí ho. Těmito otázkami Gavelisovy tvorby se kromě Imeldy Verdickaitė zabýval také Justinas Kubilius.²¹²

4.3. Kýč a vulgarita

K tomu, abychom mluvili o kýči a vulgaritě, nás přivedla drobnější esej z knihy esejů Milana Kundery *Opona*²¹³ se stejnojmenným názvem.

4.3.1. Vulgarita

Vulgarita se jako samostatný pojem neobjevuje ve specializovaných kulturologických a filozofických slovnících. Nicméně je jasné, že kořen tohoto slova pochází z latiny. Když nahlédneme do Jokantova²¹⁴ litevsko-latinského slovníku z roku 1936 najdeme takovýto výklad slova *vulgus*: jedná se o „*dav, shromáždění lidí, lidskou masu, spodinu, obyčejný lid*“; *in vulgus*: „*společně*“. Ve slovníku Kuzavinise²¹⁵ vydaném v roce 2007 je definice z podstaty stejná: „*spodina, obyčejní lidé, dav, množství, shluk*“.

Podobné definice nalezneme i v jiných slovnících. Prof. PhDr. Július Špaňár, CSc.²¹⁶ definuje **vulgus (volgus)** –i n.

²¹¹ Verdickaitė, I., (2009). *Harmoniją sapnuojantis groteskas*. In: Lituania. T. 55, Č. 1 – 2(77 – 78)., str. 68 – 84. Str. 70. „Groteskas nusitaiko į skaitytojo moralines nuostatas“.

²¹²Kubilius, J., (2004). *Pabaigos pažadas*. Šiaurės Atėnai, 2004.5.29. Č. 20 (702) – 2004.6.26. Č. 24. Č. 20).

²¹³ Кундера, М., (2010). *Занавес*. Санкт-Петербург, Российская Федерация: Азбука-классика. Стр. 79-84.

²¹⁴ Jokantas, K., (1936). *Lotyniškai lietuviškas žodynas*, Kaunas, Litva: Kaunas

²¹⁵ Kuzavinis, K., (2007). *Lotynų-lietuvių kalbų žodynas (2-asis leidimas)*. Vilnius, Litva: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas

²¹⁶ Špaňár, J., Hrabovský, J., (1962). *Latinsko-slovenský a slovensko-latinský slovník* (Piate vydanie). Bratislava, Československo: Slovenské pedagogické nakladateľstvo. Str. 656-657.

1. *pospolitý ľud, ľud,*
2. *nízky ľud, dav, čvarga, bedač, zberba,*
3. *voj. prostí vojaci, mužstvo,*
4. *množstvo, stádo, kředl.*

Ve slovníku Jana Mareše najdeme podobný popis: **vulg-us, -i** n. – *národ, lid, množství, chátra, holota lůza*²¹⁷.

Tato koncepce se opakuje i v dalších pramenech: **vulg-us, i** n. nebo **volgus, i** n. – *obecný lid, lid, nízký lid, dav, sprostý lid, chátra, lůza, stádo, hejno*.²¹⁸

Podíváme-li se na definici slova *vulgaris* u Kuzavinise²¹⁹, zjistíme, že je vykládáno takto:

vulgār|is, e *adj.* [vulgus]

1. *obvyklý, obyčejný, každodenní; všeobecně známý, rozšířený* (ars C; nōmen Ph);

2. *všeobecný, společný* (opīnio C);

3. *lidový, obyčejného lidu* (vōx C; vocābula Q); *sermo ~is Eccl lidový hovorový jazyk;*

4. *nechutný (o jídle) H;*

5. *pro všechny dostupný, veřejný; puella ~is O pouliční děva.*

Podobně ve slovníku Jana Kábrta: **vulgāris, e** nebo **volgāris, e** – *obecný; obyčejný; všední; nízký*.²²⁰

Z tohoto můžeme usuzovat, že se význam slova *vulgarita* dříve asocioval s tím, co se rozumí jako blízké lidovému, davu, obyčejným lidem. V současné době tomu nejspíše nejlépe odpovídá slovo *populární* – blízký širokým masám.

V průběhu času se slovní významy mění, proměňují se na nové. Když v současné době někoho nazveme vulgárním, znamená to, že je špatně vychován, je neslušný, hrubý.

217 Mareš, J., (2013). *Latinsko-česky slovník pro genealogy*. Praha, Česká republika: Česká genealogická a heraldická společnost v Praze. Str.143.

218 Kábrt, J., Kucharský, P., a další. (2000). *Latinsko-česky slovník*. Praha, Česká republika: Leda. Str. 573-574.

219 Kuzavinis, K., (2007). *Lotynų-lietuvių kalbų žodynas (2-asis leidimas)*. Vilnius, Litva: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas

220 Kábrt, J., Kucharský, P., a další. (2000). *Latinsko-česky slovník*. Praha, Česká republika: Leda. Str. 573.

Avšak ne vždy hrubý znamená vulgární a vulgárně či sprostě se můžeme zachovat, aniž bychom řekli jediné neslušné slovo.

Ještě jedno odvozené slovo, **vulgarita**, je ve slovnících vykládáno jako *sprosté či hrubé slovo či výrok*, které přísluší hovorovému jazyku a je vhodné jen za určitých okolností, nehodí se pro veřejné vystupování. Nicméně v uměleckém textu lze takové slovo použít pro docílení specifického autorova záměru.

Poněvadž objekty předkládané práce jsou fiktivní literární texty, zajímá nás, za jakých okolností se právě v tomto prostředí vyskytuje vulgarita.

Během vyhledávání výkladů tohoto slova v různých jazycích jsme pochopili, že chápání vulgarity je vyhraněno sociálními, kulturními a možná dokonce historickými a národními okolnostmi popisované skupiny.

V úvaze v knize *Opona* Milan Kundera poukazuje na rozdíl mezi kýčem a vulgaritou na příběhu ze svého života. V příhodě, kterou zažil se svým kolegou, francouzským intelektuálem, vyvstane situace, v níž se ukáže, že to, co se zdá Čechovi jako nevinný žert, zanechá ve Francouzovi neuchopitelný pocit projevu vulgarity. Stane se tak kvůli rozdílu ve světonázoru, neboť chování s náznakem vulgarity je pro člověka pocházejícího z rozdílného prostředí nepřijatelné. Nastíněná situace pouze potvrzuje již zmíněné výše, tedy že chápání vulgarity je ohraničené sociálními, kulturními a možná rovněž historickými souvislostmi té které skupiny lidí.

Shrnuli bychom výše zmiňovaná zjištění tak, že vulgarita je v lidské mysli více spojená s estetikou než s morálkou.

4.3.2. Kýč

U tohoto pojmu se jedná o kulturní kategorii. Umberto Eco v knize *Dějiny ošklivosti*²²¹ krátce uvádí etymologii slova kýč. „Podle některých prý slovo kýč (*kitsch*) vzniklo ve druhé polovině 19. století, když američtí turisté chtěli v Mnichově koupit obraz, ale levně“²²², a tak požadovali po prodáváči náčrtek – anglicky *sketch*. Takto se zrodil termín pojmenovávající nevkusnou levnou věc, která může přijít po chuti

221 Eco, U., (Ed.). (2007) *Dějiny ošklivosti*. Praha, Česká republika: Argo

222 Eco, U., (Ed.). (2007) *Dějiny ošklivosti*. Praha, Česká republika: Argo. Str. 394.

kupujícímu, jenž se nevyznačuje estetickým cítěním. Mimoto „v meklenburském dialektu však už existovalo sloveso *kitschen* znamenající „sbírat bláto na ulici“²²³, které mělo rovněž i jiný význam – „falšovat nábytek tak, aby vypadal jako starožitný“²²⁴. Existovala i odvozenina od slovesa *kitschen*, *verkitschen* s významem „levně prodat“.

To, čemu dnes říkáme kýč, se pokouší jednoduše napodobit umění takové, které je k vidění v muzeích, avšak o něco zjednodušené, ve formě srozumitelnější pro masu. „Kýč 'těží' z vysoké kultury stejným způsobem, jako neprozíraví průkopníci vytěžují půdu, využívají jejího bohatství, aniž by nějak přispěli k jejímu následnému zvelebování.“²²⁵

Zde si můžeme připomenout charakteristiku kýče v románu Milana Kundery *Nesnesitelná lehkost bytí*:

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

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

Teprve ta druhá slza dělá z kýče kýč.“²²⁶

„Kýč klade důraz na reakce, které má dílo vyvolat, a na cíl svého snažení povyšuje emotivní reakci publika.“²²⁷ Již Arthur Schopenhauer, který „nastiňuje rozdíl mezi uměleckým a *zajímavým*, *zajímavé* chápe jako umění, které probouzí smysly publika.“²²⁸ Rovněž Hermann Broch si povšiml přímého vztahu mezi romantismem a kýčem.²²⁹ Ačkoliv stěžejním záměrem kýče není dobro, ale krása, která bohužel v sobě nemá hodnotový náboj, a tudíž neodpovídá základním požadavkům, které činí umění

223 ibid

224 ibid

225 MacDonald, D., (1953). *A Theory of Mass Culture*. In: https://is.muni.cz/el/1421/jaro2008/ESB032/um/5136660/MacDonald_A_Theory_of_Mass_Culture.pdf f Kitsch "mines" High Culture the way improvident frontiersmen mine the soil, extracting its riches and putting nothing back. 7.4.2019. 18:50.

226 Kundera, M., (2016). *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 268.

227 Eco, U., (Ed.). (2007) *Dějiny ošklivosti*. Praha, Česká republika: Argo. Str. 397.

228 Eco, U., (Ed.). (2007) *Dějiny ošklivosti*. Praha, Česká republika: Argo. Str. 400.

229 Broch, H., (2009). *Román – Mýtus – Kýč*. Praha, Česká republika: Dauphin

uměním. I Hermann Broch psal: „Kdo hledá pro umění jenom nové oblasti krásy, vytváří vjemy, nikoliv umění: umění vzniká z tušení reality a jedině tím se povznáší nad kýč“²³⁰.

V podstatě stejné chápání kýče najdeme také u současných myslitelů. Clement Greenberg píše, že speciální estetická vlastnost kýče je ta, že kýč „předzpracovává umění pro diváka (v našem případě se jedná o recipienta – poz. autora) a tím ho ušetřuje úsilí, zajišťuje pro něj zkratku k potěšení z umění, a tak se vyhýbá tomu, co je nezbytně obtížné v opravdovém umění“, protože mu podstrkuje již hotové reakce na umělecká díla místo toho, aby byla umění ponechána možnost vyvolat v divákovi jeho vlastní reakce.²³¹

Dwight MacDonald v jednom ze svých esejů²³² staví do protikladu vysoké umění a masovou či měšťanskou kulturu. Masová kultura je u něj popsána jako taková, která banalizuje objevy opravdového umění a používá jej ke komerčním záměrům.

Z toho vyplývá, že kýč je masové umění adaptované na vkus davu. Jinak řečeno, „kýč není cosi jako „špatné umění“, tvoří vlastní uzavřený systém, který je v celkovém systému umění cizím tělesem, nebo, chcete-li, existuje vedle něj“²³³. Zde si můžeme povšimnout důležitého detailu sjednocujícího vulgaritu a kýč. Je jím právě ta davovost. Kýč je to, co je blízké davu, lidu, co je mu uzpůsobené a srozumitelné.

V literatuře může kýč znamenat podle Jeana Baudrillarda ekvivalent slova „klišé“ v úsudcích.²³⁴ Tento teoretik postmodernismu se o kýči vyjadřuje takto: „Nejdříve je ho potřeba popsat jako pseudoprodukt, což je simulace, kopie, umělý objekt, stereotyp; je pro něj příznačná nejen ubohost smyslu, ale i záměna znaménka, alegorických referencí, všemožných konotací, přebytek detailů či jejich přehánění.“²³⁵

230 Broch, H., (2009). *Román – Mýtus – Kýč*. Praha, Česká republika: Dauphin. Str.71.

231 MacDonald, D., (1953). *A Theory of Mass Culture*. In:

https://is.muni.cz/el/1421/jaro2008/ESB032/um/5136660/MacDonald_A_Theory_of_Mass_Culture.pdf „Clement Greenberg writes that the special aesthetic quality of kitsch is that it "predigests art for the spectator and spares him effort, provides him with a shortcut to the pleasures of art that detours what is necessarily difficult in genuine art" because it includes the spectator's reactions in the work of art itself instead of forcing him to make his own responses." 7.4.2019. 19:19

232 MacDonald, D., (1953). *A Theory of Mass Culture*. In:

https://is.muni.cz/el/1421/jaro2008/ESB032/um/5136660/MacDonald_A_Theory_of_Mass_Culture.pdf 7.4.2019. 19:00

233 Broch, H., (2009). *Román – Mýtus – Kýč*. Praha, Česká republika: Dauphin. Str.73.

234 Бодрийяр Ж., (2006). *Общество потребления. Его мифы и структуры*. Москва, Российская Федерация: Республика. Стр.. 144-146. In: <http://ec-dejavu.ru/k/Kitsch-2.html> 4.4.2019 8:36.

235 Бодрийяр Ж., (2006). *Общество потребления. Его мифы и структуры*. Москва, Российская Федерация: Республика; Стр. 144-146. In: <http://ec-dejavu.ru/k/Kitsch-2.html> 4.4.2019 8:40.

Velkou pozornost kýči věnuje i Kundera. Sám uvádí, že je alergický na tento fenomén. Kundera se vyjadřuje i k výkladům kýče u Hermanna Brocha a Umberta Eca. Zde je potřeba rovněž podotknout, že se Kundera spolupodílel na vydání knihy *Hermann Brocha Román – Mýtus – Kýč*²³⁶, a to tak, že do této knihy vybíral texty. A právě v ní se Hermann Broch v jednom z esejů zaobírá základním rozdílem mezi kýčem a uměním: „*system kýče prikazuje svým stoupcům „pracuj hezky“, zatímco umění klade na první místo „pracuj dobře“*. *Kýč je zlo v hodnotovém systému umění*“²³⁷, shrnuje v závěru spisovatel.

Nejvíce se však Kundera na kýč zaměřuje v románu *Nesnesitelná lehkost bytí*. V celé šesté části zde esejisticky přemítá nad výkladem tohoto fenoménu.

Jako případ výskytu kýče je zde uváděná sebevražda Stalinova syna Jakova.

„Stalinův syn nemohl snést ponížení. Volaje k nebi strašlivé ruské nadávky rozběhl se k elektrinou nabitým drátům, které obepínaly tábor. Dopadl na ně. Jeho tělo, které už nikdy neznečistí Angličanům záchod, na nich zůstalo viset.“²³⁸

Se záměrným patosem, s nádechem ironie jakoby čoučkou kinematografické kamery autor zachycuje tuto scénu, zobrazuje komičnost a kýčovitost situace. Na druhou stranu tento akt není vyhodnocen jako marný, naopak: „Stalinův syn položil život pro hovno, [...] jeho smrt byla naproti tomu uprostřed obecné blbosti války jedinou metafyzickou smrtí“.²³⁹

Mohli bychom si ještě povšimnout, že zmiňovaná salva nadávek z popisované situace ji nečiní vulgárnější, ani ji nebanalizuje.

4.3.3. Mezi kýčem a vulgaritou

V dílech obou autorů se nečekaně mnoho pozornosti věnuje tématu fekálií, v Kunderově tvorbě se dostatečně hojně vyskytuje formou intertextu. Ve zmiňovaném románu, abychom navázali na téma fekálií, na kterém chceme ilustrovat kýč, se ve vztahu

²³⁶ Broch, H., (2009). *Román – Mýtus – Kýč*. Praha, Česká republika: Dauphin.

²³⁷ Broch, H. Několik poznámek k problému kýče: přednáška. In: Broch, H., (2009). *Román – Mýtus – Kýč*. Praha, Česká republika: Dauphin. Str. 55-78.

²³⁸ Kundera, M., (2016). *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 259.

²³⁹ Kundera, M., (2016). *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 261.

k fekáliím mluví o podobnosti člověka a Boha, v rámci shrnutí se vyskytují například tato tvrzení: „hovno je obtížnější teologický problém než zlo“, jedná se totiž o to, že „Valentin, velký mistr Gnose ve druhém století, aby vyřešil ten zatracený problém, tvrdil, že Ježíš „jedl, pil ale nedefekoval.“²⁴⁰

Navíc právě prostřednictvím analogie s fekáliemi je vykládán i kýč: „estetickým ideálem *kategorického souhlasu s bytím* je svět, v němž je hovno popřeno a všichni se chovají, jako by neexistovalo. Tento estetický ideál se jmenuje *kýč*. (...) Kýč vylučuje ze svého zorného úhlu vše, co je na lidské existenci esenciálně nepřijatelné.“²⁴¹ Aplikovali se takové odmítání ošklivosti do uměleckých textů, přibližuje je to ke kýči, zatímco návrat ošklivého šokuje představivost čtenáře, který už je na vyumělkovaný fiktivní svět zvyklý.

Zde už Kundera balancuje na hranici vulgarity. Avšak ještě silnější, dokonce zrcadlový obraz v náboženském slova smyslu, můžeme vidět v románu Ričarda Gavelise *Vilniuský poker*. Jeho hlavní postava Vytautas Vargalys vypráví o tom, jak jeho dědeček vybudoval v kůlně oltář, k němuž nechal svolat celou svou rodinu:

„Jako oltář sloužilo otlučené koryto po prasatech, lemované květinami, dozdobené starými velikonočními verbami²⁴², doplněné žlutou voskovou svící. Plamen svíce se mihotá a vylučuje jedovatý zápach, jenž se šíří na všechny strany od koryta. [...] Koryto je přeplněné smradlavou stolicí tak, že přetéká.“²⁴³

Tento výjev je doprovázen výkladem dědečka:

„Toto je váš bůh! [...] poznejte jej – Hovno Hoven, toto bude odted' bůh pro Litevce! Národ-hovno si zaslouží boha-hovno a já jsem jeho světec. Hosana!“²⁴⁴

Nicméně čtenář nikdy není ponecháván příliš dlouho s podobně výraznými výjevy. Když se scéna představení nového boha protáhne, karnevalově nečekaně ji

240 Kundera, M., (2016). *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 262.

241 Kundera, M., (2016). *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 265.

242 Verba je z proutků a sušených květin vyrobený svazek, velikonoční ozdoba, která se svítí na Květnou neděli v katolických kostelech. Pro vilniuský kraj je příznačný tvar verby připomínající falus.

243 Gavelis, R., (2011). *Vilniaus pokeris*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 97. „Altorius – sukiaužes kiaulių lovys, apkaišytas gėlėm, prismaigstytas senų verbų, padabintas geltono vaško žvake. Žvakės liepsna virpa, ją plaiksto iš lovio kylančios nuodingo dvoko srovės.[...] Lovys sklidinąs dvokiančių išmatų“.

244 Gavelis, R., (2011). *Vilniaus pokeris*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 98. „– Štai jūsų dievas! [...] pažinkit jį – Šūdu Šūdas, dabar lietuviams jis bus dievas! Šūdinai tautai – šūdinąs dievas, o aš jo šventikas. Osana!“

přeruší jiná postava románu, a sice matka Vargalyse tak, že vyřkne slova, která nás navracejí k našim běžným hodnotám:

„Bůh je láska. Copak exkrementy mohou být láska? Cožpak můžeme milovat exkrementy? Anebo snad exkrementy mohou někoho milovat?“²⁴⁵

O tom, že se Gavelis snaží svými texty šokovat, jsme se již zmiňovali výše. A čtenář zde opravdu nezůstává lhostejný. Zároveň takto zjevná demonstrace vulgarity ve tvorbě není pouze od toho, aby vyvolala u čtenáře emoce. Zdá se, že dokonce evokuje i estetiku *campu*, přestože se nikdy nedostane až na pole *campu*.

Pro *campovou* kulturu jsou příznačné dekorativnost, zdůrazňovaná vyumělkovanost a maškarnost. „V předmětu *campy* musí být trochu nadsázky a trochu marginality, (říká se: „je to příliš dobré nebo příliš důležité, než aby to bylo *campy*“), jakož i trochu vulgárnosti, i když usiluje o vytríbenost“²⁴⁶.

Na první pohled by se mohlo zdát, že Gavelis v románech opravdu hraje *campy* hru. Avšak podobně jako v případě kýče, v kultuře *campu* nezůstává smysl, tedy ta etická rovina. Je zde apelováno pouze na smysly. „*Camp* proměňuje včerejší ošklivost v předmět estetického potěšení – ve dvojsmyslné hře, v níž není jasné, zda se ošklivé povyšuje na krásné, nebo se krásné (jakožto „zajímavé“) ponizuje na ošklivé. (...) Umění (a životu) pouze nabízí odlišný, doplňkový soubor měřítek.“²⁴⁷

Jak jsme se již zmiňovali výše, umění, ačkoliv se nejčastěji chápe jako estetická hodnota, v sobě vždy nese zároveň i etický základ. Taková imanentní koexistence etiky a estetiky existuje už od počátku lidstva. Jako příklad by mohlo posloužit to, že *katarze* nesledovala v antickém divadle estetické uspokojení, nýbrž měla naplňovat potřeby člověka morální (náboženské). Takže etická složka je nutná pro to, aby obraz, symfonie nebo román odpovídaly požadavkům, jež jsou kladeny na umění.

V Kunderových textech se o tom mluví nepřímě, adresát by si měl sám být schopen udělat tento závěr. Ve světě vytvářeném Gavelisem je nám systém hodnot předkládán zároveň s šokujícími výjevy. A tak zde může vzniknout mylný dojem, že se

245 Gavelis, R., (2011). *Vilniaus pokeris*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 99. „– Dievas yra meilė. Argi ekskrementai gali būti meilė? Argi galima mylėti ekskrementus? Argi ekskrementai gali ką nors mylėti?“

246 Eco, U., (Ed.). (2007) *Dějiny ošklivosti*. Praha, Česká republika: Argo. Str. 408.

247 Eco, U., (Ed.). (2007) *Dějiny ošklivosti*. Praha, Česká republika: Argo. Str. 417.

jedná o vyjadřovací prostředky *campu*, v návaznosti na to, že „projevem *campy* vkusu je výraz „je to krásné, protože je to příšerné.“²⁴⁸

Ve tvorbě českého spisovatele se vyskytující vulgarita jeví jemnější, dokonce by se dalo říct, že je rafinovanější a její použití čtenáři dávkováno postupně. Dále bychom mohli obecně prohlásit, že vulgarita sexuální není české mentalitě cizí, nýbrž se jedná o její součást.

Jedním z takových příkladů Kunderovy poetiky je možné najít v dramatu *Ptákovina*²⁴⁹, jenž je za hranicemi Česka téměř neznámé. Základním symbolem díla je kosočtverec se svislou čarou uprostřed. Jedná se o obscénní vulgární malůvku, která symbolizuje ženský pohlavní orgán. Kolem tohoto na tabuli vyobrazeného symbolu se odvíjí děj celého dramatu.

Vulgarita zde má svůj vlastní smysl a konkrétní účel, objevuje se v zážitcích záporného hrdiny a díky ní se rozšiřuje jejich škála. V díle se hojně mluví o špatných zkušenostech, které si člověk během života nashromáždí, a aby je ozvláštnil, představil každou jednotlivě, přikloní se spisovatel k prostředkům estetiky ošklivosti. Při čtení tohoto výňatku si můžeme uvědomit jasněji než za jiných okolností, že co se vulgarity týče, jedná se o kategorii estetickou, ne morální.

Jak kýč, tak i vulgarita se tu používají za určitým účelem, který má za cíl zvýšit intenzitu emocí, jež zažívají adresáti, a rozšířit jejich rozsah.

