

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií



Motiv nepřítomného otce v románech Milana Kundery

The motif of an absent father in Milan Kundera's novels

Bakalářská práce

Kamila Ungerová

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Češka, Ph.D.

Praha 2013

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 28. 6. 2013

.....

podpis

Poděkování

Ráda bych tímto poděkovala svému vedoucímu bakalářské práce Mgr. Jakubu Češkovi Ph.D. za věnovaný čas, cenné rady a obrovskou pomoc při psaní motivické analýzy.

Abstrakt

Tato práce si klade za cíl vyložit motiv nepřítomného otce ve vybraných románech a povídkové sbírce Milana Kundery. V centru mého zájmu stanou díla: *Život je jinde*, *Žert*, *Směšné lásky*, *Nesmrtelnost*, *Valčík na rozloučenou* a *Nesnesitelná lehkost bytí*. Motivická interpretace se inspiroje francouzským a českým strukturalismem a ruským formalismem. V rámci naratologické analýzy kladu důraz na tematickou analýzu motivu. Výchozí studii pro mne představuje *Království motivů: Motivická analýza románů Milana Kundery* od Jakuba Češky. Motiv nepřítomného otce je svázán s mužskými figurami, dále i figurami žen a potomků, pomocí nichž centrální metaforu ukotvím a následně vystavím.

The abstract

This thesis aims to explain the motif of an absent father in selected novels and short story collection by Milan Kundera. I focus on the following work: *Life is Elsewhere*, *The Joke*, *Laughable Loves*, *Immortality*, *The Farewell Waltz* and *The Unbearable Lightness of Being*. The thematic interpretation is inspired by French and Czech structuralism and Russian formalism. Within the narratological analysis I put emphasis on the thematic analysis of the motif. The base study for this thesis is *The Kingdom of Motives: A thematic Analysis of Milan Kundera's Novels* by Jakub Češka. The motif of an absent father is tied in with male characters, but also to female and child characters, which I will use to anchor and construct the central metaphor.

Obsah

1. Úvod	- 6 -
1.1. Romány Milana Kundery a použité zkratky titulů:	- 8 -
2. Život je jinde	- 9 -
3. Žert	- 27 -
4. Směšné lásky	- 33 -
4.1. Ať ustoupí staří mrtví mladým mrtvým	- 33 -
5. Nesmrtelnost	- 37 -
6. Nesnesitelná lehkost bytí	- 40 -
7. Valčík na rozloučenou	- 44 -
8. Závěr	- 50 -
9. Seznam použité literatury	- 53 -

1. Úvod

Předmětem bakalářské práce je motiv nepřítomného otce, který se pokusím vyložit pomocí povídkové sbírky *Směšné lásky* a pěti vybraných románů Milana Kundery. V rámci motivické interpretace budu díla řadit následujícím způsobem: nejprve *Život je jinde*, který již po roce 1989 v autorizované podobě v nakladatelství *Atlantis* nevyšel. Použiji tedy verzi z českého exilového nakladatelství *Sixty-Eight Publishers*. Následné romány a povídkovou sbírku uvedu v pořadí, ve kterém vycházely v autorizovaném vydání v nakladatelství *Atlantis*: *Žert*, *Směšné lásky*, *Nesmrtelnost*, *Valčík na rozloučenou* a *Nesnesitelná lehkost bytí*. Román *Žert* vyšel v naší zemi po roce 1989 jako první, neboť jej Kundera na sklonku osmdesátých let, době svého životního bilancování zařadil na první místo v řadě děl, která „stojí za to“, aby se čtenáři předkládala. (Doležel: 1993)

Zejména z úsporných důvodů opatřuji níže jednotlivé romány a povídkovou sbírku zkratkami, které jsem převzala z *Království motivů: Motivické analýzy románů Milana Kundery* od Jakuba Češky. Pro snazší orientaci řadím použité zkratky abecedně.

Motivická interpretace je inspirována francouzským a českým strukturalismem a ruským formalismem. Z francouzského strukturalismu je mi inspirací Roland Barthes, jehož velmi krajní tezi o smrti autora použiji k argumentaci, proč v rámci práce osobnost Milana Kundery nezohledňuji. Pražská škola je zde zastoupena prací Lubomíra Doležela *Narativní způsoby v české literatuře*, které jsou základem pro uchopení textu jakožto narativní promluvy. Dále také Květoslava Chvatíka a Sylvie Richterové, jejíž zevrubná a velmi nápaditá analýza Kunderových děl mi v mnohém pomohla, zejména v interpretaci postavy Bertlefa z *Valčíku na rozloučenou*. Nakonec ruský formalismus, z něhož jsem využila pouze díla Viktora Šklovského a jeho teorie ozvláštnění. Výchozím dílem pro motivickou analýzu a výběr centrálního motivu nepřítomného otce je *Království motivů: Motivická analýza románů Milana Kundery* od Jakuba Češky. V duchu tohoto velmi inspirativní autora, který je současně mým vedoucím bakalářské práce, se pokusím motivu nepřítomného otce zhostit.

Na vybranou prózu nebudu nahlížet jako na zrcadlení jisté skutečnosti ve světě, to přenechám celistvým výkladům zohledňujícím osobu autora. Pokusím se texty doslova vymanit z vně literárních souvislostí. Interpretace vybraného motivu se zhostím v perspektivě Barthesovy *Smrti autora*.

Psaní je ono neutrální, ono černobílé, kde se ztrácí veškerá identita počínaje tou, jež náleží tělu, které píše. (Barthes: 2006, s. 1) Jakmile je událost vyprávěna bez zřetele na jakoukoli funkci, než je samotné provedení symbolu, nastává přerušování, autor vstupuje do své vlastní smrti; začíná psaní. (Barthes: 2006, s. 1) K výkladu díla, motivu nelze přistupovat s chybnou domněnkou, že autor je ten, který se svěřuje (Barthes: 2006, s. 1). „*Je to řeč, která mluví, ne autor.*“ (Barthes: 2006, s. 1) Musíme vymazat autora ve prospěch psaní. Dokonce i lingvisticky není Autor ničím více než tím, kdo píše. Text ve všech jeho rovinách musíme číst tak, aby v něm autor chyběl, nepokládáme jej za minulost své vlastní knihy. Máme tedy pouze jednu linii čtení, v níž před námi leží kniha. Psaní je performativem, ve kterém je jediným obsahem (vyjádřením) výpovědi akt, kterým se sama pronáší. Dále musíme mít na vědomí, že text je tkanivem citací, pocházejících z tisíce kulturních zdrojů a prostor psaní můžeme procházet, ale ne odhalit (Barthes: 2006, s. 1-3).

V této perspektivě se tedy bude jednat o specifický „zápis četby“, jenž bude soustředěn na motiv nepřítomného otce. Nejprve onen motiv rozeberu v jednotlivých dílech ve vztahu k figurě ženy, matky, figurám potomkům i rodičům. Motiv v rámci díla nestojí osamoceně, je vázán na další motivy, které usnadňují výklad toho centrálního. Závěrem se pokusím naratologickou analýzu shrnout a zevrubně vyložit motiv nepřítomného otce.

1.1. Romány Milana Kundery a použité zkratky titulů:

KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. Brno: Atlantis, 1993, 352 s. ISBN 18-010-93N

KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2006, 344 s. ISBN 3-596-13713-6. **NLB**

KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. Brno: Atlantis, 2000, 208 s. ISBN 80-7108-203-1. **SL**

KUNDERA, Milan. *Valčík na rozloučenou*. Brno: Atlantis, 1997, 278 s. ISBN 978-80-7108-296-5. **VNR**

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

KUNDERA, Milan. *Život je jinde*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1979, 365 s. ISBN 08-878-1069-1. **ŽJJ**

2. Život je jinde

V románu ŽJJ se pokusím motiv nepřítomného otce vyložit pomocí vnitřní fokalizace matky – otcovy manželky a syna Jaromila. Vypravěč jednotlivé figury románu neobdařuje, s výjimkou Jaromila, křestními jmény a jejich absence příznačně, v případě matky a otce, určuje jejich primární rodičovské role.

Než se pustím do samotné interpretace motivu nepřítomného otce, považuji za důležité zabývat se krátce figurou matky, ve vztahu Jaromilova matka – sestra. Matka žárlí na svou úspěšnou starší sestru a vůči ní se vymezuje. Hovoříme tak o deformované touze, jejímž prostředníkem je sestra. Matka chce to, co sestra nechce. Matka dělá to, co nedělá sestra. Matka je pravým opakem Girardova snoba, který touží potom, po čem touží jiní. (Girard: 1998, s. 35) Příkladem může být matčino přijetí na filosofickou fakultu. Matka nejedná spontánně, nýbrž v jejím případě se jedná o spontánnost vypůjčenou. S použitím Girardovy teorie tak hovoříme o *vnitřním prostřednictví*¹, protože matka nehovoří nahlas o povaze své touhy. (Girard: 1998, s. 19) Její jednání je vedeno vzdorem vůči ideálům rodičů a vůči sestře. Nad sestrou vítězí zplozením syna – básníka, jehož vytouženým otcem je bůh umění Apollon. Básnictví je završením vzdoru vůči sestře a její rodině. Matka se Jaromila od počátku snaží uvrhnout mimo hlavní proud, Jaromil pokračuje v mamincině životní filosofii, jakožto básník a později člen komunistické strany jedná proti srsti sestry i jejího manžela. U ŽJJ v případě figury sestry hovoříme o románovosti, neboť tento termín Girard vyhrazuje pro díla, která přítomnost prostředníka odhalují.