V textech Gavelise není kýč téměř nikdy přímo zmiňován, skoro se o něm nemluví. Jako výjimečný se tedy může jevit popis jedné z postav románu *Poslední pokolení lidí na Zemi*. Máme na mysli malíře nemocného AIDS, Sauliuse Kepenise, který v textu hraje roli prvního avatara²⁵⁰. Hrdina je oceněn ve světě umění, avšak jedna z jeho dalších oblíbených kratochvílí je navrhování a šití oblečení. A právě, převlečený do jednoho ze svých návrhů jako do kostýmu, se Saulius Kepenis stává jakoby účastníkem karnevalového průvodu:

„Převlékl se do svátečních SIDO šatů. Ty byly šíleně krásné. (...) Na čele si uvázal indiánskou stuhu, do copánku si zapletl trikoloru. Jeho košile se hemžila dvanácti

248 Eco, U., (Ed.). (2007) *Dějiny ošklivosti*. Praha, Česká republika: Argo. Str. 416-17.

249 Kundera, M., (2015). *Ptákovina*. Brno, Česká republika: Atlantis

250 Román se skládá ze sedmi částí, které se nazývají *První až Sedmý avatar*. Hlavním hrdinou první části je Saulius Kepenis.

barvami a přiléhavé kalhoty zářily gotickým zlatem. Boty byly do špičky a stály ho šest set osmdesát franků. (...) Byl jako kralevic bez království, avšak v jeho moci bylo udělit každému věčné jméno: jméno smrti.“²⁵¹

A také se tak cítil, tedy jako král SIDA (SIDA je francouzská zkratka pro AIDS, tento termín se v románu důsledně používá, protože Saulius Kepenis v popisované době žije v Paříži), a když si kostým svlékl, bylo to, jako kdyby sňal masku SIDA.

Když v Paříži jiná postava románu, pátá avatarka Gražina Lašienė – Zrzavá Gražka – potká již nemocného Sauliuse Kepenise, nepozná ho. Myslí si, že tento *žebrák aristokratického vzezření* je neskutečně podobný malíři, asi jako je svlečená kůže podobná hadovi, ale jedná se o „parodii jeho obrazu, prosáklý přízrak kýče“²⁵², který jí má „připomenout, že se umění nepodobá realitě a fantazie se liší od skutečného života“²⁵³.

Přímé zmínění kýče tady má hlubší význam. Již jsme dříve psali o tom, že tento kulturní fenomén se dá popsat jako umění bez systému hodnot. Právě kýčovitě oblečení Sauliuse Kepenise odráží to, že malíř ztratil svou podstatu a stal se z něj pouze jeden z avatarů.

Hrdinovi nestačily síly na to, aby maloval, svůj život končí v cizím městě, osamocený, v agónii. Karnevalový rozměr odráží dekadentní úděl celé planety, Saulius Kepenis, jeden z posledních vyvolených na planetě, který napomáhá uskutečnění nezvratné smrtící mise. „Svět spontánně vykračuje směrem k pokroku, silnější požírají slabší, násilím je posílají na cestu smrti (...) Taková je dravčí magie matičky Země, krutá lekce věčné bohyně Gaii.“²⁵⁴ – přemítá hrdina.

Kýče, jako estetika ošklivosti, které jsou uvedeny v podobě intertextu, nám pomáhají poodhalit základní myšlenku díla. Jsou do děl vpisovány tak, že je „stále těžší

251 Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str. 18. „Pasirėdė išėiginiais SIDA rūbais. Jie buvo pašėliškai gražūs. (...) Ant kaktos jis užsirišo indėnišką juostelę, į kaselę įsipynė trispalvį kaspinėį. Jo marškėniai buvo dvylėkos spalvų, o aptemptos kelnės žėrėjo gotiškų auksu. Batai buvo smiliomis nosimis ir kainavo šėšis šėmtus aštuoniasdešėmt frankų. (...) Jis buvo karalaitis be karalystės, tegalįs suteikti kiekvienam amžėinajį vardą: mirties vardą.“

252 Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str. 168: „paveikslų parodija, persunkta pamėkliško kičo“.

253 Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str. 168: „jai priminti, kad menas skiriasi nuo realybės, o fantazija nuo gyvenimo“.

254 Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str. 7.

rozlišit hranici mezi vrcholným uměním a komerčními formami“²⁵⁵. V dílech Gavelise a Kundery se motivy kýče objevují jako esémata, která pokračují v řetězu asociací a vedou k pochopení smyslů děl.

Tam, kde osobnost dokáže uchovat svou individualitu, zůstává možnost se zachránit před kýčem. Ačkoliv se podle Fredrica Jamesona v současné postmoderní společnosti objeví „nový komponent, nejčastěji pojmenovávaný „smrtí subjektu“, anebo, abychom to řekli jednodušeji, koncem individuality.“²⁵⁶ Tudíž individualita a osobní identita jsou již pojmy minulosti do té míry, že se podle Kundery „octneme rázem v říši *totálního* kýče“²⁵⁷. Tato současná situace nutí tvůrce hledat formy, které mohou znegovat, vytěsnit kýč. A jako verdikt znějící slova – „Kýč je paraván zakrývající smrt“²⁵⁸ – potvrzují tvrzení, že právě aktualizace ošklivosti, vulgarity, je v uměleckém textu ospravedlněná, poněvadž to je jeden ze způsobů, jak zachovat alespoň částečně výlučnost (ozvláštnění) uměleckého textu, individualitu, jinak řečeno, samu ideu umění.

A aby toho nebylo málo, „ve chvíli, kdy je kýč rozpoznán jako lež, ocitá se v kontextu ne-kýče. Ztrácí tak svou autoritativní moc a je dojemný jako každá jiná lidská slabost. Neboť nikdo z nás není nadčlověk, aby docela unikl kýči. I kdybychom jím sebevíc opovrhovali, kýč patří k lidskému údělu.“²⁵⁹ Tedy, uvědoměle umělcem „využívaný“ kýč ztrácí na své nepřijatelnosti a odpornosti.

Popsané scény nás vedou k tomu, abychom mluvili nejen o kýči a vulgaritě, ale i o ošklivosti. Umberto Eco v knize *Dějiny ošklivosti* tvrdí, že „pojetí ošklivosti je dáno dobou a kulturou, to, co bylo včera nepřijatelné, může být zítra akceptováno, a to, co pocítujeme jako ošklivé, může ve vhodném kontextu přispět ke kráse celku.“²⁶⁰ Hranice mezi vulgaritou a ošklivostí je velmi nezřetelná. Všechny ve zmíněných textech použité prostředky – kýč, vulgární výjevy, ošklivost – sledují jeden cíl. Je to způsob udělat dílo

255 Jameson, F., (2002). *Kultūros posūkis. Rinktiniai darbai apie postmodernizmą (1983 – 1998)*. Vilnius, Litva: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla. Str. 16.

256 Jameson, F., (2002). *Kultūros posūkis. Rinktiniai darbai apie postmodernizmą (1983 – 1998)*. Vilnius, Litva: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla. Str. 20.

257 Kundera, M., (2016). *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 269.

258 Kundera, M., (2016). *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 271.

259 Kundera, M., (2016). *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 274.

260 Eco, U., (Ed.). (2007) *Dějiny ošklivosti*. Praha, Česká republika: Argo. Str. 408.

přesvědčivějším. Postmoderní společnost hledá nové způsoby a propůjčuje si to, co po celou dobu existovalo stranou, bylo marginalizováno, zavržováno.

Můžeme zde jasně vidět intertexty, které do románového světa fikce přichází skrze asociativní, tj. esejistické přemýšlení. V intelektuální próze je jimi operováno mistrovsky, aby se zapůsobilo na smysly adresáta. Je to však pouze prostředek. Cílem je připomenout, upozornit na nejdůležitější etické hodnoty, tedy ne vést k tomu, aby se na ně zapomnělo.

4.4. Karnevalismus

4.4.1. Karnevalový rej ve světě románů Ričardase Gavelise

O karnevalismu již byla zmínka v kapitole o smíchu. Zde probereme tento fenomén poněkud šířeji. Podle Bachtina, „Sám karneval (...) – to je **synkretická představa** o formě a způsobu rituálu.²⁶¹ A jeho transponování do literárního jazyka, to je karnevalizace²⁶².

Ještě v renesanci „došlo k velice silné a téměř všeobecné karnevalizaci krásné literatury.“²⁶³ Souhlasíme s myšlenkou, že právě v této epoše nachází románový žánr svůj počátek. Proto karnevalismus chápeme jako vlastnost literatury, o které je možno se domnívat, že může existovat i v současném románu.

Michail Bachtin, píšící o karnevalismu, tvrdí, že „jádnem karnevalového vnímání světa je **patos změny, proměny, smrti a obnovení**“.²⁶⁴ Karnevalismus je jeden z elementů bakchanálií, v průvodu se o tomto svátku vyskytovaly masky, které daly později vzniknout termínu tragédie.

Podle Bachtina na konci epochy klasické antiky a v epoše helenismu vznikla výjimečná oblast literatury – vážná i směšná současně. Žánry, které do ní patřily, pojilo

²⁶¹Bachtinas, M., (1996). *Dostojevskio poetikos problemas*. Vilnius, Litva: Baltos lankos. Str. 142.

²⁶² Bachtinas, M., (1996). *Dostojevskio poetikos problemas*. Vilnius, Litva: Baltos lankos. Str. 144.

²⁶³ Bachtinas, M., (1996). *Dostojevskio poetikos problemas*. Vilnius, Litva: Baltos lankos. Str. 154.

²⁶⁴ Bachtinas, M., (1996). *Dostojevskio poetikos problemas*. Vilnius, Litva: Baltos lankos. Str. 146.

silné pouto s karnevalovým folklorem.²⁶⁵ Můžeme říci, že pro díla této oblasti byla pro tuto dobu typická intertextualita.

Podívejme se na ještě jedno Bachtinovo tvrzení:

„Je pro ně (*vážně směšná díla – pozn. autora*) typická vypravěčská mnohohrstevnost, mísení vysokého a nízkého, vážného a směšného, hojně využívají vkládané žánry – dopisy, převyprávěné dialogy, parodie vysokých žánrů, parodování s použitím citátů s pozměněným smyslem a jiné; v některých z nich si všimneme prolínání jazyka prózy a poetického jazyka, jsou používány živé dialekty a žargony (v románské literatuře také přímá dvojjazyčnost), ukazují se různé autorovy masky.“²⁶⁶

Jestliže bychom přenesli tento popis do současné intertextové teorie, uvědomili bychom si, že se hovoří o velmi podobných, či přímo totožných věcech. Současné nové žánry vznikaly na účet jiných, hledaly zdroj inspirace, používaly do té doby vytvořené texty. I takový fenomén, jako je hra s jazykem, se přenáší do novodobého románu.

Intertext je komunikační vlastností textu. Objevení společných prvků intertextů a intertextuality napomáhá odkrýt společné tendence intertextuálního románu konce 20. století.

Tato tvrzení můžeme podložit texty zde analyzovaných děl. Právě tímto se také zabývá tento oddíl.

Samotný „karneval – když předtím exteriorizoval strukturu reflektované literární produktivity – nutně vynáší na světlo nevědomí popírající tuto strukturu: sexualitu, smrt“.²⁶⁷ To potvrzuje jeho dialogičnost, neboť sexualita a smrt v sobě obsahují ambivalentní významy. V jednom okamžiku jsou si navzájem opozicí. Neboť výsledek sexuality je zrození, které je v protikladu ke smrti. A smrt dává možnost novému počátku. To jsou rudimenty mytického myšlení, stále se ještě odrážející v myšlenkových procesech způsobu myšlení současného člověka.

Vzhledem k tomu, že objektem našeho zkoumání je filozofický intelektuální román, je vhodné podotknout, že „Předchůdce filozofického románu lze spatřovat ve všech pomezích útvarů beletrie a filozofie: v menippské satíře, platonském dialogu,

²⁶⁵ Bachtinas, M., (1996). *Dostojevskio poetikos problemos*. Vilnius, Litva: Baltos lankos. Str. 125.

²⁶⁶ Bachtinas, M., (1996). *Dostojevskio poetikos problemos*. Vilnius, Litva: Baltos lankos. Str. 127.

²⁶⁷ Kristeva, J., (1999). *Slovo, dialog a román: texty o sémiotice*. Praha, Česká republika: Pastelka. Str. 21.

traktátu, exemplu, eseji, utopii, románu výchovném a tezovém.“²⁶⁸ Nás nejvíce zajímá propojení mezi menippskou satirou a esejí.

V Gavelisových textech nejen, že se nenudíme, ale zcela opačně si užíváme organického filozofického dialogu, vznešené symboliky, dobrodružné fantastiky a propojení naturalismu brlohů²⁶⁹. Zde se jasně ukazuje intertextový způsob komponování, převzatý z menippské satiry, který se dotýká románového žánru současnosti.

Bachtin tvrdí, že tyto elementy zdědil Dostojevský a použil je ve své tvorbě, je ale zřejmé, že proces pokračuje a virus intertextuality se dál šíří mezi současnými autory. Právě intertexty, které do se současné prózy dostaly skrze esémata, vytvářejí nový intelektuální román. „Sjednocující podstata, která všechny elementy spojuje do organické žánrové jednoty (...), to je karneval a karnevalové vnímání světa“.²⁷⁰ Proto je smysluplné pokusit se hledat karnevalové motivy i v současné intelektuální próze.

Do Gavelisovy tvorby z menippské satiry přichází organická harmonizace mezi symbolikou, filozofií, občas mystickými či religiózními elementy a největším a hrubým **naturalismem brlohů**.²⁷¹ V románu *Sedm způsobů sebevraždy (Septyni savižudybės būdai)* se činitelem stává filozof Armagedonas (Armagedon) Šliogeris²⁷², který ve snaze poznat pravdu přichází žít do společnosti bezdomovců. Jeho jméno jakoby ospravedlňuje toto hrdinovo rozhodnutí, neboť Armagedon neznamena pouze zobecňující rozhodující souboj dobra a zla, ale v mytologii jehovistů rozhodující boj Ježíše Krista se satanskými silami. Tímto způsobem je jakoby objasněn Šliogerisův výběr, neboť samotné hrdinovo jméno mu určuje jeho osud, tj. bojovat.

Avšak karnevalové řádění tím nekončí. Gavelis, stejně jako Kundera, "si půjčuje" jména reálných historických postav. Na konci páté části románu *Poslední pokolení lidí na Zemi* se vypráví, že Zviadas není jen tak nějaký Kavkazan, ale Gamsachurdija, jenž vede průvod bosých lidí k Tbilisi²⁷³. Opravdový Zviad Gamsachurdia byl vědec,

²⁶⁸ Mocná D., Peterka J., a kol., (2004). *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl, Česká republika: Paseka. Str. 203.

²⁶⁹ Bachtinas, M., (1996). *Dostojevskio poetikos problemos*. Vilnius, Litva: Baltos lankos. Str. 135.

²⁷⁰ Bachtinas, M., (1996). *Dostojevskio poetikos problemos*. Vilnius, Litva: Baltos lankos. Str. 159.

²⁷¹ Bachtinas, M., (1996). *Dostojevskio poetikos problemos*. Vilnius, Litva: Baltos lankos. Str. 135.

²⁷² Stojí za pozornost, že jeden z nejznámějších filosofů, žijících v době Gavelisova života, měl stejné příjmení. Liší se jen jméno: hrdina románu se jmenuje Armagedonas, a skutečný filosof - Arvydas.

²⁷³ Gavelis, Ričardas. Paskutinioji žemės žmonių karta. Vilnius, Vaga, 1995. Str. 168.

spisovatel a disident, který se stal po rozpadu SSSR prvním demokraticky zvoleným prezidentem Gruzie.

Etapu brlohů prožil také hlavní hrdina *Vilniuského pokeru*. Stejně jako v menippské satire, „idea se zde nebojí žádných brlohů, žádné životní špíny. Člověk ideje je člověk-mudrc – setkává se s výjimečnými projevy světa zla, úpadku, bídy a vulgarity.“²⁷⁴

Vytautas Vargalys se do světa brlohů dostává po návratu z tábora, zlomený systémem, ale spasí ho z něj žena.

Ospravedlnění estetiky hnusu v postmodernistické literatuře umocnilo opakování těchto znaků menippské satiry.

Konec konců, jako poslední z charakteristik menippské satiry vyčleňuje Bachtin výrazné rysy publicistického stylu.²⁷⁵ To nám dovoluje znovu obhájit využití esejistických prostředků. Esej je především publicistickým žánrem, který zaznamenává nejaktuálnější realie. Proto se esejistický román nemůže vyhnout určitým, i když nepřímým, publicistickým znakům, které se nejčastěji projevují jako každodenní realie dané doby.

Menippská satira odráží tep své doby, stejně jako román zaznamenává hodnoty těchto dnů, případně jejich změny. Román je stejně jako menippská satira plastický jednolitý žánr. Proto přenést do něj karnevalový rej znamená doplnit jej, oživit fiktivní text nečekanými, možná i šokujícími vsuvkami, které vnášejí mnohovýznamovou naději. „Karnevalový pohled na svět má mocnou, svěží měnící se sílu a nezničitelnou živelnost.“²⁷⁶ Nezapomínejme však, že karnevalový svět je naruby. Sociální role reálného života ztrácejí smysl, kde každý může být kýmkoli: bohatýr chudákem a poslední sluha vládcem.

V Gavelisových románech, stejně jako při karnevalu, dochází v rámci struktury uměleckého obrazu k základnímu hodnotovému převratu.

Karnevalové motivy v románu *Poslední pokolení lidí na Zemi* se pro jednoho z hlavních hrdinů Sauliuse Kepenise stávají součástí jeho života. Umělec již pronikl do

²⁷⁴ Bachtinas, M., (1996). *Dostojevskio poetikos problemos*. Vilnius, Litva: Baltos lankos. Str. 135.

²⁷⁵ Bachtinas, M., (1996). *Dostojevskio poetikos problemos*. Vilnius, Litva: Baltos lankos. Str. 139.

²⁷⁶ Bachtinas, M., (1996). *Dostojevskio poetikos problemos*. Vilnius, Litva: Baltos lankos. Str. 125.

uzavřeného karnevalového světa. O převrácené karnevalové realitě ve světě Gavelisových děl se letmo zmínila ve své monografii Inga Vaičekauskaitė.²⁷⁷

Onemocněl AIDS (který je v knize označen francouzskou zkratkou SIDO). Během dne, který je v románu popisován, se tento hlavní hrdina v první části převleče za karnevalového prince:

„Saulius si ani nevšiml, kdy se stihl připravit. Převlékl se do svátečních SIDO šatů. Ty byly šíleně krásné. (...) Na čele si uvázal indiánskou stuhu, do copánku si zapletl trikoloru. Jeho košile se hemžila dvanácti barvami a přiléhavé kalhoty zářily gotickým zlatem. Boty byly do špičky a stály ho šest set osmdesát franků. (...) Byl jako králevic bez království, avšak v jeho moci bylo udělit každému věčné jméno: jméno smrti.“²⁷⁸

Tyto své svršky obhajuje hrdina tím, že „bylo třeba jako had převléci kůži, aby se znovu mohl vrátit do karnevalu života.“²⁷⁹ Přičemž vypravěč přímo pojmenuje fiktivní svět jako karnevalový, v němž panují karnevalové živly, hodnotový systém a pravidla.

Gavelis do svých textů také přenáší „gavelizovanou“ verzi karnevalového reje. Libuje si v karnevalovém instrumentu, hraje si s ním. Bez přestání mistrně vytváří dionýský karnevalový rej. Inkluze takového textu si zaslouží nepřerušenu citaci:

„Muži líbali ženy a tyto ženy jiné muže, ti zas jiné muže a ženy a posledně jmenovaní líbali obecně všechny, i toulavé psy, neboť všichni se spojili ve vášnivém bezhlavém karnevalovém polibku. Karneval začal eroticky a s noblesou, jak se na karneval i patří. Líbaly se a milovaly i domy, skoro neviditelně vystupovaly z nudných jim určených míst, která jim byla určena, rozešly se každý po svém, rozervaly rovné linie ulic, rozbořily pořádek všech věků. Staré pořádky už neplatily, nastoupila nová všechny sjednocující éra SIDO, domy se strojily do barevnějších masek než sami lidé, ve vzduchu řádily balónky různých forem a zmatení holubi, domy se před očima měnily ve stromy,

²⁷⁷ Vaičekauskaitė – Stepukonienė, I., (2006). *Naujasis lietuvių ir latvių romanas : raidos tendencijos 1988-2000-taisiais*. Kaunas, Litva: VDU leidykla. Str. 346.

²⁷⁸ Gavelis, R., (1995). *Paskutiniai žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str. 18. „Saulius nė nepajuto, kada suskubo pasipuošti. Pasirėdė išėiginiais SIDA rūbais. Jie buvo pašėliškai gražūs. (...) Ant kaktos jis užsirišo indėnišką juostelę, į kaselę įsipynė trispalvį kaspinėį. Jo marškiniai buvo dvylikos spalvų, o aptemptos kelnės žėrėjo gotišką auksu. Batai buvo smailiomis nosimis ir kainavo šešis jįmtus aštuoniasdešimt frankų. Jis buvo tikras SIDA karalaitis“. (...) Jis buvo karalaitis be karalystės, tegalįs suteikti kiekvienam amžinąjį vardą: mirties vardą.“

²⁷⁹ Gavelis, R., (1995). *Paskutiniai žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str.29. „Reikėjo kaip gyvatei pakeisti odą, kad vėl galėtų grįžti į pasaulio karnavalą.“

ve kterých žily okřídlené ryby a z nebe na všechny něžně padaly obrovské uschlé listy ze stromů. A samotní lidé se před očima měnili: Arabové tančící v rytmu bubnů břišní tance se měnili v napůl nahé černochoy s korunami z peří, ty se měnily v čokoládové krásky s boky vlnícími se v ďábelském tanečním rytmu. To byl kosmický karneval: zde lidé neměnili jen oblečení, ale i kůži, všechny základní tužby a myšlenky, dokonce i budoucí předsmrtné sny.²⁸⁰

Podle Bachtina „Karneval sblízuje, spojuje, sezdá to, co je svaté s tím, co je zprofanované, vznešené s nízkým, veliké s tím, co ponízuje, co je moudré s hloupým, a podobně.“²⁸¹ Právě takové změny pozorujeme ve výše uvedené ukázce.

Můžeme zde pozorovat základní odlišující znak karnevalu – staré pořádky již neplatí, všechno se mění a nic není podřízeno živlům reálného světa.

Hrdina, jak se sluší a patří na účastníka karnevalu, je jeho nedílnou součástí: účastník, divák, herec. „On sám byl s každým okamžikem jiný, či spíše různorodý v jednom momentu, konečně se jeho nitro a pařížské bytí spojily, staly se společnou radostí, společným karnevalem, jedinou všeobecnou oslavou smrti.“²⁸²

Tento karneval je však slavností smrti. Zda se význam skutečného karnevalového obrození mění – svět směřuje ke smrti, nikoli do nové živoucí etapy. Proto je samostatný úsek této práce věnován smrti – zkoumání Thanata.

Litevský romanopisec však nezůstává jen u obecného přiblížení nálady románu. Tuto zkušenost konkretizuje, přibližuje k empirii. V jiném úryvku z díla vidíme přímý

²⁸⁰Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str. 42 – 43. „Vyrų bučiavo moteris, o tos moterų kitus vyrus, šie dar kitus vyrus ir moteris, o pastarosios bučiavo apskritai visus – net valkataujančius šunis, nes visi visi susiliejo aistringame beprotiško karnavalo bučinyje. Karnavalas prasidėjo erotiškai ir grakščiai, kaip ir pridera karnavalui. Bučiosi ir mylėjosi netgi namai, jie bemat išsivaikščiojo iš nuobodžių pagrisusių jiems skirtų vietų, išsiskirstė kiekvienas sau, sudraskė tiesias gatvių linijas, sujaukė visą amžių tvarką. Senoji tvarka nebegaliojo, atėjo nauja visus vienijančio SIDA era, namai puošėsi net spalvingesniais apdais nei patys žmonės, ore siautė įvairiausių formų balionai ir paklaikę balandžiai, namai akys virto medžiais, kuriuose gyveno sparnuotos žuvis, o iš dangaus ant visų grakščiai krito milžiniški sudžiūvę medžių lapai, gysloti ir įtaigūs. Ir patys žmonės akys mainėsi: pagal būgnų dunksenimą šokantys pilvo šokį arabai vertėsi pusnuogiais negrais su plunksnų karūnomis, šie virto šokoladinėmis gražuolėmis, virpiančiomis klubus siautulingo šokio ritmu. Tai buvo kosminis karnavalas: čia – žmonės keitė ne tik rūbus, bet ir odą, visus esminius norus ir mintis, netgi būsimus priešmirtinius sapnus.“

²⁸¹ Bachtinas, M., (1996). *Dostojevskio poetikos problemos*. Vilnius, Litva: Baltos lankos. Str. 145.

²⁸² Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str. 43. „Jis pats kas mirksnj buvo vis kitoks, o gal veikiau visoks vienu metu, pagaliau jo vidus ir Paryžiaus būtis sutapo, virto vieningu džiaugsmu, vieningu karnavalu, vieninga visuotinės mirties švente.“

prožitek románových hrdinů. Jejich povyražení je dosti banální. Hrdinové se baví v moskevském hotelovém pokoji s nejdražšími „kurvami Kosmosu“ (tohoto konkrétního hotelu). Ale i v takovém desakralizovaném karnevalu – se popis orgií v textu románu blíží bakchanálnímu běsnění. Právě zde hrdina tvrdí, že pocítil smysl života:

„Byly krásné jako bohyně. Modelovaly jim ošacení ze závěsů a ubrusů, malovaly jim na břicha scény z bitev. Té noci byly bohyněmi i mýtickými strážkyněmi věčného ohně z pohanských časů. Zapálily i svatý oheň a ta dekadentní prostopášnost získala kosmický nádech. Saulius tu jedinou chvíli v životě pocítil, že má smysl sám o sobě, skutečný renesanční člověk, který řádl s nevidanou znovuobjevenou silou. Cítil se jako pán světa, skutečný tatíčkův vysněný kralevic. Zdálo se, že může a vždy bude moci vše.“²⁸³

Zdálo by se tedy, že hrdina prožívá karnevalovou obrodu, přerod, avšak zde zazní pochybnost, zda to nemohlo být jeho zasvěcení na kralevice SIDO, je to moment, kdy se nakazil AIDS. A v tomto případě karnevalové řádění není svátkem obrody života. Je to iniciační rituál, který uvádí hrdinu do společenství adorující a šířící smrt.

Karneval tedy v Gavelisově tvorbě není vnímán jako oslava znovuzrození, ale jako svátek smrti. Jeho svět je obrácen, nekráčí ke zrození, ale ke smrti. Ovšem na druhou stranu podle Bachtina, „karneval oslavuje samotnou změnu, samotný proces proměny, a ne to, co předmětem proměny.“²⁸⁴

A bohové se stávají součástí tohoto převráceného karnevalu. Skutečnost podle Rimase Vizbarase, „je nevydařené přetvoření, počítačová hra bohů beze smyslu. Zcela vyšinutí sadisté bohové zapínají své přehřáté počítače, spouštějí šílené hrací programy a při klikání myší se tlemí uspokojením, dokud ještě víc nezblbnou. Nehrají žádné intelektuální hry, jen masakrují.“²⁸⁵

²⁸³Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str. 16. „Jos buvo gražios kaip deivės. Jie modeliavo joms rūbus iš užuolaidų ir staltiesių, tapė batalinius paveikslus joms ant pilvų. Tą naktį jos buvo ir deivės, ir vaidilutės. Jie net užkūrė šventą ugnį, tas dekadentiškas ištvirkavimas įgavo kosminius užmojus. Saulius vienintelį sykį gyvenime pasijuto esąs prasmingas savaime, tikras Renesanso žmogus, siautė su neregėta gaivališka jėga. Jautėsi kaip pasaulio valdovas, tikras tėtės išsvajotas kunigaikštis. Rodė, gali ir visad galės viską.“

²⁸⁴Bachtinas, M., (1996). *Dostojevskio poetikos problemos*. Vilnius, Litva: Baltos lankos. Str. 147.

²⁸⁵Gavelis, R., (1999). *Septyni savižudybės būdai*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 61. „tebuvo nevykęs pramanas, beprasmis dievų kompiuterinis žaidimas. Visai nupežę sadistai dievai įsijungia savo perkaitusius kompiuterius, pasileidžia nukvėšusių žaidimų programas ir spaudydami pelės mygtukus

Ovšem jak je v Gavelisových dílech zvykem, čtenář není ponechán v tomto absurdním stavu smrti a nevyhnutelnosti. Konečně je ohlášen konec karnevalu, odhalení smyslu: „Až absolutně všichni obyvatelé Země onemocní AIDS, pak konečně vstoupí v platnost pravidla Dekalogu. Před všeobecnou zkázou se lidé konečně stanou lidmi.“²⁸⁶

Karnevalový rej a oslavy v Kunderových dílech nenajdeme. Autor je podstatně jemnější, volí odlišný způsob a styl vyprávění. Karnevalismus v jeho dílech se projevuje poněkud jinou formou.

4.4.2. Karnevaloví hrdinové

Karnevalový prvek se v tvorbě obou autorů neprojevuje ve vytváření atmosféry, ale uvedením neordinérních hrdinů. V Gavelisově románu *Vilniuský jazz* a Kunderově *Valčíku na rozloučenou* můžeme nalézt hrdiny, které je také možné označit za reprezentanty karnevalismu. Proto je v tomto oddílu nastíněno určité porovnání hrdinů.

V samotném románu *Valčík na rozloučenou* je přítomna složitá změť milostných vztahů, vyprávěná jako rozpustilý vaudeville, plný neočekávaných souher a rozuzlení a končící smrtí. Vypravěč s pokřiveným úsměvem sleduje chaos vzájemně propletených mezilidských vztahů. Zároveň jsou postavy uvězněny v labyrintu svých osobních zájmů a nízkých záměrů a pouze nemnohé z nich jsou nadány vůlí a nadějí se z něj vysvobodit.

V tomto románu autor přivádí k jednomu stolu různorodé postavy a události: svobodnou těhotnou zdravotní sestru, jejího ženatého milence-muzikanta, krásnou žárlivou manželku zmíněného, štvaniči na toulavé psy, spiknutí proti potratové komisi, mladou Američanku, toužící po dítěti a jejího muže s panickým strachem ze smrti, a českého gynekologa, jenž na klinice léčí údajně neplodné ženy injekcemi se svým vlastním semenem, dávajícího tak vzniknout lidskému bratrství, a za službu žádajícího zmíněné Američany o adopci, aby tak získal možnost vycestovat do zahraničí, a také nakonec bývalého politického vězně, který se těsně před legální emigrací stal vrahem.

krykštauja iš pasitenkinimo, kol dar labiau nukvaišta. Jie nežaidžia jokių intelektualinių žaidimų – vien skerdynes.”

²⁸⁶ Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str.33. „Kada absoliučiai visi Žemės gyventojai sirgs AIDS, pagaliau įsivyras Dekalogo taisyklės. Prieš visuotinę žūtį žmonės pagaliau taps tikrais žmonėmis.“

Již takové množství témat a událostí, tím spíše, že román není dlouhý, vytváří zvláštní atmosféru. Jmenované události, například žádost o adopci nebo léčba svým vlastním semenem nás konfrontuje s vžitými, obecně přijímanými hodnotami.

Ani románu Ričardase Gavelise nechybí skrytá ironie, jež mění litevským tvůrcem tak oblíbený přehnaně vážný tón lyrického vyprávění. Zpočátku poměrně objektivní a realistické líčení střídá v druhé části vyprávění plné alegorických rysů, bohaté na fantazii, jímž se proplétají nejen osudy postav, ale také jejich osobní životy. Nenalezneme zde však takovou rozdílnost jednotlivých postav, ty jsou na první pohled vymezeny pouze světem studentů. O něco později se objevují i členové jejich rodin: otec jednoho ze studentů, příslušník státní bezpečnosti, a otec dívky tohoto mladého muže, oběť právě zmíněného příslušníka státní bezpečnosti.

Nejbarvitější osobností ale zřejmě není hlavní hrdina. Je jí postava, která se do popředí dostává nečekaně a stává se ústřední figurou díla až později. Právě takový nečekaný příchod hrdiny na scénu oba romány spojuje. V Gavelisově románu *Vilniuský jazz* se jedná o vlastníka bytu hlavního hrdiny Tomase Kelertase jménem Nikodemas Klička, jehož vypravěč popisuje jako: „velkého polského vilniuského filozofa, který navíc hovoří výborně litevsky“²⁸⁷.

V románu Milana Kundery takového hrdinu ztělesňuje Bertlef, poprvé v textu uvedený jako Američan, „který se choval jako kdysi bohatí měšťané v malých městech a hostil po koncertě celou jejich kapelu ve svém apartmá.“²⁸⁸ Později je, pravda, řečeno, že hrdinovy rodiče pocházejí z tohoto kraje, on sám ale „ve své původní vlasti nikdy nebydlil a mateřské řeči ho naučilo jen rodinné podání“, proto jeho „volba slov [je zajímavá] roztomilou staromódností.“²⁸⁹

Již to, že obě postavy patří k zástupcům jiných národů a států, je prvním krokem k diskuzi o jejich vzájemných spojitostech. Dalším podobným rysem obou hrdinů je fakt, že se vyznačují cizostí. Jak Klička, tak Bertlef si rádi zvou návštěvy a hostí je. Gurmánské hody u Kličky doma navštěvují podivné osobnosti. Hlavní hrdina Tomas ironicky přemýšlí, že jsou hosté majitele bytu podobní slavným osobnostem světové

²⁸⁷Gavelis, R., (1993). *Vilniaus džiazas*. Vilnius, Litva:Vaga. Str. 45. „Didysis lenkiškojo Vilniaus filosofas, beje, puikiai šnekąs lietuviškai.“

²⁸⁸Kundera, M., (2008). *Valčík na rozloučenou*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 20.

²⁸⁹Kundera, M., (2008). *Valčík na rozloučenou*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 30.

kultury: „Řekněme, že ke Kliáčkovi na hostinu se chystají osobnosti z rozličných obrazů. Fiktivní či již dávno zemřelé.”²⁹⁰ Zdá se mu, že jeden host připomíná Arthura Schopenhauera, jiný zas Samuela Becketa, ještě další pak Jamese Joyceho. A sám stařec občas vypadá jako postava ze starého němého filmu, tak komický bývá jeho oděv a chování. (Zde vidíme podobnost s již výše popsáním hrdinou *knihy Poslední pokolení lidí na Zemi* Rimasem Vizbarou.)

Tato postava si vlastně uzurpuje třetinu druhé části románu, v níž se stává hlavní postavou vyprávění. Zde již však není Nikodemas Klička, hrdě se na konci první části představuje: „Jsem Elifonsas Džindžeris Sylaba Bakneris [...] Hlavní tvůrce veškerých protéz.”²⁹¹ Tato karnevalová metamorfóza čtenáře přivádí do Bakneriadova světa, který můžeme vnímat jak karnevalový. Bakneris se také hned představuje jako obyvatel paralelního světa.

Přestože v Kunderově románu ironie nepřekračuje hranici křivého úsměvu, i zde lze spatřovat jisté nadpřirozené prvky. Bertlef, jak vyjde překvapivě najevo, rád maluje, a to svaté. Poněkud podivnější detail přinutí čtenáře všimnout si Bertlefa pozorněji. Jedna z postav románu, hudebník Klíma, se s ním přátelí, a když jednou bez pozvání otevře dveře apartmánu Američanů a vejde dovnitř, spatří z tmavého koutu místnosti, ve kterém předtím viděl jeden z Bertlefových obrazů, linoucí se záři, která zaplní celý pokoj bleděmodrým světlem. Ještě zajímavější na celé příhodě je, že sám vlastník byl uvnitř, zve hosta dál a říká mu, že se pouze zadumal.

Obdobně jako v případě Baknerise přidává tento detail hrdinovi na výjimečnosti, odlišnosti, a ještě více umožňuje potřebu chápat jej jako představitele jiného rozměru či prostoru.

Daný detail umocňuje i to, že obě diskutované postavy jsou autory obdařeny schopností poznat, co si myslí jiní účastníci rozhovoru, jako by měly nadpřirozené schopnosti, např. Bakneris ještě jako Klička odradí Tomase od sebevraždy, když mu předtím schová holicí britvy. Podobnou roli sehraje i Bertlef, jenž se objeví právě ve chvíli, kdy Růžena v domnění, že se jedná o tisíce tablety, málem spolkně tablety jedu.

²⁹⁰Gavelis, R., (1993). *Vilniaus džiazas*. Vilnius, Litva:Vaga. Str. 48. „Tarkim, kad pas Kličką renkasi puotauti įvairių paveikslų personažai. Pramanyti arba seniai mirę asmenys.“

²⁹¹Gavelis, R., (1993). *Vilniaus džiazas*. Vilnius, Litva:Vaga. Str. 127. „Aš esu Elifonsas Džindžeris Sylaba Bakneris! [...] Vyriausiasis Visa Ko Protezuotojas.“

Na druhou stranu ale chování těchto postav nepřipomíná zrovna životní styl inspirovaný desaterem. Bertlefova filozofie nepřekáží, ba naopak přispívá k tomu, že on, ženatý muž, má nejednu milenkou. Podle hrdiny „Svatý Pavel by mne odsoudil, protože miluji ženy. Ale Ježíš ne. Nevidím nic špatného na tom milovat ženy a mnoho žen a být milován ženami, mnoha ženami.“²⁹²

Bakneris se chová ještě svobodněji. S ironií parafrázuje a přizpůsobuje si boží zákony: „Bakneris je trojjediný: Bakneris otec, Bakneris syn a Bakneris absurdní duch. Bakneris je alfa i omega a rovněž všechna další písmena abecedy. Věř v Baknerise a budeš šťasten! Vysoké výrobní ukazatele!“²⁹³

Tato postava si očividně utahuje z církevních dogmat, a jako by to nestačilo, spojuje je i se sovětským diskursem. Je to karnevalová centrální postava, pro kterou není nic zakázáno.

Oběma hrdinům je však svěřena stejná úloha – pomáhají ostatním postavám pochopit svět kolem sebe a smířit se s ním.

Jejich řeč není skoupá na poučení s velmi širokým záběrem: od umění žít po odhalení absurdity sovětské armády i úvahy o vraždě a sebevraždě. Obě postavy mění chod událostí, Bakneris má však dokonce moc modifikovat i okolí.

Ačkoli není možné Baknerisovo chování zařadit do jakéhokoli rámce, on sám dokáže do svých akcí nějakým způsobem zaplést také jiné postavy. K takovým událostem patří i zásah v domě dalšího hrdiny Dainiuse Pirkelise, kde stál po boku tohoto podivína i hlavní hrdina románu Tomas Kelertas, převlečený jako Bakneris, do uniformy vojáka námořní pěchoty a vyzdobený květinami.

To je ještě jeden moment karnevalového víru. Scéna neustále vyvolávající smích. Zde si můžeme připomenout, co zamýšlel Gavelis uvedením tohoto hrdiny do svého díla.

Bakneris v Gavelisově tvorbě nebyl novou postavou. Odhaduje se, že kolem roku 1978 v autorově zápisníku, který je uložen spolu s celým jeho archívem v Institutu litevské literatury a národní slovesnosti (signatura F 112-73), nacházíme záznam:

²⁹²Kundera, M., (2008). *Valčík na rozloučenou*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 112.

²⁹³Gavelis, R., (1993). *Vilniaus džiazas*. Vilnius, Litva: Vaga. Str. 131. „Bakneris yra vienas trijuose asmenyse: Bakneris tėvas, Bakneris sūnus ir Bakneris absurdiškoji dvasia. Bakneris yra Alfa ir Omega, o taipogi visos kitos visų abėcėlių radės. Tikėk Bakneriu, ir būsi laimingas! Aukštų gamybinių rodiklių!“

„Superfix idea: E.G.S. Bakneris (...). [To] by mohlo vnést specifický element absurdní ironie, aby to nebylo tak nemožně vážné“.

Poté je velkými tiskacími písmeny napsáno:

NEZBYDE NIC JINÉHO NEŽ SE CHYTNOUT E. G. S. BAKNERISE

NA ZAČÁTEK – JEHO RECENZENTŮ

ANOTACÍ,

MYŠLENEK.²⁹⁴

Máme-li na paměti, že román se objevil teprve v roce 1993, může se nám zdát divné, proč se tento hrdina nevyskytuje v jiných dílech. Avšak *Vilniuský jazz* není z kompozičního hlediska jednotný. Předpokládá se, že byl psán dlouhá léta, byl odkládán, aby se k němu autor znovu vrátil. Jsou zde popsána studentská léta, která byla zřejmě inspirována studentským životem samotného autora, i když hovořit o autobiografičnosti by nemělo smysl. Jediná podobnost s autorovou biografií je ta, že on sám studoval fyziku a splnil všechny studentské povinnosti – třeba jako účast na cvičení v rámci vojenské přípravy a podobně.

Je zřejmé, že bakneriáda si musela najít svůj text a ve *Vilniuském jazzu* se jí podařilo ideálně se rozvinout. Ale vraťme se ke srovnávání Baknerise a Bertlefa.

Baknerise s Bertlefem samozřejmě také odlišují rozdíly. Jeden z plakátů Gavelisovy postavy hlásá: „Bakneris od světa nemůže očekávat přívětivost. Bakneris svět mění a staví protézy sám! Je rozumem, vědomím a ctností všech epoch!“²⁹⁵, podpořený pak dalším nadpisem: „Neměj strach, vše bude v pořádku! Bakneris vše spraví!“²⁹⁶

Kunderův hrdina si oproti tomu přiznává, že je na měnění světa již příliš starý, nehledě na to však jeho jednání často ukazuje, že je schopen ovlivňovat alespoň osudy okolních lidí.

²⁹⁴ Ričardo Gavelio fondas/ Laiškai, užr. kn. Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto mokslinės bibliotekos rankraštynas. Sign. F112-73. (Fond Ričardase Gavelise/Dopisy, zápisn. Sbirka rukopisų vėdeckė knihovny Ūstavu pro litevskou literaturu a folklór. Sign. F112-73.) „Superfix idėja: E.G.S. Bakneris (...). [Tai] galėtų įnešti savotišką absurdiškos ironijos elementą, kad nebūtų taip be prošvaisčių rimta. REGIS TEKS GRIEBTIS E. G. S. BAKNERIO PRADŽIAI – JO RECENZIJŲ, ANOTACIJŲ, PAMAŠTYMŲ.“

²⁹⁵ Gavelis, R., (1993). *Vilniaus džiazas*. Vilnius, Litva:Vaga. Str. 120. „Bakneris negali laukti malonių iš pasaulio. Bakneris keičia ir protezuoja pasaulį pats! Bakneris – visų epochų protas, sąžinė ir garbė!“

²⁹⁶ Gavelis, R., (1993). *Vilniaus džiazas*. Vilnius, Litva:Vaga. Str. 131. „Nesijaudink, viskas bus gerai! Bakneris viską sutvarkys!“

Bertlefas tvrdí, „že život se má žít se vším všudy. To je první přikázání ještě před Desaterem. Všechny události jsou v rukou Božích a my nevíme nic o jejich zítřejším osudu“²⁹⁷. O něco později své tvrzení doplní: „slovo Evangelium [...] znamená radostné poselství. Radovat se ze života je ten nejpodstatnější odkaz Ježíšův“²⁹⁸. Tento na první pohled vážný přístup jako kdyby zdůrazňovala opačná Baknerisova filozofie: „proč se nedomníváš, že za to život stojí, copak by byl jakýkoli život hodnotnější, kdybys jej nežil?“²⁹⁹

Z několika uvedených paralel je možné soudit, že jsou si obě postavy probíraných románů podobné. Přestože je Kunderův hrdina o něco umírněnější, je třeba nezapomínat, že jej nelze brát příliš vážně, protože jedním z vůbec základních tvůrčích rysů českého romanopisce je více či méně skrytá ironie. Gavelisův hrdina se otevřeně vysmívá řádu a lidským přesvědčením. Tento rozdíl je ve velké míře motivován také faktem, že romány od sebe dělí více jak dvacet let.

Daní hrdinové jsou jako by představitelé karnevalu nebo *deus ex machina*: přicestovali z dalekých krajů a káží výhody jiného pohledu na život.

Karnevalový element tedy, jak již bylo zmíněno na počátku, přinejmenším v tomto případě ukazuje, že ironický, hravý pohled je společný pro filozofický román druhé poloviny 20. století.

Vzhledem k tomu, že hovoříme o podobnostech, které nalzáme v dílech obou autorů, je důležité zvážit, zda Gavelis mohl číst tento Kunderův text.

Kunderův román spatřil světlo světa nejdříve roku 1972 v emigraci v Torontu prostřednictvím vydavatelství založeného spisovatelem a scénáristou Škvoreckým, po čtyřech letech se pak, v roce 1976, objevil již francouzsky v Paříži. Za dva roky nato byl oceněn italskou literární cenou Mondello, čeští čtenáři se jej však dočkali až v roce 1997. V Litvě byl *Valčík na rozloučenou* dostupný v roce 2001.

Dílo Ričardase Gavelise bylo vydáno roku 1993. Roky jsou zmiňovány záměrně, aby se bylo možné vyhnout podezření, že by Gavelis byl býval mohl číst Kunderův román. Litevský autor ovládal kromě rodného litevského a nutného ruského jazyka také

²⁹⁷Kundera, M., (2008). *Valčík na rozloučenou*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 34.

²⁹⁸Kundera, M., (2008). *Valčík na rozloučenou*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 108.

²⁹⁹Gavelis, R., (1993). *Vilniaus džiazas*. Vilnius, Litva: Vaga. Str. 130. „Kodėl nesprendi, ar negyvenimas vertas, kad jį negyventum, ar verčiau jau bet koks gyvenimas?“

výborně polštinu a angličtinu. Současníci ve svých vzpomínkách vyprávějí, že Gavelis tehdy složitě přístupné knihy četl jen, pokud je získal v jakémkoli ze jmenovaných jazyků, sotva se mu však do rukou do počátku devadesátých let dostal Kunderův román.

Co se týče kompozice románu, vybízí tato paralela k zamyšlení se, kolik společného se může nacházet ve tvorbě spisovatelů rozdílných generací a národů. Odpověď na otázku, proč se postavy právě takové povahy, obdařeny jakousi vyšší mocí, objevují v obou dílech, necht' je ponechána otevřená. Každý, kdo se ji bude pokoušet zodpovědět, bude zřejmě pouze spekulovat. O něco důležitější je spíše to, že dokonce takovéto marginálie mohou podpořit tvrzení o jednotném směru intelektuálního románu 20. století, a že hovořit o rysech národních literatur ztrácí význam. Lze bez rozpaků říci, že šíření intelektuálního románu do národní literatury je jejím nedílným procesem.

4.5. THANATOS

4.5.1. Definice pojmu „Thanatos“

Není lehké mluvit o smrti. Možná právě proto se lidé tomuto tématu vyhýbají. Rozhovory o smrti jsou „vždy vyprávěním o rozkladu, zániku a konci člověka“. Téměř všichni velcí umělci však o smrti nějakým způsobem hovořili. „Smrt tedy představuje účtenku za život, zaujímající stále větší část našeho vědomí“³⁰⁰, píše ve svém článku *Příslib konce (Pabaigos pažadas)* literární kritik a básník Justinas Kubilius. Jako přechod, pokračování, přerod je motiv Thanata užíván jak Kunderou, tak Gavelisem. Tento motiv se posouvá k hranicím života, pomalu uzurpuje stále větší sémantickou plochu děl, umožňuje nahlédnout hluboký smysl. Motiv Thanata je v románech obou autorů úzce spjat s motivem odmítnutí sociálních masek.

Mluvení o smrti je v naší společnosti stigmatizováno. Tento přirozený moment přírodního cyklu obvykle získává negativní význam, v literární vědě se o něm proto příliš

³⁰⁰ Kubilius, J., (2004). *Pabaigos pažadas. Šiaurės Atėnai*, 2004.5.29. Č. 20 (702) – 2004.6.26. Č. 24. Č. 20, str. 8. „tai visada pasakojimas apie žmogaus gyvenimo nykimą, irimą, baigtį. Vadinasi, mirtis būna gyvenimo, gyvybės sąskaita, užimdama vis didesnę mūsų sąmonės dalį“.

často nehovoří. Jedná se ovšem o událost rovnocennou narození. Narození je na rozdíl od smrti velmi oblíbeným tématem.

Možná se tak lidé snaží zjemnit neznámo, kterému budou čelit, až překročí práh smrti. Jak jsme se již zmínili, smrt se kvůli nejistotě, co se stane, až překročíme hranici života, stigmatizuje. Nevíme přesně proč, ale na základě rozhodnutí autora se nakonec do posledního českého vydání románu nedostaly esejistické úvahy vysvětlující, proč člověk nemůže nikdy jasně vyjádřit svůj názor na smrt:

„Člověk sám je sice smrtelný, není ale schopen si představit ani konec prostoru, ani konec času, ani konec dějin; žije vždy v iluzi nekonečna.“³⁰¹

Proto je dalším momentem, který ztěžuje dialog o smrti, její spojitost s esoterikou, již objektivní věda odmítá. I v tomto textu se budeme snažit od ní distancovat, ponecháváme si však právo si občas vypomoci několika větami z této oblasti.