V kapitole s názvem *Díl první aneb Básník se rodí* lze otce ještě označit za přítomného, což bude též v zájmu mé interpretace, neboť na pozadí dříve přítomného mužského elementu můžeme, řečeno s trochou nadsázky, ukázat deformace, k nimž dochází za jeho nepřítomnosti. Ovšem, že absence manžela matky činí Kunderův text románem, ale právě dominující prvek ženství se na Jaromilovi nesmazatelně podepisuje. Za důležité považuji také se zmínit, že postava otce je v Kunderových románech zpravidla svázána s matkou. Toto tvrzení doložím následujícím výkladem:

S výjimkou několika řádků na začátku románu není inženýr (otec Jaromila) součástí scény představené čtenáři, nachází se pouze v prostředí vyprávění. Dílo je vyprávěno

¹Vzdálenost mezi prostředníkem a toužícím subjektem je tak omezená, že se obě sféry budou více či méně prostupovat jedna druhou. Úchylka mezi prostředníkem a toužícím subjektem se neměří fyzikálním prostorem, nýbrž duševním. (Girard: 1998, s. 19)

z perspektivy Jaromila a maminky, výjimku představuje předposlední šestá kapitola, vyprávěná z perspektivy čtyřicátníka. A právě jeho zcizující strategie inscenuje nespolehlivost vyprávění i samotného Jaromila.

Vypravěč čtenáři zprůhledňuje figuru matky, v případě otce k vnitřní fokalizaci dochází jen okrajově. Tato skutečnost je pro romány Milana Kundery charakteristická, spokojení muži se vyskytují v dostatečné vzdálenosti od žen. Tuto skutečnost doložím i v dalších románech, kupříkladu v Ž, kde Ludvík Jahn obdivuje rozvedeného Kostku, který si užívá znovunabyté svobody staromládenectví. Ale zpět k ŽJJ. Otce despotická figura matky z fikčního světa, představeného čtenáři, vytlačuje. Pokud je figura otce na scéně přítomna, podřizuje vlastní rozhodnutí matce – své manželce. Mohu to považovat za strategii vypravěče, jejímž prostřednictvím má čtenář v představeném fikčním světě s matkou sympatizovat. Při prvním procházení románu ŽJJ může být čtenář zlákan snahou připsat jí pozitivní atributy, kterými by měla ve skutečném světě, nacházejícím se mimo ten fikční, oplývat. Tedy láskyplná péče, na níž se smí podílet i otec, nepromítat do potomka své sny a ve vyšším věku mu dopřát soukromí. Pokud máme na paměti jedno ze základních mocenských paradigmat Jakuba Češky, víme, že matka je mocenská figura, která je v silné pozici vůči synovi a manželovi. Dále také žárlivě střeží synovo tělo, které se od ní oddaluje, ovládá jeho účes, drží jej v pasti dětství, dětinskosti. (Češka: 2005, s. 31), „*Celá Jaromilova síla, jako by se spotřebovávala v plánech a pokusech o útěk ze stínu matky. Jaromil je matčinou loutkou.*“ (Češka: 2005, s. 31) Matka je tedy despotická figura. S vědomím této skutečnosti musíme ke čtení přistupovat a úspěšně tak vzdorovat vypravěčově snaze podsouvat čtenáři sympatizování s touto hlavní postavou.

V perspektivě otce je početí básníka obrovskou smůlou. A nejen v tomto ohledu jej lze považovat za protipól matky, neboť oproštěn od patetičnosti, za místo zplození syna považuje to nejméně romantické – vypůjčený byt kamaráda, do něhož básníková matka odmítala vstoupit. (Kundera: 1979, *Díl první aneb Básník se rodí*) V obrazu fikční reality otce nedochází k idealizaci. Motiv početí je nesen motivem oboustranné nervozity, jež je právě samotnou příčinou básníkovy zrození. (Kundera: 1979, *Díl první aneb Básník se rodí*). Matčina radost z nedostavení intimní indispozice je mírněna otcovým rozhodnutím zbavit se možné přítěže. (Kundera: 1979, *Díl první aneb Básník se rodí*) Avšak, mocenská strategie ženy – matky (Češka: 2005) podrobila nastávajícího otce svazku manželskému a jí samotné, jako paní domu, tím je kapitulace muže a zaujmutí slabé pozice, před narozením básníka, završena. „Podmanění“ paní domu lze doložit na

zákazu upravit rozložení nábytku. Ve vztahu k matce lze pozici otce označit za slabou či dokonce podřízenou. Navzdory chybějící vnitřní fokalizaci figury otce jej definují jako nekonfliktního, do jisté míry ženě odevzdaného. Ovšem nikoli jako loutku, se kterou lze snadno manipulovat. Toto tvrzení lze deklarovat na inženýrově odmítnutí početí druhého potomka.

Absence otce, jeho následné úmrtí, umožňuje plné rozvinutí výsadního postavení matky, které předem určuje strategii vševědoucího vypravěče. Tím je míněno již výše uvedené označení hlavní postavy jakožto matky, a jejího manžela jakožto otce. Můžeme si klást otázku, kdy se oplodnitel ženy a budoucí otec stává mužem? Dospělá figura mužského pohlaví se v románu ŽJJ stává mužem v momentě, kdy se zcela vysmekne z podřízené pozice, ze stínu matčiny tváře, neboť matka drží syna v nedospělosti. (Češka: 2005, s. 25-34) Na podkladě ŽJJ můžeme vyslovit hypotézu, že Jaromilův otec je milenkou donucen stát se mužem, musí souhlasit se svatbou. Právě manželským slibem a následnou performativní výpovědí oddávajícího je ženich učiněn mužem. Jsem si vědoma, že tímto překračuji rámec příběhu, neboť svatba není předmět vyprávění. I přesto lze takto doložit pacifikační strategii matky vůči otci. Otec chce zůstat svobodný mládencem, neomezovat se závazkem rodičovství, avšak spojení dvou milenců přeroste v proměnu chlapce v muže. Dětinskost² lze v románu ŽJJ nalézt u figury básníka, ta se plně obnažuje v závěrečné sedmé kapitole, kdy Jaromil považuje maminku za nejhezčí z žen. (Kundera: 1979, *Díl sedmý aneb Básník umírá*) U otce tak zjevnou dětinskost neshledávám, jelikož v rámci představeného fikčního světa se čtenáři nezprůhledňuje jeho prehistorie, rodiče či vazba na matku.

Samotný popis sošky boha Apollona je strategií, kterou Viktor Borisovič Šklovskij označuje termínem ozvláštnění.³ V perspektivě matky dochází k zlidštění boha Apollóna, on je považován za oplodnitel namísto otce. Spatřuji v něm motiv nápravy, která oddaluje skutečného otce a současně zbavuje básníka lidské poskvrny. (Kundera: 1979, *Díl první aneb Básník se rodí*) Náhodnost početí nahrazuje řád, atribut božského otce, a současně je mu vnuknuta moc nad uměním. Jen tak se může básník zrodit. Potomek

² „Matka se snaží držet syna v dětinskosti, čímž zůstává mladou, zároveň je syn v područí jejich instrukcí, nemůže o sobě rozhodovat. Sám sebe může dokonce vnímat jako pouhé prodloužení matčina těla.“ (Češka: 2005, s. 25)

³ „Metoda ozvláštnění u L. Tolstého se zakládá na tom, že nenazývá věc jejím jménem, ale popisuje ji, jako by ji viděl poprvé, a určitý případ, jako by se stal poprvé, přičemž neužívá při popisování věci oněch názvů, které jsou přijaty konvenčně, ale nazývá je tak, jak se nazývají odpovídající jim části na věcech jiných.“ (Šklovskij: 1933, s. 16)

podle matčinych představ. Se znalostí *Generace Antonína J. Liehma* považuji za nutné poznamenat, že titul „básník“ je pro samotného Kunderu komický, sám si totiž v mládí oddechl, když se tohoto titulu zbavil a „vrhl se“ na romány. (Liehm: 1990, s. 56) Oproštěn od otce, jemuž je harmonie světa a života na hony vzdálena. Zde tedy vzdalování otce definuji jako výsledek mocenské strategie, která je důsledkem matčina prozření a uvědomění si skutečnosti, že ji manžel nemiluje. Právě chladný přístup otce k manželce umožní rozvinutí recipročního vztahu matka – syn, oddanosti matky vůči synovi. Jaromil je povýšen nad otce, skýtá jí požitek, jež nikdo jiný nebyl sto naplnit. Syn obdaruje matku štěstím, ona mu metaforicky skrze mléko předává své myšlenky. (Kundera: 1979, *Díl první aneb Básník se rodí*) Popření figury otce dále pokračuje. Matka pociťuje krásu svého těla skrze sny, měřítko krásy v očích manžela je nyní bezpředmětné. Odsouvání Jaromilova otce na „druhou kolej“ můžeme dále deklarovat pořadím prvních slov, která Jaromil vyslovil. Slovo „táta“ zaujalo až sedmou příčku, dále minimalizací výčtu otcovské výchovné strategie. Matka jako zapisovatelka zvěčňující Jaromilovy „historické výroky“ v dětském pokoji, kdežto otec pouhý archivář synových obrázků, které nejsou zdaleka tak cennými doklady výjimečnosti. Matka z něj, díky jeho jedinečnosti, činí přinejmenším chlapce vyššího věku. Obdobně jedná během lázeňského pobytu, kdy ji absenci inženýra jakožto manžela, nahrazuje Jaromil. Neboť večerní procházky, na jejichž romantičnost maminka znovu vzpomíná během básnickových posledních chvil, můžeme vyložit jako milenecké námluvy. Role milence se pak ujme malíř. Matka svým činem u příležitosti básnickových narozenin dodala na důležitosti rýmům, jejichž autorem je ve skutečnosti dědeček. Jako kdyby se matka snažila získat sobě rovného „hráče“ a až v momentě dospívání toužila zastavit čas, zamezit nahrazení matky milenkou.