V této práci chápeme Thanata jako možnost podívat se na důležité momenty lidského bytí a jeho proměn z různých úhlů pohledu. Podle filozofa Nerijuse Milerise „Právě strach a obavy ze smrti, tedy pohled na blížící se smrt, život přemísťují, dávají proběhlému času směr a prožitkům pak unikátní napětí. Náhledy na blížící se smrt se vtiskávají do zákrutů života, rozšiřují tedy i anonymní prostor a otevírají osobní a individuální svět“³⁰². Zde není motivu smrti přisuzována kladná či záporná konotace. Aktualizace motivu Thanata je jen jednou z dalších možností čtení literárního textu.

Takto vnímaný motiv smrti neboli Thanatos představuje další důležitou významovou jednotku obou romanopisců, spojující jejich tvorbu.

4.5.2. Thanatos v románech Gavelise a Kundery

V Gavelisových dílech je motiv smrti jedním z dominantních témat. Fiktivní svět, který v nich zobrazuje, je plný karnevalových archetypů a hemží se to v něm odkazy na

³⁰¹ Kundera, M., (2006). *Juoko ir užmaršties knyga*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 206.

³⁰² Kubilius, J., (2004). Pabaigos pažadas. *Šiaurės Atėnai*, 2004.5.29. Č. 20 (702) – 2004.6.26. Č. 24. Č. 20., str. 8. „Būtent mirties baimė ir nerimas, t.y. mirties artumos įžvalga perkrauna gyvenimą, suteikia prabėgančiam laikui kryptį, o išgyvenimams – unikalumo įtampą. Mirties artumos įžvalgos yra įspaustos į gyvenimo vingius, todėl jos išplėšia iš anoniminės erdvės ir atveria asmeninį ir individualų pasaulį“.

smrt. Avšak jak jsme popsali v kapitole o karnevalismu – strukturu světa tohoto spisovatele je možno popsat jako zrcadlovou. Karneval v jeho dílech totiž není svátkem obnovy, ale smrti. Význam pravého karnevalového znovuzrození je u něj obrácen naruby – svět odchází do smrti, ne do nového životního období. Tak výjimečná pozornost, kterou věnuje Thanatu, přímo vybízí k podrobnějšímu rozboru motivu smrti.

Motiv Thanata, obdobně jako jiné momenty, Gavelis deformuje. Na základě dříve vyřčených myšlenek v tom smyslu, že po smrti je dosahováno univerzální celistvosti, tedy stavu harmonie, lze i v textech tohoto romanopisce spatřovat snahu o její dosažení. Imelda Verdickaitė však tvrdí, že „Gavelisův hrdina o stav vysněné harmonie přichází“³⁰³. Přichází o něj na tomto výjimečném světě, dostává se ovšem na onen svět – do posmrtného života. Ve všech textech je smrt svým způsobem cílem, k němuž hrdina podvědomě směřuje.

V Gavelisových textech jsou barvy zhutnělé a ztemnělé a svět ztížený. Zbývá ovšem ještě pout' ke smrti. Podvědomé směřování ne do nebytí, ale tam, kde je možná harmonie. V realitě, v níž žije běžný člověk, není možné harmonie dosáhnout. Zde je harmonie možná pouze v absurdním „paralelním světě“, který předkládá hrdina *Vilniuského jazzu* Bakneris. Tohoto hrdinu je možno přirovnat k postavě z románu Michaila Bulgakova *Mistr a Markétka* Wollandovi. Ve světě bakneriády najdeme nemalé množství podobností se šprýmy a kanadskými žertíky Wollandovy svity.

Satanský motiv Bulgakovova *Mistra a Markétky* se intertextuálně rozvíjí jak v Gavelisových, tak Kunderových textech, i když v dílech českého romanopisce se projevuje poněkud umírněnějším způsobem.

Tomáš a Tereza z *Nesnesitelné lehkosti bytí* stejně jako Bulgakovovi hrdinové dospívají ke klidu a harmonii teprve tehdy, když odejdou „na druhý břeh“. Tam na ně nedosáhne nesnesitelná lehkost bytí.

Hrdinka románu *Nesmrtelnost* Agnes tento klid chápe trochu jinak. Podle ní „to, co je na životě nesnesitelné, není *být*, ale *být svým já*.“³⁰⁴ Podobně jako Gavelisovi hrdinové, i Agnes Boha obviňuje z toho, že si s lidskými životy hraje na počítači:

³⁰³ Verdickaitė, I., (2009). *Harmoniją sapnuojantis groteskas*. In: *Lituanistica*. T. 55, Č. 1 – 2(77 – 78). str. 77. „R. Gavelio herojus pralaimi svajojamosios harmonijos būseną“.

³⁰⁴ Kundera, M., (1990). *Nesmrtelnost*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 253.

„Stvořitel se svým computerem vpustil do světa miliardy já a jejich životy“³⁰⁵. Takto je člověk jakoby nucen žít. Proto na konci kapitoly najdeme toto shrnutí:

„Žít, v tom není žádné štěstí. Žít: nést svoje bolavé já světem.

Ale být, být, to je štěstí. Být: proměnit se v kašnu, kamennou nádrž, do které padá vesmír jako vlahý déšť.“³⁰⁶

Sice to tu není přímo řečeno, ale Kunderova hrdinka také vysvobození vidí v určitém druhu bytí, kdy člověk nemusí dodržovat sociální normy, pravidla diktovaná společností. „Smrt, po které toužila, neměla podobu zmizení, ale odhození. Sebeodhození.“³⁰⁷ – vysvětluje situaci hrdinky, kterou vytváří, spisovatel-hrdina románu *Nesmrtelnost*. A takový druh bytí je možný pouze překročením řeky Styx.

Rimas Vizbara (*Sedm způsobů sebevraždy*) podobně jako Agnes „nevěřil, že banální realita má nějakou hodnotu sama o sobě“³⁰⁸. Je to jen „nesmyslná počítačová hra, kterou hrají bohové“³⁰⁹, když „otrávení, sadističtí bohové zapínají své rozpálené počítače, pouštějí své přiblblé hry, klikají myši a při tom křičí samou spokojeností, dokud z toho ještě víc nezblbnou. Nehrají žádné intelektuální hry – jen střílečky.“³¹⁰

Tato juxtaopozice ukazuje, že oba spisovatelé nejenže mluví o stejném tématu, ale dokonce používají podobné motivy. Základní myšlenka vyjádřená v těchto úryvcích je ta, že realita je pouze jakási hra, kterou hraje stvořitel či bohové. Jednotliví lidé je nezajímají. Prostě jen produkují obyvatele Země. Ti lidé, kteří jsou schopni pochopit beznadějnost situace, se z ní snaží najít východisko. A zdá se jim, že ho nacházejí: Pro Tomase Kelertase je to přechod do světa uvnitř počítače, tj. do virtuálního prostoru, pro Agnes pak odchod do Švýcarska. Ale jejich konec vede na stejné místo – do smrti. A v tom naleznou vysvobození. Regimantas Tamošaitis je toho názoru, že „Celý vesmír je pro Gavelise jakoby výsledkem Boží chyby či nepravdy, a proto hrdinovi nezbyvá nic

³⁰⁵ Ibid

³⁰⁶ Ibid

³⁰⁷ Ibid, str. 248.

³⁰⁸ Gavelis, R., (1999). *Septyni savižudybės būdai*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 61. „netikėjo, kad banali tikrovė turi kokią nors savaiminę vertę“

³⁰⁹ Ibid. „beprasmis dievų kompiuterinis žaidimas“

³¹⁰ Ibid. „visai nupežę sadistai dievai įsijungia savo perkaitusius kompiuterius, pasileidžia savo nukvėšusių žaidimų programas ir spaudydami pelės mygtukais krykštauja iš pasitenkinimo, kol dar labiau nukvaišta. Jie nežaidžia jokių intelektualių žaidimų – viens skerdynes.“

jiného, než se jako Prométheus vzepnout k boji se samotným stvořitelem a samozřejmě prohrát – a tak alespoň touto prohrou dodat smysl své lidské existenci.”³¹¹

Touha po smrti je cestou ke změně své existence. Je to vášně tak silná, že člověk, kterého pohltí, se octne v jakési meziexistenci, v hraničním stavu mezi životem a smrtí. Proto je posléze skutečný svět mysticizován – když člověk tuto vášně prožije, již není cesty zpět. Žít bez vášně – to znamená existovat jen na fyzické rovině. A touha prožít vášně opakovaně, to je možnost znovu zažít kulminační stav věčného návratu. Nezáleží na tom, o jakou vášně se jedná, zda o vášně sexuální, náboženskou, o katarzi... Toto je karnevalový motiv, který se každý hrdina snaží opakovat, zažívat ho znovu a znovu. Podle literárního vědce Albertase Zalatoriusa „ne ničivá moc vášně, nýbrž starost o to, jak si vášně zopakovat – to se pro něj [pro dnešního člověka] stalo nejdůležitějším. V člověku již strach nevzbuzují vášně, nýbrž pomyslení na to, že by o vášně mohl přijít.“³¹²

Teprve po překročení tohoto prahu Thanata se může tvorba a podstata života zcela realizovat, zbavit se sociálního zatížení, které tvoří různorodé povinnosti, role či závazky. Také pouze tímto způsobem je v silách člověka osvobodit se od ideologických omezení, jichž se tvůrčí intelektuální osobnost zbavuje různými způsoby.

A přesto někteří hrdinové *Vilniuského jazzu* a *Valčíku na rozloučenou* stále věří, že naleznou jiné řešení, jinou možnost. Ale ve skutečnosti jsou jiní – žijí přitíštěni k tajemné karnevalové živelnosti, neztratili víru v zázrak.

Situace hrdinů tedy není bezvýchodná. Přestože ladění Gavelisových děl bývá již od počátku pesimistické a s postupujícím časem se stává obvykle ještě temnějším, vždy existují skulinky, jimiž lze zahlédnout světlejší stránku života. To dokazují i erotické či sexuální scény, zobrazující vedle brutálně živočišné soulože rozvinutí poetické či dokonce romantické lásky. Ale sexualitě věnujeme zvláštní kapitolu, proto se zde o tomto tématu nebudeme blíže rozepisovat.

I když se z Gavelisových textů může zdát, že smrt je v nich konkrétní, přesto při bližším zkoumání zjistíme, že důležitější místo v nich má Thanatos (abstraktní koncept

³¹¹ Bukelienė, E., Peluritytė A., Tamošaitis R., (2003). 1950-ųjų kartos prozinikai. In: G., Viliūnas (Ed.). *Naujausioji lietuvių literatūra* (Str.129-155). Vilnius, Litva: Alma littera. Str. 134. In: Viliūnas, Giedrius (ed.). *Naujausioji lietuvių literatūra*. Vilnius, Alma littera, 2003. Str.129-155.

³¹² Zalatorius A., (1998). *Literatūra ir laisvė*. Vilnius, Baltos lankos. Str. 322.

smrti). V románech tohoto spisovatele totiž můžeme za konkrétní, negativně chápanou smrtí zahlédnout i abstraktní Thanatos, který vede k usmíření se světem i sebou samým.

4.5.3. Jiné způsoby vyjádření smrti: tvorba coby smrt či sebevražda

V litevském vydání Kunderova románu *Kniha smíchu a zapomnění*, které je přeložené z francouzštiny, najdeme podkapitolu, jež byla v českém vydání vynechána. Byla však obsažena v české verzi románu vydané roku 1978 v Torontu³¹³, protože v ruském překladu z této verze vydaném roku 2004³¹⁴ i v litevském překladu ji najdeme. Je to esejistická vložka o psaní a grafomanii. V ní vypravěč říká, že již pochopil podstatu psaní knih. „Knihy píšeme proto, že naše děti se o nás nezajímají. Oslovujeme anonymní svět, protože naše ženy si zacpávají uši, když na ně mluvíme.“³¹⁵

Gavelisův hrdina nemá tak jasný názor. Stále ještě neztrácí naději a psaní chápe jako naději na nový svět a s tím i na nový smysl života. Pro něj je psaní určitou formou seberealizace, kterou přirovnává ke svádění ženy:

„S každou novou ženou naivně doufal, že nalezne úplně jiný svět. Rimas tyto ženy bral jako knihy, které ještě nezačal psát. Při psaní nové knihy si také vždy myslel, že najde úplně nový svět. Vlastně se psaní stále ještě věnoval jen kvůli této naivní naději. Kvůli této naivní naději také stále ještě miloval ženy. Nehledal fyziologické potěšení – hledal jiný svět. Kdyby tuto naději nechoval, vůbec nikdy by nebyl prožil vesmírnou šamanistickou erekci.“³¹⁶

Naděje ho „postrkuje“ k tomu, aby znovu začal psát nový text, nutí ho riskovat život, když zažívá vzrušení z psaní, které je vlastně možno přirovnat ke vzrušení

³¹³ Spisovatel v dopisech překladateli Almisi Grybauskasovi uvedl, že v jeho knihách vydaných v Torontu je velké množství chyb a že si nepřeje, aby se z těchto vydání překládalo do dalších jazyků. Avšak v tomto případě je poznat, že úpravy jsou mnohem pozdější, neboť ještě ve francouzském vydání tato pasáž je.

³¹⁴ Кундера, М., (2004). *Книга смеха и забвения*. Санкт-Петербург, Российская Федерация: Азбука-классика

³¹⁵ Kundera, M., (2006). *Juoko ir užmaršties knyga*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 107.

³¹⁶ Gavelis, R., (1999). *Septyni savižudybės būdai*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 53.

způsobené touhou po smrti. Rimas Vizbara provádí „důslednou sebevraždu v sedmi krocích.“³¹⁷ A právě psaní je pro něj formou sebevraždy.

Za tím je cítit hrdinova tendence vše pojímat do krajnosti, jinými slovy – tendence k extremismu. „Extrémy znamenají hranici, za níž končí život, a vášně extremismu, v umění i v politice, je zastřena touha po smrti“³¹⁸ – rozjímá hrdinka *Nesnesitelné lehkosti bytí* malířka Sabina. Tato hrdinka je také umělkyně. Na rozdíl od Gavelisových hrdinů se však v umění realizuje. Téma smrti a sebevraždy pro ni není to hlavní. Možná právě proto Sabina cítí „nechuť k jakémukoli extremismu.“³¹⁹

A nakonec se vrátíme k tématu psaní a pokusíme se ho shrnout. Pomůže nám k tomu jedna myšlenka z Kunderova románu, která je blízká Vizbarově filozofii: „Ten, kdo píše knihy, je buď všechno (jediný vesmír pro sebe i pro všechny jiné), anebo nic. A protože všechno nebude nikdy dáno žádnému člověku, jsme my všichni, co píšeme knihy, *ničím*. Jsme zneuznaní, žárliví, zranění a přejeme tomu druhému, aby nebyl.“³²⁰ Zde je naznačena nepřímá paralela, která spočívá v tom, že psaní je venkonce vzato jakýsi druh sebeničení, neboť nevzbuzuje pocit uspokojení, nýbrž zklamání, který směřuje do nebytí. Není to přímá cesta k záhubě, ale je v něm možno zaslechnout dech smrti.

Téma psaní doplňují i slova Pavla, hrdiny románu *Nesmrtelnost*. Těmi na konci díla definitivně odkrývá zdroj umělecké tvorby a události, které v ní dostávají smysl. Říká se tu, že „Hemingwayovo dílo je jen zašifrovaný Hemingwayův život“³²¹. Každý tvůrce ve svých dílech předkládá svou verzi vlastního života. Možná takovou, která se nikdy nevyplnila, ale byla to jedna z možných variant.

Avšak nejen psaní literárních děl je aktem smrti/zabití. Jsou tak chápány i jiné druhy umělecké tvorby. Hrdina románu *Poslední pokolení lidí na Zemi* Saulius Kepenis je malíř. Ten „malování chápal jako magický akt ničení, sadistickou destrukci světa. To byla jeho kouzelná moc, dar od Boha Všemohoucího.“³²² Tento hrdina sám pomalu

³¹⁷ Gavelis, R., (1999). *Septyni savižudybės būdai*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 13. „Nuoseklia septynių pakopų savižuda.“

³¹⁸ Kundera, M., (2016). *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 107.

³¹⁹ Ibid

³²⁰ Kundera, M., (2017). *Knih smíchu a zapomnění*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 119.

³²¹ Kundera, M., (1990). *Nesmrtelnost*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 329.

³²² Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga

umírá, trpí, má AIDS (podrobněji se o něm rozepisujeme v kapitole *Karnevalismus*) a považuje se za posla smrti na Zemi. „Jsem člověk jménem Smrt.“³²³ – takto se hrdina představí na samém začátku knihy.

Takovému chápání světa přizvukuje i otec Sauliuse Kepenise, který „byl přesvědčen, že každý obraz ničí kousíček lidského světa, že všichni umělci nejsou ničím jiným než nemilosrdnými vrahy.“³²⁴

Ale umělec v tvorbě viděl možnost duchovní obnovy: „před duchovní smrtí ho vždy zachránily nové obrazy“³²⁵. Avšak „před fyzickou smrtí se mohl zachránit, jen když přemalovával sám sebe.“³²⁶ Tím je naznačeno, že proces tvorby může oddálit smrt, pomoci se vyhnout onomu „být“ z Agnesiných úvah. Z toho vyplývá, že tvorba přece jen není ničivým procesem. Pomáhá hrdinům přežít ve fiktivním světě románů. Když však ztratí umělecké aspirace či sílu tvořit, zbývá jim jediná touha – smrt.

Přesto je vhodné tento výklad o úvahách nad smrtí ještě doplnit citátem z nejvýznamnějšího Gavelisova románu:

„Ale já nevěřím na náhody. „Ty neexistují. Všechno, co se ti v životě děje, je následek tvých rozhodnutí. Všechna ‚náhodná‘ neštěstí, všechnu smůlu, všechny radosti i katastrofy rodíme my sami. Každé fiasko je splnění nepochopených tužeb, utajené vítězství. **Každá smrt je sebevražda** (zvýrazněno autorkou). Dokud se ještě držíš světa, dokud se nevzdáváš, žádná síla tě nemůže přemoci. Všechno, absolutně všechno záleží na tobě samém, dokonce ani *Jejich* chapadla nesahají tak hluboko, jak by si přáli.“³²⁷

Str. 6. „Tapymą visad suvokė kaip magišką naikinimo aktą, sadistišką pasaulio niokojimą. Toks buvo jo magiškas sugebėjimas, Viešpaties Dievo dovana.“

³²³ Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str. 5. „Esu žmogus, vardu Mirtis.“

³²⁴ Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str. 6. „Tėvas buvo įsitikinęs, jog kiekvienas paveikslas pražudo dalelę žmonių pasaulio, jog visi dailininkai tėra beširdžiai žudytojai.“

³²⁵ Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str.29. „Nuo dvasinės mirties visada gelbėjo nauji paveikslai.“

³²⁶ Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str.29. „Nuo fizinės mirties galėjo išsigelbėti tikrai pertapydamas pats save.“

³²⁷ Gavelis, R., (2011). *Vilniaus pokeris*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 12-13. „Bet aš netikiu atsitiktinumis. Jų nėra. Visa, kas nutinka gyvenime, yra tavo paties nulemta. Visas „atsitiktines“ nesėkmes, visas nelemtis, visus džiaugsmus ir katastrofas gimdome mes patys. Kiekvienas fiasko yra nesuvoktų norų išsipildymas, slapta pergale. Kiekviena mirtis yra savižudybė. Kol dar laikaisi pasaulio, kol nepasiduodi, jokia jėga negali tavęs priveikti. Viskas, absoliučiai viskas priklauso nuo tavęs paties, net *Jų* čiuptuvai nesiekia taip giliai, kaip norėtų.“

V tomto úryvku nacházíme odkazy na esoteriku. Již na začátku jsme se zmínili o tom, že při úvahách nad motivem smrti se tomuto tématu nelze zcela vyhnout. Právě takový fatalistický motiv prozrazuje určitou sakralizaci smrti, závěs, který ukrývá její podstatu, zabraňuje nám v tom, abychom se jí dotkli. Tato slova hlavního hrdiny románu *Vilniuský poker* jsou nejdůležitějším výrokem o smrti – umíráme tehdy, když sami sebe necháváme zemřít. Tato myšlenka zavrhuje výrok existencionalistů o strachu ze smrti a umožňuje nám přijmout ženské pojetí smrti tak, jak je podává Kundera (o tom se píše dále).

Tvorba je tedy v Gavelisových textech přirovnávána k sebevraždě či zabití. Je to neschopnost bránit se živelné přitažlivosti smrti – touze zemřít. Na druhou stranu, všichni tvůrci v těchto textech jsou bez výjimky intelektuály. Dokonce i ve chvíli, kdy se Země hroutí, jsou obdařeni výjimečným statutem, a tedy neumírají. Ve chvíli, kdy se Země hroutí, je jejich schopnost uvažování činí nedotknutelnými. Když je apokalypticky ničeno město Vilnius, přátelé ponoření do intelektuálního hovoru si toho ani nevšimnou – zůstávají netknutí. Schopnost takových lidí vyměňovat si myšlenky nejen pomocí slov, ale i přímo, je „nebezpečná pro zregulované schéma světa.“³²⁸

Základním motivem-tématem, který se jako červená nit vine všemi romány, je osvobození vnitřního já, oproštění se od všech forem zosobnění, ať už fyzického, sociálního, nebo jakéhokoli jiného. Je to snaha o dosažení absolutního klidu, hodnoty, kterou ve 30. letech 20. století ve svém románu *Mistr a Markétka* spatřuje Michail Bulgakov jako základní cíl intelektuální tvorby. Tento román představuje pro dílo obou zmiňovaných autorů výrazný intertext. Tvořící člověk hledá a usiluje o klid. Jeho tvorba – bez ohledu na to, jak ji pojmenujeme – ať už psaní-sebevražda, obraz-ničitel kousičku lidského světa, přetvořený román či malba-magická destrukce – je hledáním věčného klidu. A po dosažení tohoto stavu pokoje se tvůrce stává tím, kdo žije dál ve svém díle, avšak fyzicky odchází na věčnost.

Tuto myšlenku můžeme doplnit o citát z Kunderova románu *Kniha smíchu a zapomnění*. Zde romanopisec s použitím citátu z knihy Annie Leclerc *Parole de femme*

³²⁸ Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str. 221. „pavojinga sureguliuotai pasaulio schemai.“

říká, „že smrt je kusem radosti a že jen muž se jí bojí, protože uboze lpí *na svém malém já a na své malé moci*.“³²⁹

Tento citát tedy říká, že ženu smrt neděsí, protože vášeň, kterou prožívá, je pozitivní. Tento feministický názor je možno přirovnat k jakémusi mystickému manifestu, kterému bychom se neměli vysmívat. Je podán jako jedna z možností, která má stejné právo na existenci jako mužské chápání smrti. Tento mystický manifest je chápán jako životní filozofie. Ta je podpořena smíchem:

„Nahoře jako klenba toho chrámu štěstí zní smích, ten *sladký trans štěstí, ten nejvyšší vrchol rozkoše. Smích rozkoše, rozkoš smíchu*. Není nejmenších pochyb o tom, že tento smích nemá *nic společného s žertem, výsměchem a směšností*.“³³⁰

Je to právě smích, co může pomoci zjemnit a přiblížit čekání na smrt, na cestu do nebytí. Chvilí smrti je možno prožít i radostně.

Takto vznikly dva pohledy na smrt: mužský a ženský. Čtenář je zvyklý na to, že je mu smrt předkládána jako něco, co souvisí se strachem. Smrt zvýrazňuje absurditu života. Tento názor se formoval několik staletí. Dnešní koncept smrti je však nejvíce ovlivněn díly Martina Heideggera, J.P. Sartrea a A. Camuse. To je mužské „učení“. Existencialisté smrt pojmají jako jednu z nejdůležitějších hraničních situací, které když se přiblížíme, můžeme pochopit smysl života. Ale to je opět mužské chápání Thanatu, které ze své podstaty protirečí konceptu smrti coby radostné události Annie Leclerc.

V Kunderově románu nacházíme vysvětlení, a dokonce i možné řešení, jak jít do smrti beze strachu. Tento esejistický intertext se stává klíčem, který rozšiřuje nejen významové pole Kunderových románů, ale také pomáhá pochopit soustředění Gavelisových hrdinů na Thanatos jako na možnost vysvobození, přechodu na jinou úroveň bytí.