V raných školních letech spatřuji absenci otisku otcovy péče na synově zevnějšku. To je doménou matky a babičky. A právě způsob matčina odívání oddaluje Jaromila od většiny vrstevníků a současně přibližuje otci, nejlepšímu kamarádovi. V této části románu shledávám další, pro Kunderu ojedinělý motiv, totiž motiv otce, který se během fotbalového zápasu stává zdrojem pýchy svého syna. Motiv hrdosti nestojí sám o sobě, je zapříčiněn reakcí Jaromilova spolužáka, který tatínka obdivuje. Otec zde způsobuje upevnění přátelství básníka a školníka syna. V raném životě dítěte můžeme aplikovat motiv otcovské lásky, skrze nějž si potomka - Jaromila více váží jeho vrstevníci – školníkův syn. Skrze mateřskou lásku potomek zase získává víru v kvalitu vlastní tvorby.

Gradace v procesu oddalování otce nastane po odmítnutí zplození druhého potomka, k němuž manžel nesvolí, ani na pozadí „velké Historie“, poválečných událostí odehrávající se za okny domu. Umocnění také spočívá v úplném procitnutí matky z iluze láskou naplněného manželství. V absurdní perspektivě matky jí válka „přispěchala na pomoc“ a vysvobodila ji z okovů smutku zaviněných manželem a současně ji přiblížila blíže synovi dychtícímu po vyložení nastolené situace, vyložení odehrávajících se historických událostí (Kundera: 1979, *Díl první aneb Básník se rodí*). Motiv Historie bych, dle mého, z perspektivy matky vyložila jako osudový zásah shora, pomocnou ruku podanou „shora“.

Motivickou spojitost mezi otcem a Jaromilem spatřuji v selhání. Otec díky nervozitě selhal jako milenec, Jaromil obdobně v roli slídila, voyeura (Češka: 2005) během koupele služky Magdy. Selhal kvůli svému bušícímu srdci, slabosti. (Kundera: 1979, *Díl první aneb Básník se rodí*) Tato pozice voyeura se mu naskytla díky nepřítomnosti rodičů a prarodičů. Svoji roli nezahrál bezchybně, bez zábran, bez následků. Přicházejí výčitky, v otcově případě se z nervozity zrodil básník. Společným atributem otce a syna je vztek, rozhořčení nad vlastními nedostatky, které způsobily selhání. Dále rozzlobení z důvodu oné neopakovatelnosti, jedinečnosti situací. Ostatně, jak zdůrazňuje vševědoucí vypravěč- nenávratnosti. (Kundera: 1979, *Díl první aneb Básník se rodí*) A náprava „zpackaných“ činů je těžko dosažitelná. Služka se napříště zamkne, prostor k pozorování se tak razantně zmenší. S odtékající vodou odplula i Jaromilova šance spatřit tvář spojenou s nahým tělem. Otec maminku k potratu nedonutí. Slabost otce je přenášena na syna. Ve chvilkové, ve třetím díle již definitivní nepřítomnosti otce, se v synovi zrcadlí inženýrový nedostatky. Variace téhož motivu – syn prožívá obdobně sužující pocity jako jeho otec. Dalším společným motivem Jaromila a otce jsou zkušenosti s dívkami, které jsou synonymem neúspěchu.

Po zaujmutí matčiny perspektivy, která představuje pokřivený obraz fikčního světa, začíná čtenář v básnickových projevech spatřovat mnohem poetičtější důvody. Ať již budeme hovořit o kresbě těl opatřených psími hlavami, či o skládání veršů. Básnický um v něm vyvolala absence otce. Prázdné místo po otci zaplnily básně. Právě v onom básníkovi nalézá maminka útěchu. Útěchu vystavěnou na vlastních falešných domněnkách. V této pasáži absence otce deformuje spíše vnímání reality matky, která se snaží nalézt útočiště. Nenalézá jej v náruči malíře, ani sporadicky přítomného otce, nýbrž u syna.

Právě pro své nedostatky Jaromil stvořil Xavera, sirotka, oplývajícího odvážností, zdravou dávkou drzosti, schopného stát se tichým pozorovatelem, ba dokonce nebojácným pohádkovým hrdinou. Xaver symbolizuje snahu vymanit se ze stínu zbabělého otce. On na rozdíl od básníka uléhá na lůžko prost výčitek a překypující spokojeností. Neostýchá se otevřít dveře, za kterými by někoho vyrušil, umí jednat pohotově. Odlišuje se rovněž od davu spolužáků, nikoli otiskem matčiny péče, nýbrž svým rebelstvím, kupříkladu ve formě záškoláctví. Je svůdníkem schopným využít jedné ženy k nalákání druhé. On je tím, kdo ženy opouští. Jednoduše řečeno, zosobňuje prokletého básníka, inverzi Jaromilova života.

S jakou patetičností v mamčiných očích manželství začalo, tak také skončilo. Velký básník se zrodil v důsledku otce a jeho péče. Neboť veliké a slavné vdovství je důsledkem tragické manželovy smrti. (Kundera: 1979, *Díl třetí aneb Básník masturbuje*) Velikost a slávu vdově dodávají nepřítomné zraky okolních pozorovatelů, jež by obdivovaly její statečnost a obratnost, s jakou dovede skrýt smutek. Jako by život velkého básníka musel být naplněn tragédií, která v něm probudí umělecké vlohy, ve smutku nad ztrátou nalezne dosud neznámou schopnost skládat verše. Jediným elementem mužství a současně odkazem zesnulého otce zůstala v bytě soška Apollóna a velká fotografie otce v kýchovitém rámu. (Kundera: 1979, *Díl třetí aneb Básník masturbuje*) Dvojnásobné gesto vdovy – pověšení obrazu manžela – lze vyložit následovně: Přítomnost portrétu jako objektu matčina pokání či jako motiv přisvojení. Maminka si přisvojuje zesnulého manžela, který se jí nenávratně vzdálí, když se dozví o jeho židovské milence.

Smrtí manžela začala mamince nová etapa života. K synovi přilnula ještě těsněji, nyní pro ni byl jediným objektem, kterému může dávat svou lásku. Zesnulého inženýra v bytě nahradila babička, prostředí dvojvdovství Jaromila poznamenává níže následujícím způsobem.

Ve třetí části románu dochází dle mého názoru k přeryvu. Pomocí veršů se básník nechává unášet do nadřazeného světa oproštěného od ženskosti maminky a babičky. Neboť ženskost se na Jaromilovi během dospívání plně zrcadlí a s přibývajícím věkem současně bledne i otcův odkaz. Nemůže uniknout do světa vrstevníků, či ke svému otci. Zbyly mu pouze básně. Tento výklad už není perspektivou matky, jak tomu bylo v předcházející části díla. Nyní si je Jaromil skutečně vědom své sužující jinakosti, která ho už nečiní výjimečným. Ostatně, onu ochrannou ulitu jedinečnosti mu vystavěla matka.