Jiná, nejmenovaná, hrdinka románu *Kniha smíchu a zapomnění*, o hranici mezi životem a nebytím říká, že „Stačí tak málo, tak nesmírně málo, aby se člověk dostal na druhou stranu hranice, za níž všechno ztrácí smysl: láska, přesvědčení, víra, dějiny. Celé tajemství lidského života spočívá v tom, že se děje v těsné blízkosti, ba v přímém dotyku

³²⁹ Kundera, M., (2017). *Kniha smíchu a zapomnění*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 69.

³³⁰ Kundera, M., (2017). *Kniha smíchu a zapomnění*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 70. Kurzívou jsou psány citáty z knihy Annie Leclerc.

té hranice, že je od ní oddělen ne kilometry, ale jediným milimetrem.“³³¹ Zde není vyjádřen strach, nýbrž pochopení skutečnosti, že život i smrt jsou vždy těsně vedle sebe, že přechod z jednoho do druhého může nastat úplně kdykoli. A toto hluboké porozumění zde spisovatel opět klade do úst hrdince – ženě.

Spisovatelé jako by se v úvahách o Thanatu vzájemně doplňovali.

4.5.4. Smrt a nesmrtelnost

Když jsme tolik pozornosti věnovali smrti, hodilo by se teď krátce zmínit i o protikladu smrti – nesmrtelnosti. Tím spíše, protože se tak jmenuje a tímto tématem zabývá jeden z nejznámějších a nejvýznamnějších Kunderových románů. Proto tomuto románu v této práci věnujeme celý oddíl.

Smrt a nesmrtelnost jsou protikladné koncepty. Dialekticky je možno jimi podložit principy smyslu života. V románu *Nesmrtelnost* jsou spojeny, a tak je zrušen protiklad mezi nimi, který předtím existoval po staletí. V tomto díle není zvažována možnost fyzické nesmrtelnosti. Stejně jako ve všech ostatních případech se zde román směřuje s tím, co je. Avšak duchovní nesmrtelnost, která je zároveň efemérní a zároveň i reálná (neboť není materiální), je nejdůležitějším významovým bodem románu. Spisovatel se celým tímto literárním dílem snaží vysvětlit, co to je nesmrtelnost a proč je tak důležitá pro člověka, jehož život je jen krátkým zablýsknutím ve věčnosti. Co to je, ta vytoužená a – jak se zdá – nedosažitelná nesmrtelnost? „Nesmrtelnost je směšnou iluzí, prázdným slovem, větrem chytaným do síťky na motýly.“³³² Smrt vždy vynikala jako jeden z nejdůležitějších momentů lidského života. Co lidská paměť sahá, snili umělci o tom, že tento okamžik překonají, snažili se mu postavit. Když pochopili, že to není v jejich moci, začali smrt zkoušet překonat jinými způsoby. Zůstala však v jejich dílech jako jedno z nejdůležitějších témat.

Ve 20. století se lidé více než čehokoli jiného začali bát smrti a zrodil se Nietzscheho a Schopenhauerův nihilismus, kterým se do značné míry inspirovala filozofie existencialismu. Pro tu je typické (a pro nás důležité) to, že nebyla „nacpána“

³³¹ Kundera, M., (2017). *Kniha smíchu a zapomnění*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 218.

³³² Kundera, M., (1990). *Nesmrtelnost*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 76.

do filozofických traktátů, nýbrž si své místo našla v literárních dílech. Existencialisté smrt „povýšili“, určili jí téměř nejdůležitější roli v lidském životě. Smrt se pro ně stala nejdůležitějším předpokladem pro pochopení lidské existence. Je to pro ně nejdůležitější hraniční situace, které se nikdo nevyhne. Avšak podle Kundery „smrt a nesmrtelnost jsou jako nerozlučná dvojice milenců“³³³. O významných lidech se dá říci, že „čím blíží byl smrti, tím blíží byl též nesmrtelnosti“³³⁴. Proto se Bettina nepokoušela zříci Goetheho coby garanta své nesmrtelnosti a až do konce života jej rušila svou existencí a neustálými nečekanými návštěvami.

Z toho vyplývá, že bez smrti bychom nepoznali ani nesmrtelnost – jednu z tužeb, které nejhorečnatěji zachvacují lidský rozum i myšlenky.

4.6. Motiv sexuality

Motivy na sebe nemusí plynule navazovat, nemají stejnou důležitost, mohou mít různý charakter, mohou být rozloženy nerovnoměrně. Význam některých motivů lze pochopit pouze v rámci tématu nebo celého kontextu.

Erotika úzce souvisí s motivem smíchu a groteskna. Spojuje je karnevalový motiv. Gavelis smích obchází. Jak již bylo dříve zmíněno, jeho díla jsou prostoupena groteskem. V tvorbě litevského romanopisce je více aktualizován eroticko-sexuální motiv.

Předchůdcem jak smíchu, tak sexuality je vášeň. Právě tento moment propojuje Thanata, smích a sexualitu. „Všechny formy rituálního žertu souvisely se smrtí či znovuzrozením, s aktem oplodnění, se symboly plodnosti“³³⁵, přičemž plodnost je důsledkem sexuality.

Hrdina současného románu hledá způsob, jak se navrátit k pramenům vášně. Proto se v Kunderově tvorbě obrací ke komickému elementu, jenž mívá erotický náboj. O Gavelisových hrdinech je možné říci, že neodrážejí celistvost života, jsou naladěni pesimisticky. Jedním z nejdůležitějších aspektů jejich přežití se stává moment sexuality,

³³³ Kundera, M., (1990). *Nesmrtelnost*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 54.

³³⁴ Kundera, M., (1990). *Nesmrtelnost*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 70.

³³⁵ Bachtinas, M., (1996). *Dostojevskio poetikos problemas*. Vilnius, Litva: Baltos lankos. Str. 149.

který je stejně jako smích součástí karnevalismu. Literární vědec Marijus Šidlauskas v článku *Poker v kostele (Pokeris bažnyčioje)* tvrdí: „je třeba zdůraznit, že erotická symbolika tvoří nejdůležitější vrstvu poetiky [*Vilniuského pokeru*], proniká do ideových uzlů románu, sblízuje navzájem vzdálené prostory.“³³⁶

Do vydání Gavelisova *Vilniuského pokeru* v litevské literatuře erotické motivy téměř nenajdeme. Jediným nechvalně známým románem bylo *Babí léto (Voratinkliai draikėsi be vėjo)*³³⁷ Vytautase Sirijos-Giry. Byl napsán ještě v roce 1958 a publikován v časopise *Vítězství (Pergalė)* a dočkal se takové kritiky sovětského a republikového literárního tisku, že samostatná kniha vyšla teprve po deseti letech.

Proto když byl v roce 1989 publikován *Vilniuský poker*, konzervativně naladěná společnost byla rozpačitá. „V tomto románu, otevřeně líčícím sexualitu a erotiku, se dionýsovská podstata poprvé v litevské literatuře stává dominující, dílo „píšící“ silou.“³³⁸

O karnevalovém šílenství, prostoupeném sexuálními motivy, se píše v kapitole o karnevalismu.

Nejvíce je však sexualita vyjádřena, mluví-li se o ženách. Tomu je také věnována samostatná podkapitola. V tomto oddíle se proto zmíníme jen o těch momentech, které ještě zmíněny nebudou nebo nebyly.

Motivem smíchu, sexualitou a brutalitou jak Gavelis, tak Kundera potvrzují volbu zbavit se lyrického počátku své tvorby. Takové zřeknutí se počátku tvorby není ničím jiným než odmítnutím nepodložené pompéznosti. Začátek karnevalismu boří myšlenku, nastoluje familiární řeč. Takto roztahuje oponu, za kterou se do Gavelisových románů toužili skrýt všichni litevští autoři. Výše zmíněná volba autorovi dodává odvalu mluvit o takových tématech a takovými slovy, jež čtenáře zvyklého na vznešený styl

³³⁶ Šidlauskas, M., (2006) *Pokeris bažnyčioje*. In: M., Šidlauskas. *Orfėjas mokėjo lietuviškai* (Str. 64-72). Vilnius, Litva: Homo liber. Str.64-70. „pažymėtina, jog erotinė simbolika sudaro svarbiausią poetikos sluoksnį, persmelkia idėjinis romano mazgus, sukerta tolimas plokštumas“.

³³⁷ Sirijos-Gira, V., (1968). *Voratinkliai draikėsi be vėjo*, Vilnius, Vaga. česky: Sirijos-Gira, V., (1977) *Babí léto*, Praha, Vyšehrad

³³⁸ Grigaitis, M., (2007). Kultūrinis lūžis ir literatūros tradicija. Kultūrinio lūžio ženklais Ričardo Gavelio prozoje. Pasakojimo polifonija Ričardo Gavelio romane „Vilniaus pokeris“ In: *Gimtasīs žodis* (2007/5, Str. 25-31) Str. 28. In: *Gimtasīs žodis*, 2007/5, Str. 25-31. „Šiame romane, atvirai vaizduojant seksualumą ir erotiką, pirmą kartą lietuvių literatūroje dionisiškasis pradas tampa dominuojančia kūrinį „rašančia“ jėga.“

zarážejí. Podle jednoho z Gavelisových hrdinů „bylo vhodné erotické vzrušení nějak vložit do světového procesu.“³³⁹ To autor ve svých dílech také učinil.

Možností, které karnevalismus poskytuje, využívá Kundera rafinovaněji. Český spisovatel si volí hravě tvarované pole sexuality. Erotično se zvláštní melodií vplétá a téměř ovládne hrdiny románů a samotné dílo. Vyčlenit ho v Kunderově tvorbě z celkového kontextu by znamenalo text znásilnit a preparovat. Vulgarizaci či přímé vulgarity zde nenalezneme. Můžeme jen zmínit několik momentů.

Kunderovi hrdinové Tomáš a Rubens v životě zažili řadu erotických přátelství. Dobrodružství zažívali také Bertlef nebo Klíma. Avšak v románech vypravěč tento fakt pouze konstatuje. Tak se snaží vyjádřit, že tito muži prostě aktivně žili sexuálním životem. Ženy, se kterými zažívali erotická dobrodružství, je okouzly jen nakrátko. Téma erotických fantazií nebo sexuality v těchto případech není rozvíjeno.

V těchto textech se však objevují i zajímavější motivy. Jeden z nich je ten, že manželky jeho mužských hrdinů touží po milenkách svých mužů. V erotikou oplývající scéně, odehrávající se v Sabinině dílně, kam ji Tereza přichází fotografovat, vidíme tento motiv (*Nesnesitelná lehkost bytí*). O tomtéž přemýšlí také hrdinka románu *Kniha smíchu a zapomnění*, Markéta, Karlova žena.

Avšak v Kunderově románu *Kniha smíchu a zapomnění* se na sexualitu nahlíží z trochu jiného úhlu. Jan a Hedvika hovoří o situaci, kdy je žena iniciátorkou pohlavního styku. Jan říká: „Když muž a žena dělají totéž, není to totéž. Muž znásilňuje, a žena kastruje“³⁴⁰ Aktivní pozice ženy muže děsí. Podle jeho názoru „znásilnění je součást erotiky, kdežto kastrace je její popření.“³⁴¹

Současná intelektuální, silná žena takový postoj nicméně zpochybňuje: „Jestli je znásilnění součást erotiky, pak je celá erotika namířená proti ženě a bylo by třeba vymyslet jinou erotiku.“³⁴²

Nepřímo se zde tedy autor dotýká postoje k erotice a sexualitě. Opatrně naznačuje, že by bylo vhodné jej revidovat.

³³⁹ Gavelis, R., (1999). *Septyni savižudybės būdai*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 11. „Erotinj jaudulj derėjo kaip nors įterpti į pasaulio vyksmą.“

³⁴⁰ Kundera, M., (2017). *Kniha smíchu a zapomnění*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 222.

³⁴¹ Ibid

³⁴² Ibid

Gavelisovy ženy jsou sexuálně přitažlivé, ale nikdy nedostanou možnost vyjádřit svůj názor na erotiku. V románech tohoto spisovatele je erotika nahlížena očima muže. Neustále zde narážíme na dlouhonohé krasavice svádějící muže. Sexualita z nich doslova číší. Postavy *Vilniuského pokeru* Vytautase a jeho kamaráda Gediminase spatří ženu. Její líčení je poetické, erotizované: „Krásná, asi dvaceti pětiletá, dlouhonohá, se snovým poprsím a větrem spletenými vlasy. Sálalo z ní zvláštní, vlhké teplo, jako z hromady hnijícího listí. (...) Nemohla (nebo nechtěla) schovat své dlouhé nohy a oblá prsa, volající o pohlazení. Nemohla ukrýt ani nejmenší drobnost ze svého okouzlujícího těla. Byla nažší než nahá.“³⁴³

Právě takovým ženám nemohou odolat Gavelisovi mužští hrdinové. Jejich vyzářující sexualita je démonická. Později vyjde najevo, že tato hrdinka je poslaná kanuky, ale podobně idylicky popsanych žen je i více. Jedna z nich je Lolita, milá Vytautase Vargalyse:

„Trochu nepřesný ovál tváře, ne právě pravidelné rysy, nohy jako z mých snů, velká, pevná prsa.“³⁴⁴

Pravda, Lolita je později ještě více poetizovaná. Stává se ztělesněním všech žen, popsanych v kapitole o ženách.

Podobně je líčena také Greta ze *Sedmi způsobu sebevraždy*. Ta se už zdálky zdá hrdinovi „nemožně svůdná“³⁴⁵ a „Rimas pocítil, že je až do hlubin vzrušený.“³⁴⁶ Hrdina se však okamžitě snaží sublimovat své pocity a sám sebe ukázněje: „To je tvořivé vzrušení, hodilo by se jej realizovat duchovně! Ne tělem, ale duší!“³⁴⁷

Tato dívka pro Rimase Vizbaru představuje víc než jen běžné erotické dobrodružství:

³⁴³ Gavelis, R., (2011). *Vilniaus pokeris*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 20-21. „Graži gal dvidešimt penkerių metų ilgakojė svajinga krūtine ir vėjo drikomais plaukais, Nuo jos sklido keista drįgna šiluma, lyg nuo pūvančių lapų krūvos. Ji negalėjo (gal nenorėjo) paslėpti savo ilgų kojų, apvalainų, glamonės besišaukiančių krūtų. Negalėjo nuslėpti nė menkiausios savo kerinčio kūno smulkmenos. Ji buvo nuogesnė už nuogą.“

³⁴⁴ Gavelis, R., (2011). *Vilniaus pokeris*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 46. „kiek netikslus veido ovalas, ne itin taisyklingi bruožai, iš mano sapnų atklydusios kojos, didokos stačios krūtys“

³⁴⁵ Gavelis, R., (1999). *Septyni savižudybės būdai*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 11. „nejmanomai gundanti“.

³⁴⁶ Ibid, „Rimas pasijuto ligi pačių gelmių susižadinęs“.

³⁴⁷ Ibid, „Tai kūrybinis susijaudinimas, jį dera realizuoti dvasiškai! Ne kūnu, o siela!“

„Byla pro něj užitečná nikoli jako erotická hračka nebo pozdní, poněkud komická láska. Greta pro něj byla nezbytná jako ztělesnění věčného pohybu – jen taková dívka mohla rozpohybovat už zcela nehybného a odumřelého ducha Rimase Vizbary.“³⁴⁸

Taková charakterizace odpovídá karnevalovému erotickému účelu. Podle Hermanna Brocha „každá askeze, každá snaha o vymýcení slasti má sexuální jádro.“³⁴⁹ Nehledě na to, že karneval v Gavelisových textech, jak již bylo zmíněno, není slavností obnovy, tento moment sexuálního zájmu dává jistou naději, že je přece jen jiné východisko, ne pouze smrt.

Smysl dodaný erotice mýtu a sexualitě přesto přetrvává, tento motiv nás nutí nesouhlasit s literární vědkyní Elenou Bukelienė, že „v mýtech a folklóru erotika obvykle symbolizuje životní síly, obnovu světa, zatímco postmoderní erotika je znakem bezmoci, ztracenosti a beznaděje.“³⁵⁰

Lze říci, že integrované erotično v Kunderových románech a otevřená demonstrace sexuality v dílech Gavelise, spisovatele odlišuje, zároveň však ukazuje společné.

To, že v dílech obou spisovatelů je motiv sexuality důležitý, doplňuje již pojednané významy motivů karnevalismu, Thanatos a smíchu a potvrzuje jedno z nejzásadnějších tvrzení, že základní instinkty ovládající lidstvo přetrvávají. Zatímco současný člověk ve světě měnících se hodnot hledá, o co se opřít, v tvůrčím prostoru jsou nejdůležitější archetypické motivy přetrvání lidstva aktualizovány a opatřovány smyslem. Možná proto to některým kritikům připadá jako znak beznaděje nebo přehnaná demonstrace erotična.

³⁴⁸ Gavelis, R., (1999). *Septyni savizudybės būdai*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 12. „Ji buvo jam reikalinga ne kaip erotinis žaisliukas ar vėlyva kiek komiška meilė. Greta buvo jam būtina kaip amžinojo judesio įsikūnijimas – tik tokia mergina galėjo išjudinti jau visai sustojusią ir apmirusią Rimo Vizbaros dvasią.“

³⁴⁹ Broch, H., (2009). *Román – Mýtus – Kýč*. Praha, Česká republika: Dauphin. Str. 65.

³⁵⁰ Bukelienė, E., Peluritytė A., Tamošaitis R., (2003). 1950-ųjų kartos prozinikai. In: G., Viliūnas (Ed.). *Naujausioji lietuvių literatūra* (Str.129-155). Vilnius, Litva: Alma littera

5. PARALELY POSTAV A VYPRAVĚČE

V této práci je pozornost soustředěna na detaily, jež pomohou odhalit zajímavé a neočekávané perspektivy děl Gavelise a Kundery. Problematikou vypravěče u Kundery se podrobně zabýval Tomáš Kubíček, stejné otázky si kladli také recenzenti Gavelisovy tvorby, což jsme již částečně zmiňovali při diskuzi o kompozici románu. Vzhledem k výše uvedeným důvodům se tomuto tématu budeme věnovat pouze v hrubých obrysech. Vypravěč je zde chápán jako jeden z motivů děl, proto také svou pozornost zaměříme jen na vybrané momenty. Využijeme dělení G. Genetteho na *homodiegetického* a *heterodiegetického* vypravěče.³⁵¹

V románech *Vilniuský poker* a *Sedm způsobů sebevraždy* je vypravěč podle Genetteho *homodiegetický*. To znamená, že je postavou příběhu. Nehledě na to, že je román *Vilniuský jazz* součástí tzv. „Vilniuské trilogie“, odlišuje se jak způsobem vyprávění, tak i vypravěčovou perspektivou. Objevuje se v něm již *heterodiegetický* vypravěč, tj. takový, jenž se příběhu neúčastní. Shodný přístup k vyprávění byl vybrán i v románu *Poslední pokolení lidí na Zemi*.

V Gavelisově případě je část románů multiperspektivní, tj. jedná se o romány několika vědomí. Ty představuje *Vilniuský poker* a *Poslední pokolení lidí na Zemi*. Každá část je vyprávěna z jiné vypravěčské perspektivy, jak již ale bylo zmíněno, liší se vztah vypravěče k textu.

Z vybraných Kunderových textů se ve třech z nich vypravěč příběhu neúčastní, je *heterodiegetický*, a pouze v *Nesmrtelnosti* je *homodiegetický*. Jen v románu *Nesmrtelnost* pak vypravěč získává vlastnosti obou Genettových typů vypravěče, tedy jak *homodiegetického*, tak *heterodiegetického*. Spisovatel jde se svou kůží na trh a fikční svět tohoto románu nabývá na dvojité dimenzi.³⁵² Vypravěč se stává zároveň hrdinou románu i jeho autorem. Účastní se díla již od jeho první stránky, teprve nakonec však čtenáři prozradí, že je Kunderou tohoto fikčního světa.

Takto je upevňována iluze, že jsou postavy románu jeho přáteli, se kterými se stýká v klubu („Čekal jsem na profesora Avenaria, se kterým se tu občas scházím,

³⁵¹ Genette, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Itaca, Cornell University Press, 1988. Str. 248.

³⁵² Doležel, Lubomír. *Heterocosmica*. Praha, Karolinum, 2003. Str. 30.

abychom si povídali“³⁵³, v kavárně, bistro („[profesor Avenarius] 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“³⁵⁴ či na pařížských ulicích.)

Je tedy možné dojít k závěru, že je *Nesmrtelnost* románem o psaní románu. Danou tezi podporuje zrod postav Agnes, popsány již několika badateli. Na podobné motivy lze narazit i v tvorbě Gavelise.

Jeden z těchto případů se nachází v románu *Sedm způsobů sebevraždy*. Vyskytuje se v něm hrdina, o němž jsme již hovořili – Armagedonas Šliogeris. Spisovatel nejen, že využívá příjmení populárního litevského filozofa, na straně 119 také jakoby náhodou vměstná poznámku, v níž zmíní, že hrdina románu, spisovatel Rimas Vizbara, spatří mezi pobudy prototyp toho, kdož se také stane postavou jím psaného románu, Armagedona Šliogera. Fikční postavy jsou bytosti „podobné lidem, ale žijící pouze prostřednictvím jazykové reference v rámci fikčního světa.“³⁵⁵ Do díla je tedy vložena analogické eséma, jak je tomu v Kunderově *Nesmrtelnosti*, soustřeďující se na detaily tvorby, konkrétněji na vysvětlení, odkud se vzala postava. Tato pasáž není rozvíjena detailněji, to je ovšem možné vysvětlit tím, že Šliogeris je jen jednou z vedlejších postav.

5.1. Kanukové

Zvolená strategie zkoumání nezavazuje k analýze všech či nejvýznamnějších hrdinách děl. Hovoříme tu tedy o těch případech, které zvýrazňují paralely mezi díly obou autorů.

Výjimečným a velmi zajímavým fenoménem Gavelisovy tvorby jsou kanukové. Nejedná se o běžný výraz pro hrdiny. Mluví se o nich, hrdinové si jich ve svém okolí všímají, děje románu se ale přímo neúčastní. Jsou jakýmsi součástmi fiktivního světa hrdinů, je jim ovšem věnováno mnoho pozornosti nejen v nějakém jednom konkrétním díle, ale v celé romanopiscově tvorbě.

³⁵³ Kundera, Milan. *Nesmrtelnost*. Brno, Atlantis, 1990. Str. 11.

³⁵⁴ Kundera, Milan. *Nesmrtelnost*. Brno, Atlantis, 1990. Str. 154.

³⁵⁵ Kubíček, Tomáš; Hrabal, Jiří; Petr A. Bílek. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha, Dauphin, 2013. Str. 65.

Jejich pojmenování je autorovým výmyslem a při překladu do cizí řeči zůstává stejný jako v originále (do češtiny překládáme pouze s českou koncovkou, tedy ne litevské „kanukai“, ale české „kanukové“). Na určitých místech jsou kanukové nazýváni ještě zájmenem *Oni*, někdy se objeví pod pojmem *liumpeni*. Není možné definovat zcela jednoznačně, kým či čím jsou. I po přijmutí Kubičkova výroku, že „fikční bytosti jsou nutně neúplné, že jsou jen souborem rysů či znaků,³⁵⁶ zůstává okolo těchto účastníků díla (úmyslně nenazývaných postavami, neboť příběhu se neúčastní přímo) mnoho prostoru pro interpretaci.

Jsou jistými bytostmi bez duše, jejichž cílem je odejmout lidem podstatné lidské vlastnosti, neboť „*Lidé* nejsou potřeba – každý člen společnosti je funkcí“³⁵⁷. Nejvíce se o nich mluví v románu *Vilniuský poker*.

Sféra jejich činnosti je velmi různá a existují odpradáвна. Jsou odvozeni od podivného japonského bezrukého boha moru, o kterém se zmiňují staré zdroje. Toto božstvo „zabíjí jen jisté vyvolené – nejčastěji básníky a mudrce“.³⁵⁸ „*Je*“ ovšem „nespojuje ani vláda, ani intelekt“³⁵⁹, přestože *jejich* vrchním komisařem byl Platón. Jejich zástupci se inkorporovali do vládnoucích vrstev či do jakékoli jiné oblasti, kde mohou vládnout či jinak na lidi působit. „Neovládají přírodní živly či království, umí však zničit to nejdůležitější – lidskou duši.“³⁶⁰

Jistý odraz myšlenky kanuků je možné nalézt i v tvorbě Kundery. Pravda, tento motiv v ní není nijak rozvedený. V románu *Nesmrtelnost* hrdina Avenarius mluví o Diabolu. Je zřejmé, že se jedná o přímou aluzi na ďábla. Nejdůležitějším detailem, který Avenariova Diabola přibližuje kanukům, je to, že „Diabolum si nakonec vždycky přivlastnilo každou organizaci, která měla za původní cíl je zničit.“³⁶¹ V tomto výroku

³⁵⁶ Kubiček, Tomáš; Hrabal, Jiří; Petr A. Bílek. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha, Dauphin, 2013. Str. 59.