Jaromil podléhá osudovosti různých příběhů (Češka: 2005, s. 114) a právě díky víře v osudovost a výjimečnost podlehe slovům malíře, který jemu jedinému půjčuje knihy o umění i knihy básníků. Ona víra v osudovost ho přivedla na cestu básníka. Básně jsou pro Jaromila symbolem útěku do prostoru, v němž se vzdaluje otisku péče matky a stává se dospívajícím mužem. Prvním čtenářem básnickových veršů byla maminka, tu nyní nahradil malíř – mužská figura, jenž dovede ocenit hodnotu Jaromilovy tvorby. Matka měla dovést synovu schopnost k dokonalosti. Namísto ní přivede právě malíř skutečné diváky, soudce, kteří dílo buď ocení a posunou Jaromila dále na cestě z maminčiny náruče, anebo jej srazí zpět do jeho odpudivé odlišnosti a osamocení. Dezinterpretace malířových slov v básnickové perspektivě vede k mylnému výkladu vlastní vyvolenosti. Na tomto příkladu se nám ve vztahu Jaromila k malíři zrcadlí matčina performativní výpověď, kterou pronesla před synovým narozením a předurčila tak syna k zaujmutí statutu vyvoleného. „Lyrický věk“: *„To je ten věk mladosti, kdy je člověk ještě sám sobě záhadou, a proto se zcela vyčerpává tím, že se zabývá sám sebou. Druzí jsou pro něho zrcadla, v nichž hledá vlastní význam a cenu. Lyrika je sebevyjádřením, lyrika má v sobě narcistní princip. Člověk se stává dospělým, když překročí svůj „lyrický věk“.*“ (Liehm: 1990, s. 58) Pro Jaromila je právě oním zrcadlem malíř. Pomocí *Generace* mohou ještě pevněji ukotvit tezi Jaromilovy dětinskosti, která je jednoznačně spjata s básnictvím: *„Největší osobnosti naší literatury byli básníci. To je ostatně příznačné pro většinu mladých kultur. Ale když pak národní kultura přijde do let, začíná být její lyrické zatížení prodlužovaným dětstvím – tedy dětinstvím.“* (Liehm: 1990, s. 59) Česká kultura jde dle Kundery mladou kulturou, česká literatura je nasáklá lyrismem, dokonce i tak realistické téma jako téma potratu je na obrazech v čekárnách potratové komise zveršováno. Poezie doslova zabírá literární pole důležitým knihám, jakými jsou například filosofické eseje. (Liehm: 1990, s. 59)

Jaromil se pokouší před zrcadlem pronesením následující výpovědi sám sebe ustavit básníkem: *„Jsem básník, jsem veliký básník, říká si v duchu a píše si to pak do deníku. Jsem veliký básník, mám velikou sensibilitu, mám ďábelskou fantasi, cítím, co jiní necítí.“*(Kundera: 1979, *Díl třetí aneb Básník masturbuje*) Navazuje tím na performativní výpovědi své matky, která je pronášela před Jaromilovým narozením. V Jaromilovi se zrcadlí jeho nelidský otec Apollón. Výpovědi Jaromila před zrcadlem dochází k umocnění, zaktualizování performativní výpovědi matky. S vědomím Kunderovy

pozice ve vztahu k básníkům můžeme Jaromilovy promluvy před zrcadlem považovat za zesměšnění sama sebe.

Teprve po smrti manžela začíná maminka zakoušet skutečnou hořkost světa za okny velikého domu a současně proměňuje své názorové usnesení ohledně manželovy smrti. Zcela tak prozřela. Muž odpoutáním od své ženy dospěl, stal se skutečným nebojácným hrdinou, který obětuje vlastní život pro milovanou ženu. Ovšem ani hrdinský čin románového rozměru není úctyhodným v perspektivě pozůstalé, podvedené matky. Hrdinou může být jedinec pouze pro jednu stranu obecnstva, pro tu druhou je zrádcem, jelikož obětoval pro nesprávného člověka tu nejcennější věc – vlastní život. Zhrzená pozůstalá matka, zhrzená životem a zklamaná manželem. A právě v této chvíli se zášť vůči otci obrací proti Jaromilovi. Básník pyká za hříchy svého otce, on se stává zlodějem matčiny krásy, mládí, připravil matku o skutečnou, oboustrannou lásku. Syn nese břímě svého otce.

Do Jaromilova básnického světa, odděleného od světa v malém bytě s dominujícím ženským pohlavím, zasáhla smrt jako jediná absolutní jistota. (Kundera: 1979, *Díl třetí aneb Básník masturbuje*) Jedině smrt je nenávratná a stálá, nelze ji zpětně měnit jako minulost. Je jistotou přesahující dokonce i rámeček básnickova světa. Dle mého můžeme jako možný výklad tématu smrti v Jaromilových básních považovat zjemnění tragické smrti otce, neboť posmrtná stádia těla jsou v básnickových očích poetická. Smrt: „*Je naplněna absolutním štěstím.*“ (Kundera: 1979, *Díl třetí aneb Básník masturbuje*) Do básnickových podobností se také promítá motiv otcova zpopelnění. Představa navždy šťastné milenecké lásky je spojena s motivem absence pohybu ve všech myslitelných podobách. A právě zub času, proměny, ke kterým dochází, jsou spouštěčem lidské nejistoty a trápení. Samotná smrt otce Jaromila dle mého zasáhla méně, než postrádání figury otce po boku matky, čímž nebyl naplněn ideál primární rodiny během básnickova dospívání.

„*Svoboda se rodí tam, kde rodiče nejsou, tam, kde se člověk rodí z pohozeného vejce v lese.*“ (Kundera: 1979, *Díl třetí aneb Básník masturbuje*) Tuto metaforu pokládám za další důkaz mého tvrzení, že Jaromilovi jeho otec v prvních třech dílech románu zřejmě příliš neschází. Matka mu chtěla poskytnout svobodu zrozením z nelidského otce, avšak svoboda nabytá ztrátou otce byla jen chvilkovým zdáním, neboť matka toužila stvořit svobodu pro sebe, pro svou mocenskou strategii vůči synovi a pro upevnění těsné vazby s ním. Matka získala dočasnou svobodu ve vztahu ke svému synovi, její rozhodnutí již

nemůže nepřítomný otec narušovat. Jaromil dospívá a na pozici matky nastupují dívky – milenky. Matka touží stát se synovou milenkou, aby získala zpět pozornost, kterou ztrácí. Žárlivými scénami, které tropí žárlivé milenky, nikoli však matky, připoutává Jaromila k sobě. Ve třetím díle románu ŽJJ vypravěč upozorňuje čtenáře, že zraky nepřítomných anonymních diváků střídají oči matky. Tento nepřítomný dohled matky deformuje Jaromilovo jednání. I když básník nebude v přítomnosti matky, bude ho pronásledovat dohled jejích očí.

Otcův pohled Jaromila nepronásleduje, zato se v něm zrcadlí některé inženýrové vlastnosti. Básník stejně jako otec přenechává ve vztahu dominantní úlohu dívce. Ve vztahu s vysokoškolačkou udělá pouze to, co si sama přeje a čemu se nebrání.

Matka toužila po milenci, být pro někoho krásná a chtěla tak obnovit neúplnou rodinu, proto chodila do ateliéru za malířem, ke kterému docházel i Jaromil. Malíř posouval básníka dále v jeho uměleckých dovednostech. Nahrazoval mu matku i otce, neboť ti postrádají umělecko-kritické cítění. Výchovná strategie malíře se v Jaromilovi plně zrcadlí. Dospívající mladík potřebuje mužský vzor, ke kterému by vzhlížel. Tím se stává malíř. I mimo fikční svět jedinec přebírá názory, myšlenky a styl mluvy své „modly“. Nejinak je tomu zde, v románu ŽJJ. Básník, během diskusí pronáší naučená slova druhých, na jazyk se mu derou výrazy, které se mu dříve přičily. Kupříkladu v rozepři se strýcem o tvrzení, zda rozhlas informuje o puči či revoluci (Kundera: 1979, *Díl třetí aneb Básník masturbuje*) Jaromil, před publikem složeným zejména z odpůrců jeho výroků – strýcovy rodiny, hájí malířovy myšlenky, které vydává za vlastní. Malíře, matčina milence, můžeme z důvodu častého kontaktu s básníkem označit za potencionálního nevlastního otce. Básník na rozdíl od svého biologického otce, dovede, díky malířovi, vzdorovat názorům druhých a nebojácně před nimi hájit vlastní přesvědčení. Publikum Jaromila zbavuje zábran, nejistoty, studu, proměňuje jej v mluvčího či obhájce myšlenek zástupců lidí. Oproti tomu Jaromilův otec se před publikem (matčinou rodinou) stahuje do ústraní, podvoluje se rozhodnutím druhých a nevzdoruje, dokladem toho je již výše zmiňované svolení ke svatbě s matkou básníka.

Právě rysy figury malíře, které básník přebírá, se matce doslova hnuší. Malíř se stává zlodějem matčiny cudnosti, Jaromil zase zlodějem její krásy, mládí, stává se viníkem vytahaného břicha a pocitu nemilovanosti. On zavinil nešťastné manželství, kvůli němu toužila naplnit ideál úplné primární rodiny. Nyní touží být znovu milovaná, nabýt sebevědomí a Jaromil jí v tom brání, staví nepřekonatelnou zeď mezi matčino

znovunabyté štěstí a neutichající neštěstí tím, že odmítá matčina možného milence. Jaromil nechce pošpinit otcovu památku.

Matka se na rozdíl od otce zříká „svého nejzákladnějšího individuálního práva, toužit podle vlastní volby.“ (Girard: 1998, s. 67) Daří se jí mírnit své touhy vůči mužům – potenciálním milencům, ovšem nedaří se jí mírnit, o což se ani nesnaží, touhy vůči Jaromilovi. Touhy mít syna jen pro sebe a nedělit se o pozornost s jeho dívkami. Figura otce se nám tedy staví do opozice vůči matce. Z důvodu absence vnitřní fokalizace lze říci, že otec se touhy podle vlastní volby (Girard: 1998, s. 67) nevzdává. Touží primárně po nezadaných ženách, které si na něm nevynucují jistotu v podobě manželského svazku. Pokud si svatbu skutečně prosadí – jako matka z románu ŽJJ – manželova touha se rázem obrací k jiným, svobodným ženám. Dále na základě motivu nepřítomného otce můžeme říci, že onu nepřítomnost zapříčiňuje, mimo jiné, absence otcovské touhy. Míním tím pozici, kdy mužská figura touží po zplození dítěte. O takovém motivu nemůže však být řeč. Kunderově nepřítomnému otci je takovýto druh touhy naprosto cizí. Touha po dítěti je v rámci fikčního světa vlastností ženských figur. Takové tvrzení však nelze zobecňovat a plošně jej aplikovat na všechny Kunderovy ženské figury, neboť toto tvrzení neplatí například pro Sabinu z VNR.