³⁵⁷ Gavelis, Ričardas. *Vilniaus pokeris*. Vilnius, Tyto alba, 2011. Str. 181. „*Žmoniu nereikia – kiekvienas visuomenės narys yra funkcija*“

³⁵⁸ Gavelis, Ričardas. *Vilniaus pokeris*. Vilnius, Tyto alba, 2011. Str. 183. „*žudo tik kai kuriuos pasirinktinais – dažniausiai poetus ir išminčius*“

³⁵⁹ Gavelis, Ričardas. *Vilniaus pokeris*. Vilnius, Tyto alba, 2011. Str. 182. „*Jų nevienija nei valdžia, nei intelektas*.“

³⁶⁰ Gavelis, Ričardas. *Vilniaus pokeris*. Vilnius, Tyto alba, 2011. Str. 160. „*Jie nevaldo gamtos jėgų nei karalių, tačiau geba sunaikinti svrabiausia – žmonių dvasią*“

³⁶¹ Kundera, Milan. *Nesmrtelnost*. Brno, Atlantis, 1990. S. 225.

slyšíme ohlas na Gavelisovy mýtické bytosti, jež jsou inkorporované do všech vládnoucích vrstev. Není je možné přemoci.

Vytautas Vargalys uvádí, že „bylo třeba přečíst si bedlivě Kafku, abych pochopil, že v *Jejich* systému není žádný intelekt“³⁶². Právě tento pražský spisovatel představuje další intertext, jenž spojuje Kunderovu a Gavelisovu tvorbu. Litevský spisovatel ve svém románu prohlásil, že Kafka „v závěti nařídil zničit všechny jeho texty, neboť se bál *Jejich* msty po smrti.“³⁶³ Kundera, který ve své esejistice věnoval Kafkově tvorbě značnou pozornost (napsána samostatná esej)³⁶⁴, jako by potvrzoval Gavelisovu tezi: „jako by autor nemohl mít dost důvodů, aby odnesl na svou poslední cestu své dílo s sebou“.³⁶⁵

5.2. Ženy

Pozornost si zaslouží také ženské postavy, na jejichž roli nebývá vždy nahlíženo pouze z hlediska ženskosti. Tento aspekt Gavelisovy tvorby rozpracovala literární vědkyně Daiva Litvinskaitė³⁶⁶ a spisovatel Jurgis Kunčinas³⁶⁷. Takové rozhodnutí nebylo učiněno pouze na základě teorie esejismu, ale také myšlenky Seymoura Chatmana, ve které se říká, že „narativy evokují nějaký svět, a právě proto, že jde jen o evokaci, je nám ponechána svoboda obohatit je jakoukoli reálnou či literární zkušeností, kterou jsme nabyli.“³⁶⁸

Téma ženství doplňuje analýzu předchozích jmenovaných motivů, pomáhá hlouběji přistoupit k motivům Thanata, smíchu a sexuality.

Důležitost tématu podtrhuje fakt, že v tvorbě obou autorů dominují podle všeho mužští hrdinové, a to i v případě, kdy je hlavní hrdinkou románu či vypravěčkou žena (například v Kunderově *Nesmrtelnosti* či třetí části Gavelisova *Vilniuského pokeru*). Je

³⁶² Gavelis, Ričardas. Vilnius pokeris. Vilnius, Tyto alba, 2011. Str. 182. „Tereikėjo kruopščiai perskaityti Kafką, kad suprasčiau, jog *Jų* sistemoje nėra jokio intelekto.“

³⁶³ Gavelis, Ričardas. Vilnius pokeris. Vilnius, Tyto alba, 2011. Str. 183. „Testamente apskritai paliepė sunaikinti visus savo rašytus, bijodamas *Jų* keršto net po mirties.“

³⁶⁴ KUNDERA, MILAN. KASTRUJÍCÍ STÍN SVATÉHO GARTY. BRNO, ATLANTIS, 2006.

³⁶⁵ Kundera, Milan. Nechovejte se tu jako doma, přáteli. Brno, Atlantis, 2006. Str. 46.

³⁶⁶ Litvinskaitė, D., (2006). Medūza grūmoja Dzeusui: moterys Ričardo Gavelio kūryboje. *Metmenys*, Č. 86, str. 80-95. Str. 80-95.

³⁶⁷ Kunčinas, J., (1993). Džiaze ne tik merginos. *Metai*, Č. 11, str. 139 – 141.

³⁶⁸ Chatman, S., (2008). *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno, Česká republika: Host. Str. 125.

tedy možné dospět k závěru, že ženský aspekt v tvorbě obou autorů představuje místo, na němž se střetnou. Podle Daivy Litvinskaitė je „svět Gavelisových románů důrazně mužský a vztah muže se ženami věčný. Žena je v něm prostředkem k vyproštění se od mužských komplexů, fobií, bez ohledu na ni samotnou, její vnímání či intelektuální potřeby³⁶⁹. Spisovatelův dobrý přítel, také litevský romanopisec, se vyjádřil, že „v Gavelisových románech nejvíce mluví muži, zobrazování autorem jako výjimeční géniové [...]. V takovém patriarchálním světě génia ženy [...] musí být soběstačné, atraktivní, tajemné, budící touhu“³⁷⁰.

Zčásti lze takové vymezení aplikovat také na hrdiny Kunderových románů. Tento spisovatel ovšem ženským hrdinkám přisuzuje více individuality, schopnosti samostatně se rozhodovat a konat.

Právě takovou hrdinkou je Rita z Gavelisovy knihy *Poslední pokolení lidí na Zemi*. Je mimořádně intelektuálně založená a má výrazně osobitý přístup k životu. A samozřejmě je krásná: „Kdo je ta kráska v zrcadle? Že by snad ona sama?“³⁷¹ Je nicméně postavena před zrcadlo reality – její život je v režii jiných lidí: „Náhle se cítila být potajmu manipulovaná a usměrňovaná. Nedovolili jí být sama sebou, skrytě ničili její podstatu. Tentokrát ji pokřivil její otec.“³⁷² Hrdinka dostane jedinečnou příležitost – vzdorně přijmout nebezpečnou práci, tradičně náležící do mužského světa, kterou je neoprávněný obchod s výbušninami a zbraněmi hromadného ničení.

Podarilo se jí dosáhnout opravdové svobody a nezávislosti. Nazývají ji dokonalým člověkem, ba co víc, označuje ji tak mužský hrdina, který dodává: „Doposud jsem nepotkal dokonalou ženu. Vy jste první.“³⁷³ Zde nemáme na mysli genderovou

³⁶⁹ Litvinskaitė, D., (2006). Medūza grūmoja Dzeusui: moterys Ričardo Gavelio kūryboje. *Metmenys*, Č. 86, str. 80-95. Str. 84. „Gavelio romanų pasaulis pabrėžtinai vyriškas, vyro santykis su moterimi – daiktiškas. Moteris tėra priemonė atsikratyti vyriškų kompleksų, fobijų, nesirūpinant nei ja pačia, nei jos jausminiais ar intelektualiniais poreikiais“.

³⁷⁰ Kunčinas, J., (1993). Džiaze ne tik merginos. *Metai*, Č. 11. Str. 86. „Gavelio romanuose daugiausiai kalba vyrai, autoriaus vaizduojami kaip nepaprasti genijai [...]. Tokio genialaus patriarcho pasaulyje moterims [...] reikia būti savarankiškomis, seksualiomis, paslaptinomis, geismingomis“.

³⁷¹ Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str. 73. „Kas toji gražuolė veidrodyje? Negi tai ji pati?“

³⁷² Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str. 74. „Ūmai pasijuto vogčia tvarkoma ir reguliuojama. Jai neleido būti savimi, slapčia darkė jos esybę. Šįkart apdarkė jos tėvas.“

³⁷³ Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str. 78. „dar nebuvo sutikęs tobulo moters. Jūs pirmoji.“

příslušnost, ale koncept dokonalého člověka: chladnokrevného, na každou situaci připraveného dokonalého vojáka.

„Hlavním zdrojem příběhu je interakce osob“³⁷⁴, proto děj a význam poznáme jen ve zkoumání fikčně světových vztahů. Z tohoto důvodu ženy hrdinky nemohou být rozebírány odděleně od v románu obsažených událostí a ostatních postav, které jsou do příběhu zapojeny.

Někdy se objeví i ženy jiného typu. Příkladem je Nora, žena Rimase Vizbarase, v *Sedmi způsobech sebevraždy*. Její charakter je blízký obrazu Kunderovy Agnes. Tyto ženy jsou samy o sobě silné, schopné se postarat nejen o sebe, ale i o ostatní. Nora dobře chápe, jak mrzký je její manžel. Toto prozření ale, zdá se, přichází společně s rakovinou. Stejně jako Tereza z *Nesnesitelné lehkosti bytí*, Nora odjede do zahraničí a je teprve tam konfrontována s lehkostí bytí.

O lehkosti bytí Gavelisův vypravěč nemluví, nicméně situace, ve které se ocitá zmiňovaná hrdinka, umožňuje vytvořit takový předpoklad. Nora žije v Berlíně, je dobře placenou architektkou, uvědomuje si však, že za svůj život a rozhodnutí platí vysokou cenu. Její nevěra manželovi se přetransformovala v šest nebo sedm nádorů (což odpovídá počtu partnerů, se kterými zradila svého manžela). Drásají ji protichůdné city k manželovi – hněv a láska. Nora Vizbarienė hluboce toužila pomalu umučit Rimase Vizbarase k smrti. „Ta vražedná touha byla velice podivná: Nora si přála ulíbat ho k smrti jako víla. Toužila ho umilovat k smrti jako mýtická sukuba“³⁷⁵.³⁷⁶

Dokonce ani žena soužená těžkým onemocněním neztrácí své základní kvality – mýtickou ženskou sílu a svůdnost. Nepřímo by Nora mohla být spojena se Sabinou (*Nesnesitelná lehkost bytí*). Je to podobně samostatná, kreativní a svůdná žena, která se rozhodla raději zůstat osamělá, ale nezávislá. Stejně jako Nora není spokojená se slabým

³⁷⁴ Kubiček, T., Hrabal, J., Bílek, P.A. (2013). *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha, Česká republika: Dauphin. Str. 65.

³⁷⁵ Succubus (pl. succubi; též succuba, sukubus; z latinského succubare, „ležet vespod“) je ve středověké křesťanské mytologii druh démona - astrálního upíra, který svádí muže, zvláště pak mnichy, pohlavně se s nimi stýká a přitom je vyčerpává, někdy až k smrti.

³⁷⁶ Gavelis, R., (1999). *Septyni savižudybės būdai*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 88. „Tas žudymo troškimas buvo labai keistas: Nora norėjo negyvai jį užbučiuoti tarsi laumė. Troško negyvai jį užmylėti tarsi mitologiškas sukubas.“

mužem (Franzem). Nicméně obraz Nory není tak rozvinutý jako Sabinin, který rozebereme později.

5.2.1. Démoničnost žen

Další důležitý bod, který propojuje hrdinky obou spisovatelů, je ten, že nezakusily mateřství. „Feministka Barbara Einhorn tvrdí, že svůdnost ženy je považována za neškodnou pouze tehdy, když se převede na oslavu mateřství. Jinak je démonická.“³⁷⁷

„V Gavelisových románech ženy nemají děti, užívají si svou svůdnost, jejich krása nabývá magické moci, která proměňuje ženu v čarodějnici nebo dokonce požíračku mužů: je to – Vilniuská Kirké, Gorgona Medúza, Disa, dravá Lilith.“³⁷⁸ Snad jediným rozdílem mezi hrdinkami obou spisovatelů je, že Gavelisovy ženy mají démonickou moc. Ony okouzlují, svádějí a svedou, muž není schopen odolat této živelné démoničnosti.

Jednou z nich je již zmíněná Rita (*Poslední pokolení lidí na Zemi*), která „byla přímo samotná Gaia – nemilosrdná, ale božská. Její oči zářily nadlidskou vůlí s absolutním vědomím toho, co je třeba učinit. Její krása byla bodavě hněvivá a téměř zatemňovala oči. Rita byla ztělesněná Erinye.“³⁷⁹

Tato žena je nesmírně nebezpečná, protože není jen svůdná, ale jak již bylo uvedeno výše, je mimořádně nezávislá, schopná vstoupit do světa mužů.

Tento typ hrdinek je poznamenán hříchem biblické Evy. „Téměř všichni románoví hrdinové jsou sváděni ženami: k sexu, lásce, vyznání vždy jako první učiní žena.“³⁸⁰ Mužský hrdina je v těchto situacích pouze obětí. Není schopen odolat. Životní

³⁷⁷ Litvinskaitė, D., (2006). Medūza grūmoja Dzeusui: moterys Ričardo Gavelio kūryboje. *Metmenys*, Č. 86. Str. 87. Straipsnyje šaltinis nenurodytas. „Feministė Barbara Einhorn teigia, kad moters seksualumas laikomas nepavojingu tik tuomet, jeigu jis perkeliamas į pasižventimą motinystei. Kitaip jis – demoniškas.“

³⁷⁸ Litvinskaitė, D., (2006). Medūza grūmoja Dzeusui: moterys Ričardo Gavelio kūryboje. *Metmenys*, Č. 86. Str. 87. „Gavelio romanuose moterys neturi vaikų, mėgaujasi savo seksualumu, tad jų grožis įgyja magišką galių, paverčiančių moterį ragana ar net vyrų rijike: ji – Vilniaus kirkė, Medūza Gorgonė, disa, plėšrioji Lilita.“

³⁷⁹ Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str.25. „buvo tarsi pati Gaja – negailėtinga, tačiau dieviška. Jos akys žaižaravo antžmogiška valia ir absoliučiu žinojimu, ką privalo daryti. Jos grožis gildančiai piktas veik temdantis akis. Rita buvo įsikūnijusi erinija.“

³⁸⁰ Litvinskaitė, D., (2006). Medūza grūmoja Dzeusui: moterys Ričardo Gavelio kūryboje. *Metmenys*, Č. 86. Str. 89. „Beveik visi romanų herojai yra suviliojami moterų: seksui, meilei, prisipažinimui visada pirmoji prabyla moteris.“

démonická podstata je ovládající. „Tak se muž pohodlně zbaví jakékoli odpovědnosti a stává se „obětním beránkem“.“³⁸¹

Ženská nadpřirozenost v Gavelisových románech je někdy dokonce zdůrazňována přehnaně. Jak již bylo dříve zmíněno, je to spojeno s jejich svůdností. Podle Daivy Litvinskaitė „někdy mužský psychologický strach z ženské svůdnosti ji promění na démona, který prahne po mužském masu.“³⁸² Tento motiv se ve spisovatelově díle skutečně objevuje více než jednou. Můžeme ho nalézt nejen v románu *Poslední pokolení lidí na Zemi*, jak tvrdí literární vědkyně, ale i ve *Vilniuském pokeru*. Zde je popsán jeden z obrazů namalovaných otcem hlavního hrdiny, kde „mladá atraktivní dívka s velkými ňadry stojí na čtyřech a polyká svého mrtvého muže. (...), pozřené maso z mrtvoly patrně do nich [ňader] přechází a ještě více je krásší. Tělo mrtvého muže ji zdobí, zdobí pro dalšího muže.“³⁸³

Tyto obrazy šokují nejen svou otevřeností, ale také alogismem. Je to jeden z nemnoha momentů, kdy hovoříme o obnově, o možnosti znovuzrození. Mýtus o věčném návratu, v němž spočívá téma a myšlenka Kunderova románu *Nesnesitelná lehkost bytí*, je v Gavelisově tvorbě transformován, spolu s celým na logice založeným světem. Obnova probíhá nikoli v okamžiku setkání smrti a zrození. Smrt již nastala, ale tento nevratný okamžik není důležitý – nejdůležitější není přechod mezi životem a smrtí, ale láska, to je ten cit. To je zdroj krásy.

Kunderovy hrdinky jsou mnohem přizemnější. Muži je často jen využívají. Nicméně v pozdějších románech se stávají hlavními postavami. Od *Nesnesitelné lehkosti bytí* pozorujeme soběstačné, nezávislé osobnosti (Sabina), Tereza je sice zranitelná, ale dokáže učinit nezávislé rozhodnutí. Tato hrdinka se obecně liší od jiných postav Kunderových románů. Svým mužským protějškem je respektovaná, přijímaná jako rovnocenná partnerka a může si zvolit a volí si svobodu jednání.

³⁸¹ ibid

³⁸² Litvinskaitė, D., (2006). Medūza grūmoja Dzeusui: moterys Ričardo Gavelio kūryboje. *Metmenys*, Č. 86. Str.88. „Kartais vyro psichologinė moters seksualumo baimė paverčia ją demonu, mintančiu vyro mėsa.“

³⁸³ Gavelis, R., (2011). *Vilniaus pokeris*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 91-92. „jauna patraukli mergina didžiulėmis krūtimis keturpėsčia ryja savo mirusį vyrą(...), rodos suryta negyvėlio mėsa pereina į jas [krūtis], vis labiau jas dailina. Mirusio vyro kūnas puošia ją, puošia kitam vyrui.“

K těmto ženám by mohla být přiřazena i manželka Klímy (*Valčík na rozloučenou*), ta ale není aktivní postavou. O její existenci ví čtenář pouze od vypravěče. Ale můžeme zde pozorovat zrod nezávislé ženy, která se později ukáže v Kunderově tvorbě.

5.2.2. Další typy ženských hrdinů v Gavelisových románech

Jak v Kunderových, tak v Gavelisových románech není obraz žen jednotný. Můžeme zde najít různě hodnocené hrdinky.

Kunderův hrdina Boccacio to vysvětluje takto: „Mizogyn neopovrhne ženami. Mizogyn nemá rád ženství. Muži se odedávna dělí na dvě veliké třídy. Na adoranty žen, jinak básníky, a na mizogyny, či lépe řečeno, gynofoby. Adoranti aneb básníci zbožňují tradiční ženské hodnoty jako cit, domov, mateřství, plodnost, svaté blesky hysterie a božský hlas přírody v nás, kdežto mizogyni či gynofobové mají z těch hodnot mírnou hrůzu. Adorant zbožňuje v ženě ženství, kdežto gynofob dá před ženstvím přednost ženě. Nezapomeňte na jednu věc. Žena může být šťastná jen s mizogynem.”³⁸⁴

Tyto slova vysvětlují, proč jsou ženy zobrazovány tak odlišně. A to nám umožňuje pochopit nejen typy žen zobrazovaných Kunderou, ale také porozumět, proč se v Gavelisových románech objevuje poměrně formalizované rozdělení ženských hrdinů.

Přesně ty ženy, ve kterých vidíme ženu jako takovou, mají ve tvorbě těchto spisovatelů pozitivní zabarvení. Nicméně ty, které nesou důležitost ženství pro jeho samotnou podstatu, jsou často zobrazovány se skrytým pohrdáním.

Nicméně ne všechny hrdinky v Gavelisových dílech jsou rozdělené podle tohoto principu. Při tomto pohledu můžeme nalézt takové, které z odlišných perspektiv mohou náležet do obou skupin.

Jednou z nich je vedlejší hrdinka románu *Poslední pokolení lidí na Zemi*, Motinélè (Matička).

Již samotné pojmenování je dvojsmyslné. Tímto způsobem ji nazývá syn, který je katolickým knězem, Stanislovas Garmus. V té době je tato hrdinka abatyší kláštera. V

³⁸⁴ Kundera, M., (2017). *Kniha smíchu a zapomnění*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 145.

litevském jazyce se nejvyšší představené kláštera také říká Matička. V románu nalzáme dokonce tři přístupy k této hrdince.

Syn byl přesvědčený, že byl „počat neposkvrněně. Nepočal jej žádný pozemský muž, ale Matička sama se sebou. (...) nejednou ji přistihnul, jak provádí ten světecky rouhačský akt, ačkoli do jeho smyslu pronikl o něco později, kdy už s jistotou věděl, že jen bohové mohou rodit sami ze sebe (...) I když se narodil již dávno, ona se stále snažila jej donosit až do konce, tímto magickým způsobem jej zdokonalit a zformovat.“³⁸⁵ Syn matce přiřkává božské vlastnosti. To je první obraz této hrdinky. Nicméně obraz Matičky je o něco zajímavější a barvitější.

Její role jako představené kláštera je v románě rozvinutá nejméně, nicméně z několika poznámek se stává očividným, že je to osobnost, která výborně ovládá umění manipulace s davem. Tento obraz Matičky je úplným opakem oproti vnímání syna.

Později jsou čtenářům v románu prozrazeny detaily z Matiččina mládí. Je nutné zmínit, že o životě této hrdinky čtenářům v mezičase vypráví jiná ženská hrdinka – Gražina Lašienė (Rezavá Gražké). Tak je poodhalen skutečný začátek příběhu Stanislovase Garmuse.

Matička (i při vyprávění této části je tak označována) prozaicky, bez jakékoli romantiky se v zahradním domku milovala s Gruzíncem Zviadem bydlícím v sousedství, který později, zřejmě, odešel na Kavkaz a stal se místním králem – prezidentem.

Je zjevné, že tato hrdinka je mnohostranná, rozporuplná, schopná manipulovat nejen svým synem a politiky, ale dokonce i lidmi z celé země. Ona představuje obraz ženy, která děsí mužské hrdiny. Nicméně není to žena, která by byla obdarovaná démonickými rysy. Dokonce i ženství u ní je jakoby falešné. Ženskost této hrdinky není zcela artikulovaná, je statická. Matička by nepřímo mohlo být možné spojit s Kunderovými hrdinkami typu Lora. Jejím životním motorem jsou pozemské, ale nejen fyziologické cíle. Je pro ni důležitý její pocit moci.

³⁸⁵ Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vag. Str. 103-4. „nekaltai pradėtas. Pradėtas ne kokio nors žemiško vyro, o Motinėlės pačios su savimi. (...) nesyk užklupo ją atliekant tą šventuoliškai šventvagišką aktą, nors jojo prasmę perprato kur kas vėliau, kada jau tvirtai žinojo, kad tik dievai tegali gimdyti patys iš savęs.(...) Nors jis jau buvo seniai gimęs, ji vis dar stengėsi jį ligi galo išnešioti, šituo magišku būdu patobulinti ir suformuoti.“

5.2.3. Hrdinky jako nástroje sexuálního uspokojení

V Gavelisových románech se vždy objevuje žena, která ztělesňuje jen samotný fakt sexu. Není obdařena žádnými jinými vlastnostmi. Někdy se taková hrdinka pokouší oprostít se od takové role, jež jí byla přidělena. Taková je například Gražina Lašienė (*Poslední pokolení lidí na Zemi*). Je to poslankyně, značně vlivná politička, dokonce připravující celospolečenský převrat. (Není přímo řečeno, že je zástupkyně kanuků, ale takovou možnost nelze ani vyloučit.) Hlavní mužské intelektuální postavy románu však ví, že to je Rezavá Gražkė. Oni „prošli jejím křtem.“ Když o ní mluví Saulius Kepenis, vidí jen pohlaví: „ta bodavá superkundička byla čistá, ladná a klidná, skrze řídké ochlupení se rýsovaly oboje pysky, malebně zvaly do otvoru blaženosti. To v ní bylo to nejdůležitější, tam se skrývala všechna její moudrost, krása a hodnota.“³⁸⁶

Jediná výhoda této postavy je její pohlavní orgán, který jí na konci pátého avatara, nazvaného *Otrokyně lásky*, části věnované Gražinė, její šílená matka vyřízne. Makabrální scéna se odehrává u Gražinina pracoviště – budovy parlamentu v centru Vilniusu.

V románu *Vilniuský poker* se rovněž vyskytuje podobná hrdinka – Janė. Vypravěč o ní říká: „Janė nebyla žena, ona byla ničí žena – živá ztělesněná vagína, mystický symbol, bohyně mokrých snů dospívajících.“³⁸⁷

Hrdinky takového typu nejsou prostými uspokojovatelkami sexuální potřeby, jsou povyšovány na úroveň mistryň, kněžek či vestálek sexu.