Skrze lásku dívky Jaromil teprve částečně přestává být dítětem. Skrze „příjemce lásky“ básník nabývá sebevědomí, začíná si vážit svého zevnějšku i duševních schopností, jakými je v případě Jaromila schopnost skládat slova v rýmy, artikulace vlastních názorů a argumentace spojená s obhajobou vlastních názorů během dialogu. Zjednodušeně řečeno, milenecká láska dodává figuře odvahy, variaci tohoto motivu nalzáme i u nepřítomného otce, který kvůli lásce k židovce obětuje svůj vlastní život. Nadstavbou otcova činu záchrany milenky je skutečnost, že se stal hrdinou v očích pozůstalých příbuzných. Prostřednictvím lásky dívky je figura chlapce ověněna kladnými přídomek, obdobně figura otce po smrti získává ohodnocení, kterého by se mu z úst matky či matčiny rodiny nedostalo, neboť otcovo jednání vůči manželce bylo limitováno absencí opravdové milenecké lásky. Třetí variaci motivu nacházím ve čtvrtém dílu románu ŽJJ u figury slavného básníka, díky němuž můžeme vyslovit tvrzení, že úspěch je spojen s obdivem pohledných žen. Neboť básník, kterému Jaromil poslal bednu s telefonními sluchátky, má v mladíkově perspektivě překrásnou dívku.

V Jaromilovi se zrcadlí i další malířův rys, jakási vnitřní síla, které neodolají figury opačného pohlaví. Maminka podlehne malíři, neubrání se pohlavnímu styku. Obdobně

vysokoškolačka podlehne „Jarmilovým převzatým názorům“ v diskusi na téma, co lze považovat za pokrokové umění. Jaromil neskrytě avšak nevědomě vystupuje jako žák svého objektu touhy – malíře. Napodobování učitele mu před okolím nezpůsobuje zesměšnění, ba naopak básník u žen sklízí úspěch. Básník se totiž po vzoru malíře naučil skládat slova do přesvědčivých vět a díky této rétorické obratnosti kupříkladu přesvědčil i maminku o správnosti revoluce.

Lze sexuální prožitek považovat za předěl v básnickově tvorbě? *„Žasla bys, řekl malíř s úsměvem, jak podivuhodně hotové a zralé jsou verše tohoto zcela nezralého a nehotového panice.“* (Kundera: 1979, *Díl třetí aneb Básník masturbuje*) S cejchem panictvím je tedy figura chlapce odsouzena k věčné dětinskosti. Viníkem Jaromilova dětského vzhledu je maminka. Dovednosti, kterým se naučil díky malířovi, jej činí alespoň na chvíli během diskuse mužem. A tato mužnost imponovala vysokoškolačce, ač ve všech ostatních ohledech zůstával básník stále dítětem, neboť absence stále přítomného mužského elementu jej v oné dětinskosti udržovala. Nepřítomnost otce zapřičiňuje, že mu nikdo nepodá záchranou ruku, aby jej vysvobodil ze světa dominujícího ženství. Není zde muž, který by tříštil výchovnou strategii matky a babičky, vyvažoval zastoupení mužského a ženského pohlaví. Mírnil by matčinu snahu udržet chlapce v dětské neposkvrněnosti. Maminka je viníkem jeho vydělení ze společnosti ve škole i okruhu malířových přátel. Maminka Jaromilovi metaforicky nasadila masku dítěte, kterou nelze snadno smýt ani sejmout. Tato maska bledne v diskusi před publikem, když básník alespoň na moment odepne neviditelné vodítko mezi ním a matkou. Motiv masky dětinskosti lze shrnout následujícím tvrzením. Nedobrovolně nasazené masce dětinskosti uniká, pokud v sobě Jaromil probudí schopnosti, které jeho matka postrádá, když vyniká v oborech, jimž ona nerozumí. A také v momentě dočasně nabyté mužnosti, vztek a vzpoura v něm onu malířovu mužnost probouzejí. Individualita figury básníka je uvězněna pod nánosem matčiných a malířových naplavenin. Lze dále konstatovat, že v básnickově životě spatřuji absenci vzoru, který by bez výhrad obdivoval a jehož názory a gesta by ochotně a hlavně vědomě přijímal. Jaromilova osobnost je rozpolcená mezi nevědomým přijímáním matčiných a malířových vzorců chování. Dále na základě předešlé interpretace mohu figuru otce pojmout jako absenci jedince, se kterým Jaromil může vést dialog naplněný názorovým neshodami, které nevyústí k definitivnímu zavrnutí a následnému vyloučení ze společnosti. Figura otce jako možného jedince přístupnějšího diskusi a tolerantního v případě rozepře. K této definici nepřítomného

otce v románu ŽJJ mne dovedla diskuse mezi malířem a Jaromilem, jejichž neshody vyústily v chlapcovo vyprovázení z ateliéru. Básník tak ve svém otci ztrácí jediný mužský prvek, s nímž se až do rozepře ztotožňoval, uznával jej a obdivoval. On byl zdrojem Jaromilova úspěchu u dívek. „Jaromil věděl, že mužnost je dosažitelná jen činem a odvahou.“ (Kundera: 1979, *Díl třetí aneb Básník masturbuje*) Mužem se chlapec stává, když vysloví myšlenku, se kterou alespoň na okamžik někdo souhlasí – vysokoškolačka či malířovi přátelé v ateliéru.

Pokud se prizmatem motivu nepřítomného otce pokusíme zodpovědět otázku, kdy se život nachází právě tam, kde samotná figura, odpovědi jsou následující. Život je pro Jaromila tam, kde se dítě proměňuje v muže, v náručí ženy – milenky. Život pro matku tam, kde je milována mužem a v jeho perspektivě je matčino tělo krásné. A za třetí. Život je pro otce tam, kde je hrdinou a je schopen pro lásku obětovat život.

Matka není s to tolerovat synovo soukromí a po přečtení deníku uzamčeného v zásuvce se jí Jaromil hnusí, v její perspektivě se podobá otci – po pohlavním styku všechno končí, skončila tak domnělá velká láska maminky a inženýra, dočasně tak skončilo i básnické období. Matka uskutečnění pohlavního styku vytušila z toho, že zápisy v deníku tímto dnem končí.

Mužství může nahradit uznání za básníka. Avšak dokud není Jaromil mužem, touží být alespoň básníkem. Absence Jaromilovy mužnosti je umocněna kontrastem se školníkovým synem, policejním příslušníkem, ženatým mužem a otcem. V závěru třetího dílu románu ŽJJ tedy mužnost nesouvisí s úrovní nejvyššího dosaženého vzdělání. Role se obrátily. Kdysi byl pro školníkovu syna vzorem Jaromil, dnes Jaromil obdivuje jeho a stále silněji si uvědomuje dopad matčiny výchovy a její neustálé přítomnosti. Školníkův syn žije skutečným životem, je v ulicích města, přímo v centru dění. Oproti tomu dospívající chlapec tvoří nehmatatelné verše, naplňuje ideály své matky a nežije tak skutečným životem.

Ve čtvrtém díle se Jaromil snaží vymanit z pozice básníka, ke které ho matka předurčila. Odmítnutí psát verše je metaforickým odmítnutím matky. Během působení na fakultě politických věd se definitivně přestává ucházet o zájem slavného básníka. Prázdné místo, které má v Jaromilově životě zabírat mužský prvek, se snaží zaplnit získáním pozornosti onoho umělce, kterému poštou zaslal krabici odstřižených telefonních sluchátek. Z dohledu matky se pokouší vymanit přijmutím role „ideologického strážce profesorů“

(Kundera: 1979, *Díl čtvrtý aneb Básník utíká*), avšak přijutím statutu dohlážitela a donašeče nelze nepřítomným očím matky uniknout.

Vypravěč nám prosvětluje figuru matky. Díky ní se nám dostává potvrzení domněnky, že ulita, kterou synovi vytvořila, je magický ochranný kruh poezie, ve kterém je pouze ona a její básník. Do tohoto kruhu nemohou proniknout dívky a ženy v Jaromilově věku a básník zase nemůže ven. (Kundera: 1979, *Díl čtvrtý aneb Básník utíká*) Kruh se stane prostupným, když se vzdá básnictví a přestane skládat verše. *„Je to kruh, který ona kolem syna opsala, to je kruh, v němž ona vládla.“* (Kundera: 1979, *Díl čtvrtý aneb Básník utíká*) Mladíkovi je matka a její neutuchající starostlivost stále více na obtíž. Namísto, aby intenzita její péče ustupovala a tuto roli přenechala mladíkově dívce, nechce se této pozice za žádnou cenu vzdát. Básník ví, že pokud se vymaní ze světa básní, podaří se mu uniknout i spárům matky. Naopak ve světě poezie dívku nikdy nezíská. *„Jen skutečný básník ví, jaká je to nesmírná touha nebýt básníkem, jaká je touha opustit ten zrcadlový dům, v němž panuje ohlušující ticho“* (Kundera: 1979, *Díl čtvrtý aneb Básník utíká*) Jaromil prozřel. Básnictví je pozlátkem maminčina chlapce. Skrže verše má matka povědomí o synově životě, jeho dívkách, sexuálních prožitcích a zklamáních, která by jinak zůstala nepovolaným očím skryta.