Jiný typ hrdinek, které mužské postavy považují jen za prostředek ukojení sexuální touhy, jsou líčeny opět Sauliusem Kepenise: „všechny ostatní byly jen nicotné dírky: navlékly se na něj, pak z něj sklouzly a šly si. Byly to jen mechanické sexuální dírky.“³⁸⁸

³⁸⁶ Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str.28 - 29. „ta gildanti super bizutė buvo švari, grakšti ir rami, pro netankius plaukus ryškėjo abejos lūpos, tapybiškai kvietė į palaimos angą. Šitai joje buvo svarbiausia, ten glūdėjo visa jos išmintis, grožis ir vertė.“

³⁸⁷ Gavelis, R., (2011). *Vilniaus pokeris*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 108-109.

³⁸⁸ Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str.14. „Visos kitos tebuvo niekingos skylutės: jos užsinerdavo ant jo, paskui nusinerdavo ir nueidavo sau. Jos tebuvo mechaninės seksualinės skylutės.“

5.2.4. Milovaná

Milovaná žena je v Gavelisových románech bezvýhradně adorována. Nejedná se však o uctívání, které nacházíme například v rytířských románech. Žena je stále vnímána skrze tělo, které je poetizováno, pozvednuto až k absolutizaci:

„Je to teď tělo všech žen. (...) Ono všeženské tělo se skládá z toho, co jsem nikdy nezakusil, není to tělo jiných mých žen. (...) Je to tělo všech žen světa. Proměňující se, bezejmenné, blyštivé, moje píseň písni, moje smrt a vzkříšení. Umírám a ožívám, znovu umírám a ožívám, vše se ode mne vzdaluje.“³⁸⁹

Na druhou stranu tělesná láska nutí mužského hrdinu pochybovat. Podle jeho názoru „opravdový vztah, nemající nic společného se sexuálním tancem těl, a málo společného i s erosem, to je *opravdový* vztah. Dokud takové věci na světě existují, stojí za to žít už jen kvůli nim. (Snad se to i nazývá láska?)“³⁹⁰

Milovaná žena je srovnávána s biblickou milou z *Písně písni*, to ji odlišuje od všech ostatních zobrazovaných typů žen. Pro muže hrdinu ani není vždy důležitý fyzický vzhled takové ženy. Když Vytautas Vargalys přemýšlí o milé, tvrdí: „nevím, jestli byla krásná. Asi ne. Copak to mohlo hrát nějakou roli? Copak je důležité, jak vypadají nohy moje Ireny, ňadra nebo ovál obličeje? (...) Kdo by si troufl rozebírat, jestli má tělo madony sex appeal?“³⁹¹

Milované ženy jsou rodičkami svých mužů, čímž se vysvětluje, proč nemají děti. Saulius Kepenis přemýšlí takto o své ženě: „Daina jej porodila, a proto nemohla родit děti.“³⁹² Podobný výrok Vytautase Vargalyse o jeho ženě Ireně najdeme ve *Vilniuském pokeru*.

³⁸⁹ Gavelis, R., (2011). *Vilniaus pokeris*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str.131 – 132. „jis dabar yra visų moterų kūnas. (...) Tasai visamoterinis kūnas sudėtas iš to, ko niekad nesu patyręs, tai nėra kitų mano moterų kūnas. (...) Tai visų pasaulio moterų kūnas. Besimainantis, beveidis, bežvilgantis, mano giesmių giesmė, mano mirtis ir prisikėlimas. Mirštu ir prisikėliu, vėl mirštu ir prisikėliu, visa kas tolsta nuo manęs.“³⁸⁹

³⁹⁰ Gavelis, R., (2011). *Vilniaus pokeris*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 132. „tikras ryšys, neturįs nieko bendra su seksualiniu kūnų šokių, maža ką bendro net su erosu, tai *tikras* ryšys. Kol tokie dalykai egzistuoja pasauly, vien dėl jų verta gyventi. (Gal tatau ir vadinasi meilė?)“

³⁹¹ Gavelis, R., (2011). *Vilniaus pokeris*. Vilnius, Litva: Tyto alba. Str. 108. „nežinau, ar ji buvo graži. Turbūt ne. Argi tas galėjo turėti reikšmės? Argi svarbu, kaip atrodė mano Irenos kojos, krūtys ar veido ovalas? (...) Kas drįstų aiškintis, ar seksapiliškas yra madonos kūnas?“

³⁹² Gavelis, R., (1995). *Paskutiniai žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga. Str.31. „Daina pagimdė jį ir todėl nebegalėjo gimdyti vaikų.“

Obecně lze tedy tvrdit, že v Gavelisových románech můžeme vyčlenit čtyři základní typy ženských hrdinek: vagíny, mechanické sexuální dírky, démonky, milé. Je však ještě jeden typ – nepojmenovatelné hrdinky. To jsou druhořadé postavy, disponující ženskými odlišovacími znaky, které možná mají své rodiny, životy, ale pro vypravěče jsou důležité jen jako statistky.

Ani do jedné ze zmíněných kategorií se však nevejde hrdinka a vypravěč třetí části *Vilniuského pokeru*, tutejška Stefanie. Jako jediná je označena jinak. Jejím vyprávěním je toulání se po Vilniusu se snahou koupit si gázu nebo vatu.³⁹³ To je téměř jediný znak naznačující její ženskost (začala jí menstruace). Bere na sebe roli ženy starající se o všechny hlavní mužské hrdiny. Na jednu stranu je to aluze na matku Terezu, na druhou stranu lze tuto hrdinku označit za jemně sarkastický portrét sovětské ženy, který byl v sovětském období oficiálně propagován. Karnevalový moment je zde scéna Stefaniina znásilnění. Zostudí ji syn již zesnulého vypravěče druhé části, Martina, se svými kamarády, aniž by brali ohled na její menstruaci.

Stefanie nemá děti, ale je to pravděpodobně jediná postava, která jasně cítí mateřský instinkt. Ten se projevuje její přirozenou potřebou starat se, milovat slabé, životem ukřivděné muže. Mateřství zde však není zobrazováno jako kladný rys. Je to stigma. Žena jím označená se ocitá v jakémsi mezistavu. Je nezajímavá jako osobnost a sexuálně ji lze jen použít, jak to činí mladíci neznalí morálních hodnot.

5.2.5. Ženy ze světa Kunderových románů

Takovou dostatečně formalizovanou paletu barvitě vykreslených ženských postav v Kunderových románech nenacházíme. Zde se vyskytuje jiný princip zobrazování hrdinů. Nicméně můžeme hovořit o určitém modelu chování žen. Pestrá kytice erotických dobrodružství hrdiny Rubense z románu *Nesmrtelnost* nám napovídá, že ženy v těchto dílech mohou být pojímány jako někdo, kdo má rád a nezříká se erotických kratochvílí. Je to pro ně stejné dobrodružství jako pro muže. Podobně se chová i Růžena z *Valčíku na rozloučenou*. Potom však musí učinit rozhodnutí kvůli důsledkům dobrodružství jedné noci. Její neopatrnost stojí život.

³⁹³ V sovětském období bylo obtížné sehnat i některé z nezbytných produktů.

Na rozdíl od Gavelise Kunderův vypravěč přibližuje čochu objektivu blíže k samotné ženě. Jedna z milenek vedlejší postavy Rubense z románu *Nesmrtelnost*, mladá G., se svým chováním snaží vytvořit dojem nezávislé, mužské, až hrubé ženy. Pod touto zástěrkou se však skrývá ta nejskutečnější, nejjemnější ženskost. Tato hrdinka je charakterizována jen líčením svého jazyka. Na začátku se čtenář dozví, čím se G. odlišovala od jiných Rubensových žen: ona „se vyznačovala tím, že s oblibou používala v rozhovoru sprostých slov. Mnoho žen jich používalo (...). Říkaly hovno, sere mě to, šoustat.“³⁹⁴ Nicméně v těch nejintimnějších okamžicích „ona ho objala a zasypala něžnými slovy.“³⁹⁵

Poslední věta tohoto oddílu však uvádí čtenáře do rozpaků: „Cítil k ní vděčnost za to, že mu dovoluje, aby během dlouhých chvílí mlčení a pocení strávených na jejím těle mohl se zavřenýma očima snít.“³⁹⁶ V této scéně je zobrazen muž, který se s takovou atmosférou ženské dominance těžko vyrovnává.

Na rozdíl od Gavelisových románů zde tedy žena není prostě *vagina* či *dírka*. Je aktivní, činná, užívající si styk, sama volí a rozhoduje.

Jiná postava, Sabina (*Nesnesitelná lehkost bytí*), je odlišná. Světem této ženy je umění, a její domov je proto současně také její dílnou. Pro umělkyni byl o něco důležitější svět umění než útulné teplo domova. Při pobytu v Praze byl v Sabinině osobním prostoru jeden důležitý detail, díky němuž byla její dílna-domov výjimečná. Byl to velký gauč, „který stál uprostřed pokoje jako pódium.“³⁹⁷ Kromě toho byly v její dílně, ať už žila kdekoli, vždy dva detaily propůjčující místu výjimečnost – velké zrcadlo a klobouk jejího dědy, „černý, tvrdý, kulatý.“³⁹⁸ Tyto objekty jako by Sabině pomohly v místě „zapustit kořeny.“ Možná proto, že cestovaly spolu s umělkyní z jednoho místa na druhé a v jejím vědomí tvořily domov.

Sabina celkově vlastně necítí potřebu být ženou. Taková pozice hrdinky odporuje vnitřnímu stavu Gavelisovy Rity (*Poslední pokolení lidí na Zemi*). Ačkoli jsou hrdinky vnějškově podobné, liší se jejich postoj k samotné podstatě: Rita v sobě cítí mužské tělo,

³⁹⁴Kundera, M., (1990). *Nesmrtelnost*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 312.

³⁹⁵Kundera, M., (1990). *Nesmrtelnost*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 313.

³⁹⁶ Ibid

³⁹⁷ Kundera, M., (2016). *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 77.

³⁹⁸ Kundera, M., (2016). *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 78.

zdá se jí, že je uvnitř něj a nemůže to vydržet, a „být ženou je pro Sabinu úděl, který si nevybrala.“³⁹⁹ Je to však jen psychologický diskomfort, nesouvisející s pohlavní přitažlivostí. Je to danost, které se nevyplatí protivit, s níž je třeba se smířit.

Pro Sabinu bylo zpočátku nesrozumitelné, proč jí Franz řekl: „Sabino, vy jste žena“⁴⁰⁰. Umělkyně „teprve později pochopila, že slovo žena, na které položil zvláštní důraz, neznamená pro něho označení jednoho ze dvou lidských pohlaví, nýbrž hodnotu“⁴⁰¹. Do té doby se takový koncept v Sabinině spektru pojmů nevyskytoval.

Jako by chtěla zdůraznit svou nezávislost a soběstačnost, Sabina si zvolila zradu za způsob života jako určitý vzdor proti společenským stereotypům. Řetěz zrad počala zradou domova rodičů, kde vyrůstala. Její snaha odloučit se od rodičů ji také vede ke srovnávání se s Ritou. Jak již bylo dříve zmíněno, když tato hrdinka zjistila, že se do jejího života vměšuje otec, zvolila si takový model chování a života, aby se „vymanila“ z otcova vlivu, a tím se ocitla na straně jeho protivníků.

Vrátíme-li se ještě k obrazu Sabiny, hodí se poznamenat, že už při pobytu v Americe hrdinka pochopila, že je pro ni důležité to, před čím prchala z domova rodičů – rodinné zázemí a atmosféra prostoupená teplem domova. A právě tento detail nám prozrazuje, že Sabina, ačkoli se jedná o velmi silnou, emancipovanou osobnost, se nemohla odtrhnout od svého ženství, od stereotypu sblížujícího všechny ženy. Už „od doby, kdy se objevilo křesťanství, se žena stávala postupně stále duchovnějši; muž touží se pokochat její krásou, teplem, blízkostí, ale to jsou nehmatatelné věci; místo aby zevšeobecnila svěží vnějšek věcí, stává se jejich duší; hlubší než tajemství těla, jakési tajemné a čisté bytí, skrývající se v jejím srdci, zrcadlí pravdu světa.“⁴⁰²

Soběstačná, nezávislá žena je v Kunderově, podobně jako v Gavelisově, mužském světě ctěna a oceňována. Avšak v dílech českého romanopisce je zřetelněji odhalována psychologická slabost mužů a uznávána výjimečnost ženy. Autor se nebojí označit muže za slabého přímým způsobem. Gavelisovy mužské postavy se snaží svou slabost ukrýt pod závojem tvůrčího procesu nebo neuznávají, popírají přednosti ženy.

³⁹⁹ Kundera, M., (2016). *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 103.

⁴⁰⁰ *Ibid*

⁴⁰¹ *Ibid*

⁴⁰² Beauvoir de, S., (2010). *Antroji lytis*. Vilnius, Litva: Margi raštai. Str. 223.

Jiný typ žen, jenž nacházíme v Kunderových románech, nazvěme ženou typu Lorà (*Nesmrtelnost*). Je spontánní, vitální, cítí sebe jen fyzicky. Nelze tvrdit, že hrdinky tohoto typu postrádají duši, ale jejich výraz života a hodnoty jsou spojeny s fyzickým tělem. Sexualita však není nejdůležitější část takové tělesnosti. Taková je sestra Agnes, Lorà. Dokáže manipulovat ostatními, pokud se jí to hodí, může si nasadit i dětinskou masku. Tak se chová i jiná hrdinka téhož románu, Betina. Chování Lory ukazuje, že v životě se lze chovat, jak člověk chce, „utvářet“ své chování, jak to dělala Betina. Obě hrdinky imitovaly výbuchy svých pocitů. Potřebovaly obecnost, které mohlo pozorovat a hodnotit jejich schopnosti a možnosti. Činily tak vědomě, zapojujíce do své hry všechny okolní lidi.

5.2.6. Žena a její tělesnost

Úplně jiná je hlavní postava *Nesmrtelnosti*, Agnes. Je to intelektuální, odměřená, muži milovaná a ctěná žena, která se však štítí každodenního života. Její vlastní tělesnost i tělesnost jiných žen je pro ni nepřijatelná. V tomto smyslu je Agnes podobná Tereza (*Nesnesitelná lehkost bytí*). Tato hrdinka však popírá fyziologickou stránku tělesnosti. „Tereza se nechce smířit s tím, že lidské tělo čurá a prdí.“⁴⁰³, je pro ni nepřijatelné, že její matka vulgárně žertuje před cizími lidmi a demonstruje nedostatky stárnoucího těla. Ztratila krásu mládí, a vůbec se za své tělo nestydí. I když se stejně jako dcera ráda dívala do zrcadla, neviděla v něm svou duši. Při sledování svého odrazu tato žena viděla jen své stárnoucí tělo.

Pro Terezu bylo tělo jako reprezentantem vlastního „já.“ Ráda se dívala na svůj odraz v zrcadle. „Zdalo se jí, že vidí svou duši, která se jí dává poznat v rysech její tváře.“⁴⁰⁴ Tělo je zde tedy chápáno jako sídlo duše. Teprve když se milovala bez přítomnosti lásky, poznala Tereza cosi nového. Po této zkušenosti žena „toužila po svém vlastním těle, náhle objeveném, nejbližším i nejcizíjším a nejvíc vzrušujícím.“⁴⁰⁵

⁴⁰³ Kundera, M., (2016). *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 57.

⁴⁰⁴ Kundera, M., (2016). *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 51.

⁴⁰⁵ Kundera, M., (2016). *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 174.

Pro Terezu bylo tělo ještě zakryto pláštěm tajemství, zatímco pro její matku to byla fyzická podoba člověka, která zcela ztratila svou posvátnost. Podle feministické kritiky falocentristický pořádek definuje ženu jako marginální.⁴⁰⁶ Tereza se tedy z této perspektivy stává subjektem jen tehdy, když svůj život spojí s mužem, tj. když se ocitne vedle Tomáše. Když žila s matkou, připadalo jí, že „její život byl jen prodloužením matčina života“⁴⁰⁷. Teprve když vejde do symbolického mužského světa, nabývá Tereza vlastních rysů ženství. Teprve zde se stává ženou. Přišla za Tomášem, „aby unikla z matčina světa, kde všechna těla si byla rovna“⁴⁰⁸, a kde ženství nebylo artikulováno.

Nahlédnutí své ženskosti však neznamená nutnou konfrontaci s mužským světem. Například Sabina se nemusí spojit s žádným mužským, aby se mohla identifikovat jako osobnost.

Ženám ve světě Kunderových románů je dána možnost cítit a objevit nuance své duše a těla. Obrazy těchto hrdinů jsou o něco bohatší a barevnější než v případě Gavelise. Nejsou z nich dělány „samice“, těmto ženám je dán prostor rozhodovat a najít sebe jako osobnost, jako ženu. To obohacuje a posiluje obrazy románových postav. „Kunderovy postavy nemají být figurami „z masa a kosti“, ale nositeli motivů, obrazu a myšlenek. Autorský vypravěč dává najevo, že je sám stvořil.“⁴⁰⁹

Gavelis ženě „dává mnoho pozornosti, nicméně zřídka kdy v jeho dílech promluví ona sama. Žena je obvykle redukována na objekt vypravěčem neobyčejných intelektuálních schopností, ale jestliže přesto promluví, zboří stereotypy vnucené jí patriarchátem.“⁴¹⁰

V Gavelisových dílech se „ve společném kotli mísí svaté rozhořčení a totální cynismus, naturalistická exprese a makabristický humor“.⁴¹¹ Z tohoto důvodu je možná

⁴⁰⁶ Moi, T., (2001). *Lyties teksto politika: feministinės literatūros teorija*. Vilnius, Litva: Charibdė . Str. 143.

⁴⁰⁷ Kundera, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno, Atlantis, 2016. Str. 52.

⁴⁰⁸ Kundera, M., (2016). *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno, Česká republika: Atlantis. Str. 70.

⁴⁰⁹ Lehár J., Stich A., Janáčková J., Holý J., (2004). *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha, Česká republika: Lidové noviny. Str. 892.

⁴¹⁰ Litvinskaitė, D., (2006). Medūza grūmoja Dzeusui: moterys Ričardo Gavelio kūryboje. *Metmenys*, Č. 86. Str. 80-81. „skiria daug dėmesio, tačiau retai jo kūrinuose prabyta ji pati. Moteris dažniausiai yra objektyvuota nepaprastų intelektualinių gebėjimų naratoriaus, bet jeigu ji vis dėlto prabyta, sugriauna patriarchato jai primetus stereotipas.“

⁴¹¹ Šidlauskas, M., (2006) *Pokeris bažnyčioje*. In: M., Šidlauskas. *Orfėjas mokėjo lietuviškai* (Str. 64-72). Vilnius, Litva: Homo liber. Str. 67. „Bendrame katilė susimaišo šventas pyktis ir totalinis cinizmas, natūralistinė ekspresija ir makabriškas humoras“.

ženská tělesnost nejčastěji spojována pouze se svůdností. Odpor k vlastnímu tělu pociťují jen mužští hrdinové (protože aktivně jednají). Nejvíc o svém odporu k tělu a fyziologických nedostacích mluví Rimas Vizbara a Saulius Kepenis. Vytautas Vargalys své tělo tak nestigmatizuje.

Charaktery Kunderových žen jsou svébytné, ony jsou individuality, ale udržují onen svět emocí, který je na jedné straně velmi zranitelný (Tereza dojatá svou matkou se k ní div nevrátila), na druhé straně umí učinit samostatná rozhodnutí, mluvit za sebe, zřít se mužského světa a tvořit takový, který v abstraktním smyslu lze nazvat domovem jejich duše.

Gavelisovy ženy jsou démonizovány, zatímco Kunderovy neschopny vymanit se ze stereotypní ženské úlohy, tj. tvořit domov, být základem jeho ducha. V Kunderových románech je ženský svět zobrazován o něco širěji a úplněji, a jako takový doplňuje psychologický portrét hrdinů.

V jistém smyslu, bez ohledu na mužskou dominanci ve světě, obdařuje jak jeden, tak druhý spisovatel ženské hrdinky ve fiktivním prostoru schopnostmi, které lze nazvat mystickými, nebo jsou to prostě relikty mytického myšlení v lidském vědomí. Mužská racionalita je zároveň i jisté omezení, které vymazalo schopnost imanentně instinktivně cítit a chápat existenci přírodního cyklu neodděleně od fyzické reality. Na druhou stranu v jeho přítomnosti dostává žena možnost nahlédnout svou svébytnost.

Chceme-li vyvodit obecné závěry o zobrazení ženských hrdinek v dílech obou romanopisců, můžeme konstatovat, že jsou opravdu odlišné. Gavelisův vypravěč objektivizuje ženy, lze tak vydělit jejich typy. V Kunderových románech je hrdinkám dána možnost mít svébytný vnitřní svět pocitů a zážitků. Zde jsou ženy individualizovány, nelze je formálně rozdělit na typy.

Možná by zde bylo možné mluvit i o určitých rozdílech v myšlení podmíněných kontextem. Přesto se však hodnotový systém obou autorů liší, navzdory tomu, že sdílejí nemálo podobných zkušeností. Nejvíce je patrný ve vztahu k ženám nebo erotickým dobrodružstvím. (Spor dvou intelektuálů – Čecha a Francouze – popsáný v kapitole Kýč a vulgarita potvrzuje tuto tezi.)

6. ZÁVĚR

Zvolená komparatistická metoda má svůj význam, neboť oba autory, přestože patří k různým generacím, spojuje totožné téma, a oba autoři mají dosud jednoznačně vliv na literaturu ve své oblasti působení.

Oba romanopisci si vybírají žánr intelektuálního románu, ve kterém se nevyhýbají filozofickým a estetickým promluvám. V jejich tvůrčích životech můžeme nalézt paralely, např. rok 1989 je mezníkem ve tvůrčí cestě obou: Kundera začíná psát francouzsky, u Gavelise začíná popokerová etapa. Oba spisovatelé měli shodně zodpovědný a citlivý názor na své texty a na texty o sobě samém.

Intertextuální teorie nám dovoluje hledat paralely nejen mezi texty, které jsou analyzovány v disertaci, ale i nahlédnout na intertexty, které měly vliv na tvorbu obou autorů. Jak jeden, tak i druhý autor ve své tvorbě reflektuje například díla Ernesta Sábata, Franze Kafky a Hermanna Brocha. V souladu s Genettovou teorií, podle které se intertextové vazby mohou dělit na transformaci a napodobování, bylo stanoveno, že jak v Kunderově tvorbě, tak v Gavelisových textech, můžeme najít nejen případy transformace, ale i zjevně patrné napodobování intertextu.

Esejizace nejen reflektuje román, ale i vyjadřuje názor postav nebo vypravěče. To poskytuje tvůrci románu větší svobodu. Avšak ne vždy je to ku prospěchu literárního díla. Výzkum ukázal, že v případě Gavelisovy tvorby, i přesto, že se jednalo o jeden z prvních pokusů vložit do textu způsob řeči a módní detaily dané doby, nešlo o úspěšný pokus. V tomto konkrétním případě daný přístup snížil hodnotu literárního díla.

Oba spisovatelé s románovou formou zacházejí volně. Avšak každý z nich opakuje určité detaily strukturování díla a při srovnání forem děl obou spisovatelů lze spatřit i jisté podobnosti.

Kompozice všech Gavelisových románů se liší. *Vilniuský jazz* můžeme nazvat nejmuzikálnějším Gavelisovým románem. Spisovatel v každém případě hledal svébytnou formu vyjádření. Liší se nejen počet kapitol, ale i pozice vypravěče, avšak postav nikdy není mnoho. Kundera volí vynalézavější princip hry: tvoří zápletku, zamotává syžetovou linii, zavádí do děje značný počet postav.

Ani jednomu z analyzovaných autorů není cizí svět hudby. To se odráží v kompozici románu. Do svých literárních textů jej překládají mistrně. Dokážou převzít nejen formu, rovněž se snaží hrát si s jinými hudebními prostředky, jako například změnami tonality a tempa. Kundera přebírá z hudby formu variací. Litevský romanopisec v podstatě používá improvizaci, která je základem pro formu variací. Variace se střídají nejen v rámci jednoho díla, ale i mezi romány. Přímé spojení mezi díly neexistuje, nicméně v Gavelisově tvorbě nejen témata, ale i motivy a hrdinové putují z jednoho díla do druhého.

Při porovnávání motivů v Kunderově a Gavelisově tvorbě, jsme zaznamenali mnoho společných tendencí. V Kunderově tvorbě je mnoho esejistických úvah věnováno motivu smíchu. Smích je ambivalentní, může být z veselí a *hodnotícím smíchem*. Tento fenomén je spjat s karnevalovou kulturou. V Gavelisových románech se do popředí dostává právě groteskno. S jeho pomocí romanopisec transformuje základní hodnoty, přechází do paralelních dimenzí. Autor si troufne do textu vkládat filozofická, kulturní, náboženská a mytologická esémata, která zabarvuje obrácenými významy. V jeho dílech se mistrovsky mohou projevit i takové momenty, jako parodie na teorii spiknutí. Právě skrze grotesku Gavelis mluví o výjimečném nebezpečí pro svět – to představují kanukové.

Kundera ve srovnání s Gavelisem zůstává umírněnější. Ve své tvorbě se snaží nepřekročit nebezpečnou kritickou mez groteskna. Spisovatelé volí obrazy sféry smíchu o různé síle a vlivu. Avšak oba používají výrazové prostředky, které umožňují prostor smíchu, a mluví o výjimečně důležitých hodnotách: přežití, bezpečnosti a lidskosti.

Další motiv, kýč jako estetika ošklivosti, který je uveden v románech v podobě intertextu, nám pomáhá poodhalit základní myšlenku díla. Kýč jako kulturní fenomén se dá popsat jako umění bez systému hodnot. V románech Gavelise a Kundery se motivy kýče objevují jako esémata, které pokračují v řetězu asociací a vedou k pochopení smyslů děl. Úvahy jsou doplněny popisováním vulgarit. Ve světě vytvářeném Gavelisem je nám systém hodnot předkládán zároveň s šokujícími výjevy.

V tvorbě českého spisovatele se vyskytující vulgarita jeví jemnější, dokonce by se dalo říct, že je rafinovanější a její použití je čtenáři dávkováno postupně. Jak kýč, tak i vulgarita se tu používají za určitým účelem, který má za cíl zvýšit intenzitu emocí, jež

zažívají adresáti, a rozšířit jejich rozsah. Postmoderní společnost hledá nové způsoby a propůjčuje si to, co po celou dobu existovalo stranou, bylo marginalizováno, zavržováno. Všechny v textech použité prostředky – kýč, vulgární výjevy, ošklivost – sledují jeden cíl. Je to způsob, jak udělat dílo přesvědčivějším.

Při důkladném zkoumání motivů karnevalismu v románech Gavelise a Kundery, nacházíme nejen paralely, ale i odlišnosti. Do Gavelisovy tvorby z menippské satiry, kterou Bachtin spojuje s karnevalem, přichází organická harmonizace mezi symbolikou, filozofií, občas mystickými či religiózními elementy a největším a hrubým naturalismem brlohů. V Gavelisových románech, stejně jako při karnevalu, dochází v rámci struktury uměleckého obrazu k základnímu hodnotovému převratu. Romanopisec do svých textů také přenáší „gavelizovanou“ verzi karnevalového reje. Jeho svět je však obrácen, nekráčí ke zrození, ale ke smrti. Karnevalový rej a oslavy v Kunderových dílech nenajdeme. Autor je podstatně jemnější, volí odlišný způsob a styl vyprávění. Karnevalismus se v jeho dílech projevuje poněkud jinou formou.

Karnevalový prvek spojující tvorbu obou autorů je reprezentován uvedením neordinárních hrdinů, kteří jsou schopni měnit chod událostí, dokonce jeden z nich – Bakneris má moc modifikovat i okolí. Daní hrdinové jsou jakoby představitelé karnevalu nebo *deus ex machina*. Karnevalový element tedy ukazuje, že ironický, hravý pohled je společný pro filozofický román druhé poloviny 20. století.

Karnevalový motiv spojuje erotiku s motivem smíchu a groteskna. Kundera si volí hravě tvarované pole sexuality. Erotično se zvláštní melodií vplétá a téměř ovládne hrdiny románů a samotné dílo. Vulgarizaci či přímé vulgarity zde nenalezneme. V Gavelisově tvorbě moment sexuálního zájmu dává jistou naději, že existuje jiné východisko, ne pouze smrt. Integrované erotično v Kunderových románech a otevřená demonstrace sexuality v dílech Gavelise, spisovatele odlišuje, zároveň však ukazuje společné.

Další společný motiv je Thanatos – smrti. To se jeví jako přechod, pokračování, přerod. Tento motiv se posouvá k hranicím života, pomalu uzurpuje stále větší sémantickou plochu děl, umožňuje nahlédnout hluboký smysl. Motiv Thanata je v románech obou autorů úzce spjat s motivem odmítnutí sociálních masek.

V Gavelisových dílech je motiv smrti jedním z dominantních témat. Motiv Thanata, obdobně jako jiné momenty, Gavelis deformuje. Satanský motiv, který se vyskytuje v románu Bulgakovova *Mistra a Markétky* a je úzce spojený s motivem smrti, se intertextuálně rozvíjí jak v Gavelisových, tak Kunderových textech, i když v dílech českého romanopisce se projevuje poněkud umírněnějším způsobem. Tento román představuje pro dílo obou zmiňovaných autorů výrazný intertext.

V dílech je smrt vykládána jako cesta k vysvobození. Touha po smrti je silná vášeň, kterou chceme prožívat znovu a znovu. Přestože tvorba je předkládána jako sebevražedný nebo vražedný akt, umělec v tvorbě vidí také možnost duchovní obnovy.

Základním motivem-tématem, které se jako červená nit vine všemi romány, je osvobození vnitřního já, oprostění se od všech forem zosobnění, ať už fyzického, sociálního, nebo jakéhokoli jiného. Je to snaha o dosažení absolutního klidu, hodnoty, kterou kladou tvůrci jako základní cíl intelektuální tvorby.

Při porovnání Gavelisovy a Kunderovy tvorby, vyplynulo, že Gavelisův vypravěč je *homodiegetický* a romány často *multiperspektivní*. V případě Kunderových textů se ve třech z nich vypravěč příběhu neúčastní, že dílo je *heterodiegetické*. Pouze v *Nesmrtelnosti* je *homodiegetický* vypravěč, který poté získává vlastnosti obou Genettových typů vypravěče, tedy jak *homodiegetického*, tak *heterodiegetického*. S ohledem na osobitý způsob vyprávění *Nesmrtelnost* můžeme nazvat románem o psaní románu.

V Kunderových i Gavelisových textech můžeme zaznamenat společné intertexty, počínaje Biblií, přes Sábata, Brocha až po Bulgakovovu tvorbu. Objevují se zde postavy karnevalového typu a postavy, které je těžké pojmenovat jako postavy díla. Gavelis pro ně vymýšlí nové pojmenování, jsou to kanukové. Kunderovi hrdinové takové postavy spojují s ďáblem. Avšak ani v jednom z děl těchto autorů není s konečnou platností určen prostor působení takových bytostí.

O to zřetelnější je autory zobrazovaná rozmanitost ženského světa. V Gavelisových románech jsou ženy často nesamostatné, mohou být démonické, přímo objekty sexuálního uspokojení, dokonalé sexuální partnerky a milované. Je zde zdůrazňována ženská tělesnost. Ve výjimečných případech se objevují i ženské hrdinky,

kteře kdysi měly, ale ztratily svou ženskou přitažlivost a jako by se staly bezpohlavními – pouhými angažovanými občankami.

Kundera ovšem ženským hrdinkám přisuzuje více individuality, schopnosti samostatně se rozhodovat a konat. I když i tady vidíme sklon vychutnávat si ženskou společnost, avšak ženám je dána možnost být rovnoprávnou účastnicí pohlavního aktu. Mezi Kunderovými hrdinkami vidíme i takové, které své tělo vnímají odlišně, většinou se s ním nedokážou identifikovat. To je vlastní hlavním hrdinkám románů. Když shrneme obraz ženských hrdinek ve tvorbě obou romanopisců, můžeme tvrdit, že se skutečně liší. Gavelisův vypravěč objektivizuje ženy, je možné je rozlišovat podle typů. V Kunderových románech je hrdinkám dána možnost mít osobitý vnitřní svět pocitů a zkušeností. Zde jsou ženy individuality, které není možnost třídít podle typů.

Ze srovnání Gavelisových a Kunderových románů vyplynulo, že i když spisovatelé patří k různým generacím a národům, lze v jejich tvorbě zaznamenat mnoho shodných momentů. Můžeme konstatovat, že v intelektuální próze rezonuje nejen prostor hodnot a zkušeností, ale i pojetí základních archetypních významů. Menší rozdíly odrážejí určitá individualita autorů, ty však nejsou podstatné.

Spisovatel intelektuální prózy konce 20. století, jakkoliv formovaný různými okolnostmi, čerpá těžiště tvorby ze stejného zdroje, čte a setkává se se stejnými texty, cení si podobných uměleckých tendencí a dokáže je nejen vstřebávat a hromadit, ale i předat ve své tvorbě dalším generacím.

Seznam použité literatury

Prameny

- Broch, H., (2012). *Náměsíčníci*. Praha, Česká republika: Academia.
- Gavelis, R., (1995). *Paskutinioji žemės žmonių karta*. Vilnius, Litva: Vaga
- Gavelis, R., (1987). *Nubaustieji*. Vilnius, Litva: Vaga
- Gavelis, R., (1999). *Septyni savižudybės būdai*. Vilnius, Litva: Tyto alba
- Gavelis, R., (1993). *Vilniaus džiazas*. Vilnius, Litva: Vaga
- Gavelis, R., (2011). *Vilniaus pokeris*. Vilnius, Litva: Tyto alba
- Ričardo Gavelio fondas/ Laiškai, užr. kn. Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto mokslinės bibliotekos rankraštynas. Sign. F112-73. (Fond Ričardase Gavelise/Dopisy, zápisn. Sbíрка rukopisů vědecké knihovny Ústavu pro litevskou literaturu a folklór. Sign. F112-73.)
- Kundera, M., (2006). *Juoko ir užmaršties knyga*. Vilnius, Litva: Tyto alba
- Kundera, M., (2006). *Kastrující stín svatého Garty*. Brno, Česká republika: Atlantis
- Kundera, M., (2017). *Kniha smíchu a zapomění*. Brno, Česká republika: Atlantis
- Kundera, M., (1990). *Nesmrtelnost*. Brno, Česká republika: Atlantis
- Kundera, M., (2016). *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno, Česká republika: Atlantis
- Kundera, M., (2006). *Nechovejte se tu jako doma, příteli*. Brno, Česká republika: Atlantis
- Kundera, M., (2008). *Valčík na rozloučenou*. Brno, Česká republika: Atlantis
- Kundera, M., (1992). *Dopis Almisu Grybauskasu z 19 února 1992*. Brno, Česká republika: Osobní archiv A. Grybauskase
- Кундера, М., (2010). *Занавес*. Санкт-Петербург, Российская Федерация: Азбука-классика
- Кундера, М., (2004). *Книга смеха и забвения*. Санкт-Петербург, Российская Федерация: Азбука-классика

Кундера, М., (2004). *Нарушенные заветания*. Санкт-Петербург, Российская Федерация: Азбука-классика

Použitá literatura

Bachtinas, M., (1996). *Dostojevskio poetikos problemos*. Vilnius, Litva: Baltos lankos

Baranova J. (2006) *Filosofija ir literatūra: priešpriešos, paralelės, sankirtos*. Vilnius.

Barthes R. (1973). *Texte // Encyclopédia universalis*. Vol. 15. Paris, France.

Beauvoir de, S., (2010). *Antroji lytis*. Vilnius, Litva: Margi raštai

Bílek, P.A., (2005) *Česškovo putování motivickou krajinou Milana Kundery*. In: Češka J., *Království motivů: Motivická analýza románů Milana Kundery* (Str.7-9). Praha, Česká republika: TOGGA

Bílek, P.A., (2003). *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Brno, Česká republika: Host

Bliuzas Ričardui Gaveliui: atsiminimai, užrašai paraštėse, laiškai, eseistika, kūrybos analizė, (2007). Vilnius, Litva: Tyto alba

Broch, H., (2009). *Román – Mýtus – Kýč*. Praha, Česká republika: Dauphin

Bukelienė, E., Peluritytė A., Tamošaitis R., (2003). 1950-ųjų kartos prozinikai. In: G., Viliūnas (Ed.). *Naujausioji lietuvių literatūra* (Str.129-155). Vilnius, Litva: Alma littera

Chartier, P., (2001). *Įvadas į didžiulias romano teorijas*. Vilnius, Litva: Baltos lankos

Chatman, S., (2008). *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno, Česká republika: Host

Čerškutė, J., (2014). *Dekonstrukcija Ričardo Gavelio prozoje* (Daktaro disertacija). Vilnius, Litva: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas (H 5903)

Češka, J., (2005). *Království motivů: Motivická analýza románů Milana Kundery*. Praha, Česká republika: TOGGA

Kondrotas, T., (2018). Dabar viską laimingai pamirštu“: rašytoją Saulių Tomą Kondrotą kalbina Saulius Vasiliauskas [Ted’ vše zapomínám: rozhovor se spisovatelem Sauliusem Tomasem Kondrotasem připravil Saulius Vasiliauskas]. *Metai* (č. I, str.136–147)

Doležel, L., (2003). *Heterocosmica*. Praha, Česká republika: Karolinum

Donskis, L., (2010.09.29). *Ričardas Gavelis, arba lietuvos intelektualo dilemos I*. In:

<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-09-29-leonidas-donskis-ricardas-gavelis-arba-lietuvos-intelektualo-dilemos-i/50912>

Eco, U., (Ed.). (2007) *Dějiny ošklivosti*. Praha, Česká republika: Argo

Eko U., (1991). Postilė „Rožės vardui In. Eko U. Rožės vardas. Vilnius, Alna. Str. 409-429.

Garsiausias R. Gavelio romanus „Vilniaus pokeris“ perleistas šeštą kartą. (2019.02.05).

In:<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2019-02-05-garsiausias-r-gavelio-romanas-vilniaus-pokeris-perleistas-sesta-karta/174217>

Genette, G., (1997). *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Lincoln, USA: University of Nebraska Press

Genette, G., (1988). *Narrative Discourse Revisited*. Itaca, Cornell University Press.

Głowiński, M., (2019, December 4). O intertekstualności. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, 77/4, 75-100, 1986. In:

http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1986-t77-n4/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1986-t77-n4-s75-100/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1986-t77-n4-s75-100.pdf

Grigaitis, M., (2007). Kultūrinis lūžis ir literatūros tradicija. Kultūrinio lūžio ženklais Ričardo Gavelio prozoje. Pasakojimo polifonija Ričardo Gavelio romane “Vilniaus pokeris” In: *Gimtasis žodis* (2007/5, Str. 25-31)

Haráň, M., (2004). *Teória literatúry*. Bratislava, Slovenská republika: Tигра

Haman, A., Novotný V., (2009). *Hommage à Milan Kundera, Pocta Milanu Kunderovi: sborník k 80. spisovateľovým narodeninám*. Praha, Česká republika: Artes liberales

Hrabák, J., (1976). *Literární komparatistika*. Praha, Česká republika: Státní pedagogické nakladatelství

Homoláč, J., (1996). *Intertextovost a utváření smyslu v textu* (1. Vyd). Praha, Česká republika: Karolinum

Jameson, F., (2002). *Kultūros posūkis. Rinktiniai darbai apie postmodernizmą (1983 – 1998)*. Vilnius, Litva: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla

Jokantas, K., (1936). *Lotyniškai lietuviškas žodynas*, Kaunas, Litva: Kaunas

Jurgutienė, A., (2003). *Dekonstrucija: mokymo priemonė literatūros teorijų kursui*. Vilnius, Litva: VPU

Kábrt, J., Kucharský, P., a další. (2000). *Latinsko – česky slovník*. Praha, Česká republika: Leda

Kalėda, A., (1996). *Romano struktūros matmenys*. Vilnius, Litva: LLTI

Kauzonas, F., (2010.10.10). R.Gavelis- tarp laisvės ir atsakomybės. *Respublika*. In:

http://www.respublika.lt/lt/naujienos/kultura/kulturos_naujienos/rgavelis_tarp_laisves_ir_atsakomybes/?fbclid=IwAR0B7m0dI_m9b90dUx8FdNUm7VFRggw9XWUXeGk7nepz1-BEkXv6ItD-wAo

Kosková, H., (2009) *Francouzské romány Milana Kundery*. In: *Hommage à Milan Kundera, Pocta Milanu Kunderovi: sborník k 80. spisovateľovým narodeninám*. Praha, Česká republika: Artes liberales.

Kristeva, J., (1999). *Slovo, dialog a roman: texty o sémiotice*. Praha, Česká republika: Pastelka

- Kroutvor, J., (2008). *Dobrodružství ducha na pomezí žanrů*. In: B., Osvaldová, R., Kopáč (Ed.). *Pokusy a dobrodružství: poznámky k eseji*. Praha, Česká republika: Karolinum
- Kubiček, T., Hrabal, J., Bílek, P.A. (2013). *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha, Česká republika: Dauphin.
- Kubiček, T., (2001) *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno, Česká republika: Host.
- Kubilius, J., (2004). Pabaigos pažadas. *Šiaurės Atėnai*, 2004.5.29. Č. 20 (702) – 2004.6.26. Č. 24. Č. 20
- Kunčinas, J., (1993). Džiaze ne tik merginos. *Metai*, Č. 11, str. 139 – 141.
- Kuzavinis, K., (2007). *Lotynų-lietuvių kalbų žodynas (2-asis leidimas)*. Vilnius, Litva: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas
- Laborecký, J., (1997). *Hudobný terminologický slovník*. Bratislava, Slovenská republika: Slovenské pedagogické nakladateľstvo
- Le Grand, E., (1998). *Kundera aneb Paměť touhy*. Olomouc, Česká republika: Votobia
- Lehár J., Stich A., Janáčková J., Holý J., (2004). *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha, Česká republika: Lidové noviny
- Liehm, A.J., (1988). *Generace*. Praha, Československo: Československý spisovatel
- Litvinskaitė, D., (2006). Medūza grūmoja Dzeusui: moterys Ričardo Gavelio kūryboje. *Metmenys*, Č. 86, str. 80-95.
- MacDonald, D., (1953). *A Theory of Mass Culture*. In: https://is.muni.cz/el/1421/jaro2008/ESB032/um/5136660/MacDonald_A_Theory_of_Mass_Culture.pdf
- Mareš, J., (2013). *Latinsko – česky slovník pro genealogy*. Praha, Česká republika: Česká genealogická a heraldická společnost v Praze
- McElroy, B., (2003). *Groteska i jej współczesna odmiana*. Gdańsk, Polsko: Słowo / obraz / terytoria.
- Melnikova, I., (2003). *Intertekstualumas: teorija ir praktika. Studijų knyga*. Vilnius, Litva: Vilniaus universiteto leidykla

- Mocná D., Peterka J., a kol., (2004). *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl, Česká republika: Paseka
- Moi, T., (2001). *Lyties teksto politika: feministinės literatūros teorija*. Vilnius, Litva: Charibdė
- Niunkaitė - Račiūnienė A., (1999). Tradicinis menas ir simbolis judaizme (pabaiga). *Logos*, Č. 19. Str. 157 – 162.
- Nünning, A. (Ed. německého vydání); Trávníček, J.& Holý J. (Eds. českého vydání), (2006). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce / osobnosti / základní pojmy*. Brno, Česká republika: Host
- Ožkabilių pasakos ir sakmės. Užrašė Vincas Basanavičius. Parengė K. Aleksynas. (2001) Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, (Jono Basanavičiaus tautosakos biblioteka, t. 8.).
- Sadie, S. (Ed.), (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 26.). London, UK: Macmillan Publishers Limited
- Samalavičius, A., (2009). Beveik normalūs. *Kultūros barai*, Č. 12, str. 20-24.
- Samalavičius, A., (2019) Pergalingas būtojo laiko tęstinumas: Ričardas Gavelis. *Memoirs of a Life Cut Short*. Translated by Jayde Will. Glasgow: Vagabond Voices. 2018, p. 245. *Kultūros barai*. Č. 3. Str. 44-47.
- Sartre, J.P., (1960). *Critique de la raison dialectique I : Théorie des ensembles pratiques précédé de Question de méthode*. Paris, France: Gallimard
- Schahadat, S., (1999). *Intertextovost: čtení – text – intertext*. In: M Pechlivanos, S., Rieger, W., Struck, M., Weitz (Eds). *Úvod do literární vědy* (str. 357-367). Praha, Česká republika: Herrmann a synové
- Šepetytė, D., (2003). Iš naujo skaito vyro knygas, In: *Respublika 2003* balandžio 12, priedas “Brigita”. Str. 4-5.
- Šidlauskas, M., (2006) *Pokeris bažnyčioje*. In: M.,Šidlauskas. *Orfėjas mokėjo lietuviškai* (Str. 64 – 72). Vilnius, Litva: Homo liber
- Špaňár, J., Hrabovský, J., (1962). *Latinsko-slovenský a slovensko – latinský slovník* (Piate vydanie). Bratislava, Československo: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.

Tamošaitis, R., (2003). Paskutinė Ričardo Gavelio knyga. *Metai*, Č.1., Str. 82-93.

Tuliševskaitė I., (2007). Romanas apie romano gyvenimą. *Literatūra ir menas*, č. 3141,
in:http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110822235541/http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3141&kas=straipsnis&st_id=10708

Tureček, D. (Ed.), (2009). *Narodní literatura a komparatistika*. Brno, Česká republika: Host

Urbonaitė, A., (2006.10.24). Nijolė Gavelienė: esu vyro sukurtas romanas. *Lietuvos rytas*, Č.10, Str. 18-21.

Vaičekauskaitė – Stepukonienė, I., (2006). *Naujasis lietuvių ir latvių romanas : raidos tendencijos 1988-2000-taisiais*. Kaunas, Litva: VDU leidykla

Vaičiulėnaitė-Kašelionienė, N., (2006). Komparatyvistinė metodologija. In: *XX amžiaus literatūros teorijos, vadovėlis*. Vilnius, Litva: VPU leidykla

Valček, P., (2005). *Slovník literárnej teórie, A-Ž*. Bratislava, Slovenská republika: Literárne informačné centrum

Verdickaitė, I., (2009). *Harmoniją sapnuojantis groteskas*. In: *Lituanistica*. T. 55, Č. 1 – 2(77 – 78).

Zalatorius A., (1998). *Literatūra ir laisvė*. Vilnius, Baltos lankos.

Žukauskaitė, A., (2005). *Anamorfozės: nepamatinės filosofijos problemos*. Vilnius, Litva: Versus aureus

Wasserberger, I., a kol., (1966). *Jazzový slovník*. Bratislava, Československo: Štátne hudobné vydavateľstvo

Бодрийяр Ж., (2006). *Общество потребления. Его мифы и структуры*. Москва, Российская Федерация: Республика, 2006

Ильин, И., (1998). *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*. Российская Федерация: Интрада

Эпштейн, М., (2019.03.19). Эссе об эссе. In:
https://www.emory.edu/INTELNET/esse_esse.html

Эпштейн, М., (2018, May 16). *Эссеистика как нулевая дисциплина*. In:
http://emory.edu/INTELNET/mt_essayistic.html

Эпштейн, М., (1987). *На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре нового времени)*. In: М., Эпштейн. *Парадоксы новизны*. Москва, СССР: Прогресс.

Карасев, Л.В., (1996). *Философия смеха*. Москва, Российская Федерация: Российский государственный гуманитарный университет

Николюкин, А.Н. (Ред.), (2001). *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва, Российская Федерация: НПК «Интелвак»

Пестерев, В.А., (2001). *Постмодернизм и поэтика романа: Историко-литературные и теоретические аспекты: Учебно-методическое пособие*. Волгоград: Российская Федерация: Издательство Волгоградского государственного университета

Пост-модернизм: энциклопедия, Минск, Республика Беларусь: Интерпрессервис

<http://www.znalcvin.cz/bakchanalie/>. 15.2.2019.

Kratochvíl, K., (2012, May 20). *Rozbor uměleckého díla - Kompozice literárního díla*. In: <https://atterdag.webnode.cz/news/kompozice-literarniho-dila-k-rozboru-umeleckeho-textu/>