„Ze stěny sundal všechny reprodukce moderních obrazů. Co tam dal místo nich: Snad fotografii Karla Marxe? Nikoli. Zavěsil na prázdnou stěnu fotografii tatínka. ... Jaromil miloval tu fotografii, z níž se na něho díval člověk, kterého tak málo znal, a který mu již zmizel z paměti. O to víc se mu stýskalo po tom muži, který byl fotbalistou, vojákem a vězněm. Tolik mu chyběl tento muž.“ (Kundera: 1979, *Díl čtvrtý aneb Básník utíká*) Na uvedené citaci bych ráda deklarovala proměnu básníka, k níž ve čtvrtém díle románu ŽJJ dochází. Jaromil tíhnul k mužskému vzoru, který mu nejprve nahrazoval malíř a poté jej měl nahradit slavný básník, kterého žádal o otisknutí vlastních veršů. To se však nestalo. Jaromil na básnictví zanevřel. Absence mužského elementu se tak projevuje během mladíkových studií na vysoké škole. Chlapec potřebuje vzhlížet k muži, který mu je vzorem. O to spíše básník touží po potvrzení vlastních kvalit druhou osobou. Potřebuje ujištění o kvalitě a hodnotě vlastních veršů. Společně se ztrátou relevantního posuzovatele básnických kvalit, Jaromil ztrácí o básnictví zájem. Cítí se zraněn těmi, ke kterým tak vzhlížel. Nechce již více být jejich součástí. Právě v tomto období dospívání mladík plně pociťuje ztrátu svého biologického otce, spatřuje prázdnotu v místech, kde

by měly být zážitky otce a syna. Jaromil se musí oprostít od matky a poezie, aby byl život tam, kde je on.

„Jen když je člověk stár, nemusí se již starat o mínění svého houfu, o mínění publika a o budoucnost. Je sám se svou blízkou smrtí a smrt nemá uši ani oči, nemusí se jí líbit, může dělat i mluvit, co se líbí jemu samému.“ (Kundera: 1979, *Díl čtvrtý aneb Básník utíká*) Na základě tohoto úryvku lze říci, že s vidinou blízké smrti se figura v románu ŽJJ neohlíží na oči nepřítomného pozorovatele a neusměrňuje své chování. Právě tato jistota Jaromila vysvobodí z dohledu matky.

„Snášel domov jen v noci, kdy maminka spí a tatínkova fotografie se probouzí.“ (Kundera: 1979, *Díl čtvrtý aneb Básník utíká*) Distinkci básníkovy světa a světa, v němž dominuje ženské pohlaví, nahrazuje distinkce domova ve dne, kterému vládne maminka a domova v noci, kdy matka spí a může se plně projevit mužský element otce. Během dne se Jaromil uchyluje mimo domov, jeho pokoj se stává útočištěm v době, kdy maminka spí. V době, která v bytě náleží mamince, „hledá“ dívku, která by jej zachránila z dětinskosti a dohledu matky. Dále dochází k distinkci doby, kdy je Jaromil dítětem a kdy je mladým mužem. Mužem se stává jen během matčina spánku nebo její nepřítomnosti. Toto tvrzení dokládá návštěva zrzky. Jaromilova role v domě je tedy určovaná matkou. Distinkci dětského a dospělého světa potvrzuje metaforické připodobnění matky k andělu dětství a domova, Jaromilovy zrzky k andělu dospělosti a světa (Kundera: 1979, *Díl pátý aneb Básník žárlí*).

V pátém díle si matka uvědomuje odcizování syna a ve své perspektivě se o něj musí dělit nejen s milenkami, ale také se zesnulým manželem, ten může být v podobě fotografie na výsostném místě v dětském pokoji, kdežto matce je zamknutím zásuvky upřen synův deník. Dochází ke stále ostřejší distinkci matčina a Jaromilova světa, do nějž je nepovolaným „vstup zakázán“. Vztah matky a Jaromila lze dále doložit na variování motivu matčina pláče. Dřív byl viníkem pláče otec, nyní je viníkem syn, který má v matčině perspektivě nahrazovat zesnulého manžela a stát se tak jejím opatrovatelem i utěšovatelem. Tato Jaromilova pozice se zřetelně rýsuje po úmrtí babičky. Mladík se po vzoru svého otce stává viníkem matčina smutku a opuštění, jediná sestra na ni zanevřela kvůli Jaromilovým politickým názorům (Kundera: 1979, *Díl pátý aneb Básník žárlí*).

Ideál synova dětství se rozplývá a v matčině perspektivě nemůže být vykoupěn štěstím a svobodou v podobě milence. Ctitel, kterého můžeme považovat za potencionálního

nevlastního otce Jaromila, nemá dostatečnou hodnotu ve srovnání s udržení mladíka v okovech dětství. Maminka je autorem předurčena k dořikání si role ženy a milenky a z této pozice se snaží syna podrobit stejnému odříkání.

Jaromil jakožto básník touží po pozornosti druhých, chce, aby lidé jeho básně četli a co víc, aby jeho básně vstoupily do světa mužů. (Kundera: 1979, *Díl pátý aneb Básník žárlí*)

Po hodnocení a zájmu publika dychtí každý básník i mimo fikční svět, ovšem Jaromilova snaha je umocněna absencí otce jakožto prvního čtenáře nových veršů. Proto usiluje o osobní setkání s figurou zodpovědnou za výběr a otisknutí veršů neznámých básníků. Po neúspěchu zkouší své štěstí v literárních novinách, ani tam bohužel neuspěje. Ano, básnictví je spojeno s mládím, nevyzrálostí, neznalostí světa a s tím i spojenou naivitou. Pokud však pasáž o cestě do vydavatelství literárních novin čteme perspektivou nepřítomného otce, nelze ji vyložit jinak, než jako snahu o pozornost dospělého muže – čtenáře Jaromilových básní. Tento výklad v románu ŽJJ dále potvrzuje následující pasáž. Jaromil je pozván ke schůzce se školníkovým synem – policistou. Zde je básník velmi polichocen získáním mužského publika, imponovalo mu: „*Že jeho verše nečtou staré panny, nýbrž muži nosící revolver.*“ (Kundera: 1979, *Díl pátý aneb Básník žárlí*) Mladík touží po kladném hodnocení z úst skutečných mužů, jakým je i školníkův syn, a navíc novinový výstřižek Jaromilovy básně zaujmul čestné místo na jeho skřínce v budově Státní bezpečnosti. Mužská figura zaujímá ve vztahu k Jaromilovi – autorovi básní roli prvního čtenáře, jehož hodnocení uspokojuje příjemce. Zde nebereme v potaz, zda je hodnocení negativní či pozitivní. Mužská figura je tím, jehož hodnocení je dostačující pro dospělého mladíka, který je stále dítětem, neboť stále stojí ve stínu své matky. Tuto roli čtenáře mužského pohlaví by splňoval otec, pokud by nebyl nepřítomný. V důsledku absence otce Jaromil touží po pozornosti jiných mužů – redaktora Rudého práva či Literárních novin. Pro básníka ve věku mladého muže není dostačující hodnocení matky. Pokud jako čtenáři budeme sledovat motiv hodnocení Jaromilových básní, bude nám korespondovat s postupnou odlukou syna od matky. Jaromilovu nedospělost mohu doložit i na dalším z příkladů: „*Skutečným mužem je ten, kdo má tajemství*“ (Kundera: 1979, *Díl pátý aneb Básník žárlí*). Školníkův syn má tajemství před svojí manželkou, nemůže jí říct o případech, které řeší Státní bezpečnost, oproti tomu Jaromil nemá před matkou tajemství – nemůže v tajnosti udržet ani zamčený deník, jelikož maminka má od zásuvky náhradní klíč.)

Čtyřicátník v šestém díle románu ŽJJ promlouvá ke čtenáři a potvrzuje směr interpretace, kterým jsem se vydala: „*Náš román je omezen výhledem z rozhledny, odkud je vidět Jaromila a jeho matku, zatímco ostatní postavy smíme zahlédnout jen tehdy, když se objeví v přítomnosti obou protagonistů.*“ (Kundera: 1979, *Díl šestý aneb Čtyřicátník*) Na druhé straně je však šestý díl vystavěn na čtyřicátníkově zcizující strategii, činí tak předcházející díly nevěrohodnými. Předestírá čtenáři možnost, že rozhledna, z níž jsme jako čtenáři shlíželi na fikční svět, mohla být stejným způsobem vztyčena do života malíře, školníkovy syna či do života zrzčina. Vnucuje čtenáři myšlenku, že má nad románem, který je mnohem svobodnější než naše životy, neboť z něj může kdykoli vyskočit, absolutní moc. (Kundera: 1979, *Díl šestý aneb Čtyřicátník*) „*Co kdybychom rychle a tajně zbořili rozhlednu a přenesli ji aspoň na chvíli někam jinam? Třeba až daleko za Jaromilovu smrt! Třeba až do dnešních dnů, kdy už nikdo, nikdo (před několika lety zemřela i jeho maminka) nepamatuje jméno Jaromilovo...*“ (Kundera: 1979, *Díl šestý aneb Čtyřicátník*). Čtyřicátník nám z pozice vypravěče šestého dílu dokazuje svou moc, ovšem závěrečného sedmého dílu se opět ujímá vševědoucí vypravěč, rozhledna je postavena na své původní místo a umírá zde básník, nikoli maminka. Dále považuji za důležité zmínit následující. Čtenář díky rozšíření představeného fikčního světa zjišťuje, že Jaromilova zrzka se zná se čtyřicátníkem a právě kvůli němu přišla pozdě na schůzku s básníkem. Nevěrohodným se stává údajný fakt fikčního světa, že zrazovala svého bratra od útěku ze země. Díky vnitřní fokalizaci čtyřicátníka a se znalostí rozhovoru s Milanem Kunderou v *Generaci*, kde vyjadřuje svůj negativní postoj k titulu básníka, lze figuru Jaromila vyložit jako směšnou a naivní. Směšnou v pozici básníka, naivní ve vztahu k zrzce a důvěře, kterou k ní chová. Důvěra ve vztahu zrzky a Jaromila je „podkopána“ nejen Jaromilovou podezíravostí, ale fakticky i zrzčinou nevěrou se čtyřicátníkem.

V sedmém díle můžeme známost s malířem označit za vstupenku do společnosti neznámých lidí, neboť díky ní se Jaromil zapojí do debaty s neznámou skupinkou v bytě filmařky. Skrze rodiče se potomek seznamuje s novými lidmi a může se jim přiblížit, díky tatínkovi byl básník blíže školníkovu synovi. Tak se nám tedy rýsuje absence otce jakožto příčiny odcizenosti ve společnosti. Na základě známostí druhí Jaromila posuzují. Jaromil se názorově liší od malíře, a tak je jako komunistu skupinkou v bytě filmařky zavržen. Známost tedy může být i přítěží, když po přijetí do společnosti dojde k

znemožnění či zavržení. Malíře v perspektivě potencionálního nevlastního otce lze považovat za příčinu konfliktu mezi Jaromilem a třicátníkem.

V posledním díle románu ŽJJ není již tatínkova fotografie v uniformě na čestném místě v synově pokoji, maminka ji sundala, neboť on je překážkou mezi ní a Jaromilem. On jí nechtěl dopřát, aby mezi synem a maminkou vzplynula láska, kterou žádná milenka či milenec nenahradí. Otec je v perspektivě matky nutnou přítěží, která je potřebná ke zplození syna.

Básník nezemře v plamenech, ale ve vodě, v té umírají dívky, které truchlí po svých, ve válce zemřelých, chlapcích. (Kundera: 1979, *Díl sedmý aneb Básník umírá*) Obdobně Jarmil zemře ve vodě, neboť truchlí po svém otci, smrtí demonstruje, jak jej v životě postrádal. Jaromil toužil vyrůst v ideálu primární rodiny – matky, otce a syna – toužil tak i umřít. Pokud básníkovo úmrtí čteme perspektivou nepřítomného otce, můžeme ji jako truchlení syna po otci vyložit. Jaromil chtěl ve svých posledních chvílích prožít alespoň na okamžik ideál primární rodiny, a proto se shání po fotografii otce. Fotografie podle Češky plní v Kunderových románech funkci svědka: „*Zejména proto, že je v jejich pohledu nepřítomné oko diváka, jehož svědectví je neoblomné a definitivní, neboť je desubjektivizované, kryto objektivem, zbaveno subjektivity.*“ (Češka: 2005, s. 65)

Nepřítomný otec není v Kunderově románu ŽJJ despotickou figurou, despotičnost je výsadou matky. Otec je nezištnou figurou a v podstatě také tajemnou figurou fikčního světa, v důsledku absence vnitřní fokalizace. Můžeme jej označit za postavu, která není spoutána tíživou vazbou vztahu s rodinou. Z dostupných informací o představeném fikčním světě a s domněnkou, že otcové žijí spokojeně jakožto svobodní mládenci v dostatečné vzdálenosti od svých bývalých žen, představuje rodina manželky, zejména samotná manželka i Jaromil, břímě. Hrozící manželské vazby se chtěl inženýr zbavit – volil by cestu potratu, ovšem matka na tuto možnost nepřistoupila. O jeho židovské milence se dozvídáme skrze vnitřní fokalizaci maminky. Předestřenou tezi nepřítomného otce jakožto figura, která touží znovu nabít pozice svobodného mládence, doloží následující povídky ze SL i další vybrané Kunderovy romány. Zároveň musím říci, že bez znalosti figury Tomáše z NLB by bylo velmi obtížné shrnout interpretaci motivu nepřítomného otce v románu ŽJJ. Jediný závazek, který je pro otce přístupný, je neobětující milenecká láska, kterou chová k židovce, ovšem je limitována početím potomka a hrozbou závazků (svatby, manželství) – tím milenecká láska jednou provždy vyhasíná. Pozici otce ve vztahu k potomkovi určuje matka, která touží být primárním a

současně jediným pečovatelem o syna. Tím otce „osvobozuje“ od jeho závazků a může tak navázat nový milenecký vztah.

Dále si můžeme položit otázku, zda je figura otce naplněna sebeláskou? Otec si na rozdíl od matky neupře to, po čem touží. Matka se podvolí Jaromilově přání neposkvrnit odkaz tatínka, a nepřivede si tak do malého bytu milence. Ač nám vypravěč neposkytuje vnitřní fokalizaci figury otce, z dostupných indicií se mohu domnívat, že otec nedovolí, aby jeho zevnějšek či směr, kterým se má jeho život ubírat, zkrížilo neplánované rodičovství. On se navzdory neplánovaným excesům, jímž míním narození Jaromila, ubírá dál cestou vedoucí za nespoutanou mileneckou láskou. Z toho důvodu mohu usuzovat, že je figura nepřítomného otce naplněna sebeláskou. Ta je završena, pokud pro sebe samého nalezne nespoutanou mileneckou lásku (nespoutaností je zde myšlena absence závazků manželství, rodičovství apod.). Pokud hrozí ztráta této milenecké lásky, je pro její znovunabytí schopen obětovat vlastní život. Čehož je v románu ŽJJ důkazem pasáž, kde se otec pokouší osvobodit svoji židovskou milenku. Poslední vyslovenou tezí se však již pohybují na velmi tenkém ledě domněnek.

3. Žert

V případě Kunderova románu *Ž* nastíním v úvodu pomocí sekundární literatury narativní výstavbu textu. Činím tak detailněji pouze v tomto případě, neboť shledávám důležitým rozebrat subjektivizaci vyprávění prostřednictvím osobní Ich-formy⁴. „Každá postava je osvětlena jinou intenzitou světla a jiným způsobem. ... Jaroslav zaujímá svým monologem jen šestinu textu a jeho autoportrét je zvenčí korigován monologem Ludvíka.“ (Chvatík: 2008, s. 51) Monolog Kostky, který bude též v zájmu mé interpretace, neboť jeho figura mi pomůže dále rozvinout motiv nepřítomného otce, zaujímá jen jednu devítinu textu fikčního světa. (Chvatík: 2008, s. 51) „Kundera hovoří o odlišném „osvětlení postav“ (vnitřním a vnějším). Kompoziční struktura *Žertu* je tedy zásadně polyfonní⁵, střídají se čtyři „hlasy“ (čtyři pásma vyprávění s odlišnými hledisky).“ (Chvatík: 2008, s. 52.) „Pluralita vypravěčských hledisek čtyř vypravěčů románu nevede k banálnímu poznatku, že „každý má svou pravdu“, nýbrž že každý klame na svůj způsob.“ (Chvatík: 2008, s. 61) V *Ž* je přes rozdílnost subjektivních hledisek čtyř vypravěčů ontologický status jejich pásem shodný: jde o fikci, konstituující narativními prostředky diskurz „věrohodnosti“. (Chvatík: 2008, s. 65)

„V průběhu svého vývoje vytvořila fikční próza systém vypravěčských způsobů, který nabízí možnost konstruovat a předávat jeden a týž příběh velmi různým způsobem. V moderním narativu se takové konstrukci fikčního světa výrazně uplatňuje osobní perspektiva, která je přítomna všude tam, kde je akt vyprávění subjektivizován.“ (Doležel: 1993, s. 121) Pokud se vypravěčské perspektivy střídají, vzniká text rozdělený na úseky odlišné subjektivním úhlem a hodnotícím postojem. (Doležel: 1993, s. 121) „Avšak moderní literatura využívající konvencionalizace všech vypravěčských způsobů, střídá vypravěče a jejich perspektivy bez explicitního uvedení, bez jakékoliv pragmatické motivace. Vzniká tak mnohoperspektivní narativ, orientující fikční svět k dočasným, pohyblivým pozorovacím bodům.“ (Doležel: 1993, s. 121) „Fikční svět *Žertu* je zkonstruován čtyřmi vypravěči ve způsobu osobní Ich-formy.⁶ Tři druhotní vypravěči, Helena, Jaroslav a Kostka, mají nebo měli blízký vztah k Ludvíkovi, Helena jako jeho „oběť“, Jaroslav jako jeho bývalý spolužák,

⁴Vyprávění v 1. os. jednotného čísla z osobní perspektivy vypravěče. (Chvatík: 2008, s. 51)

⁵Vypravěč hledá pravdu v její pluralitě a relativitě ve vědomí všech románových postav. (Chvatík: 2008, s. 16)

⁶ „Vypravěč je fikční postavou, která se v různé míře podílí na vyprávěném příběhu, v nejvyšším stupni tehdy, když je jeho hlavním hrdinou.“ Vypravěč hodnotí konstruovaný svět, vyjadřuje své sympatie i nesympatie. (Doležel: 1993, s. 48)

Kostka jako jeho ideový odpůrce. Přidělení textových úseků jednotlivým vypravěčům je řízeno přesným pravidlem: liché kapitoly (první, třetí a pátá) jsou určeny Ludvíkovi, sudé kapitoly ostatním účastníkům vypravěčského sympozia (druhé Heleně, čtvrtá Jaroslavovi a šestá Kostkovi). Poslední, sedmá kapitola, která vypráví moravskou epizodu, však tuto pravidelnost provádí jiným způsobem. Je rozdělena na kratší úseky, předávané třemi účastníky této epizody, Ludvíkem, Helenou a Jaroslavem. Ludvíkovi jsou opět přiděleny liché úseky (od prvního do devatenáctého), dvěma ostatním úseky sudé (Heleně čtvrtý, čtrnáctý a šestnáctý, Jaroslavovi všechny ostatní.) Toto rozložení prozrazuje hierarchii vypravěčů, ale nedává odpověď na otázku, proč právě těmto čtyřem postavám, a ne jiným, byla svěřena vypravěčská funkce. Tento výběr souvisí podle mého názoru s typem Kunderova románu. Žert je román ideologický⁷, a pro roli vypravěče jsou způsobilé jen ty postavy, které mohou vyprávět trpký příběh vzniku a rozkladu mýtu.“ (Doležel: 1993, s. 123) Tato strategie vylučuje z pozice postavy jakožto obyvatele fikčního světa a současně vypravěče Ludvíkova antagonistu Zemánka a Ludvíkovu nenaplněnou lásku Lucii. Luciin příběh je zprostředkovaně sdělován vypravěčem Kostkou. Kostkova konstrukce fikčního světa (pouze vypravěč může konstruovat fikční svět) se neobejde bez stálého hodnocení a komentování. Jeho nespolehlivost jakožto vypravěče se projevuje zejména v předání Luciina příběhu. (Doležel: 1993, s. 123-125) „Jaroslavova interpretace je zacílena především na historická a kulturní fakta, která jsou včleněna do struktury fikčního světa.“ (Doležel: 1993, s. 125) Dále je na rozdíl, od té Kostkovy, nejméně mytická, neboť je podepřena racionálními argumenty. Jeho obhajoba lidové kultury je v poslední kapitole románu zneuctěna a ponížena. (Doležel: 1993, s. 125-126) Textu Žertu dominuje Ludvíkův příběh i jeho vyprávění. (Doležel: 1993, s. 126) „Jeho osobní tragédie ho v raném věku zbavila víry v mýtus a nahradila ji kritickou skepsí a dobrou mírou ironie nejen vůči okolí, ale taky vůči sobě samému. Tato oddálenost od vyprávěných událostí zakládá Ludvíkovu vypravěčskou autoritu. Proto je Ludvík pověřen tím, aby zničil nejen svůj vlastní mýtus, ale aby také odhalil šalebnost jiných mýtů.“ (Doležel: 1993, s. 126) Ludvík odhaluje Helenin, Kostkův i Zemánkův mýtus. Jeho vyprávění je stylově složité a poetičnosti dokládá například symbolická obraznost.

⁷ „Označení „ideologický román“ použil Engel’gard, aby vystihl typ románu Dostojevského. Dominantní složkou jeho struktury je „ústřední idea“, která určuje vlastnosti a rozložení postav i jejich jednání (ENGEL’GARD, Boris Michajlovič. 1925. „IdeologičeskijromanDostojevskogo“. In *Dostojevskij: Stat’ji i materiály*. Sv. 2. Vyd. A. S. Dolinin. Leningrad).“ (Doležel: 1993, s. 133)

Stylovou proměnlivostí se podle Doleželova dělení vypravěčů řadí k moderním. (Doležel: 1993, s. 126-127).

„Druhou funkcí kunderovského sympozia je osobitá strukturace narativního času. Chronologie je zrušena a nahrazena stykem a konfrontací událostí z různých časových rovin a období.“ (Doležel: 1993, s. 128) První z nich je Ludvíkova „vojenská“ služba v ostravských dolech a Doležel ji pro snadnou orientaci označuje jako ostravská epizoda. Po více než deseti letech následuje druhá epizoda, tentokrát moravská – návštěva v jeho rodném moravském městě. Tyto dvě hlavní dějové složky románu doplňuje předhistorie Ludvíkova dětství a jeho studií v Praze až po vyloučení z univerzity, a meziobdobí v časovém intervalu mezi ostravskou a moravskou epizodou. (Doležel: 1993, s. 128-129)

„Přetvoření děje v achronologický syžet počíná tím, že Kundera volí moravskou epizodu za narativní přítomnost; všechny ostatní složky děje jsou automaticky převedeny do narativní minulosti. Toto obrácení časového vektoru se uskutečňuje tím, že akty všech vypravěčů jsou datovány do času moravské epizody. Jinými slovy - čas vyprávění je současný s vyprávěnými událostmi Ludvíkovy jihomoravské návštěvy. Totožné časové zakotvení umožňuje dát všem vyprávěním (s výjimkou poslední kapitoly) společný časový rytmus. Všechny příspěvky počínají v narativní přítomnosti (v událostech moravské expedice) a potom se vrací, ve formě vzpomínky, k různým obdobím narativní minulosti. Když prošel víceméně složitou cestu v minulosti, vypravěč se vrací do přítomnosti.“ (Doležel: 1993, s. 129) Vyprávění se až na výjimky nepřekrývají. Mezi výjimky patří vyvrcholení ostravské epizody, tedy ztroskotání Ludvíkovy lásky k Luci, které je nejprve zkonstruováno jím samým a poté Kostkovým přetlumočením Luciiny zповědi. (Doležel: 1993, s. 129) *„Stupeň spolehlivosti vypravěče je v přímém poměru ke stupni jeho osvobození z mýtu. Ludvík se vynořuje jako nejspolehlivější z celé skupiny a jeho konstrukce události se stává kritériem, kterým se měří spolehlivost ostatních účastníků sympozia. Ludvík, hrdina procesu demytologizace, se stává hlavním zpravodajem.“* (Doležel: 1993, s. 130) Doležel označuje celkovou strukturu Kunderova mnohoperspektivního vyprávění jako lineární a jde zde o prosazení jednoho příběhu ve spleti lidských osudů, vztahu a perspektiv. (Doležel: 1993, s. 130)

V centru interpretace nepřítomného otce v rámci Ž stanou figury Kostky a Jaroslava. Kostku vyložím pomocí Ludvíka jakožto vypravěče. Pavla Zemánka, který má také dceru Zdeničku, nelze dle mého vyložit jakožto nepřítomného otce, neboť jeho pozice je vystavěna ve vztahu k Ludvíkovi, kterému na základě stranicky špatně vyloženého textu

na rubu pohlednice, zkazil řadu let života. Na figuře Jaroslava, syna Vladimíra a matky Vlasty, se podívám na motiv z jiného úhlu, neboť postava otce je přítomna.

Na samém začátku představovaného fikčního světa se Ludvík ve svém rodném městě záměrně setkává s dávným známým, virologem Kostkou. Potřebuje od něj půjčit byt, aby v něm svedl Helenu, manželku Pavla Zemánka. Tento muž v prehistorii představeného fikčního světa zosnoval Ludvíkovo vyloučení ze strany i ze studia. A Ludvík se mu tak touží přes Helenu pomstít. Ovšem zpět ke Kostkovi. V prehistorii fikčního světa, se kterou seznamuje čtenáře v pozici vypravěče, měl pětiletého syna, kvůli němuž i manželce, se měl pokusit udržet místo asistenta na fakultě. Hledět do budoucnosti a ohlížet se na dobro svého syna, to byly pro Kostku tíživé okolnosti, které bylo z jeho perspektivy absurdní zohledňovat.

V čase diskurzu je virolog již rozvedený, z prvního manželství má syna, který žije se svou matkou a navíc již je zasnouben. V městském bytě však bydlí sám. S nadsázkou řečeno v dostatečné vzdálenosti od snoubenky i bývalé manželky a syna. K Ludvíkovu uspokojení je sám! (Kundera: 2007, s. 14) Ludvíkovu poznámku (vnitřní monolog vypravěče) lze číst jako obdiv Kostkovy svobody, radost nad jeho životem svobodného mládence. On sám svoji svobodu obhajuje nemožností nalézt pro sebe i snoubenku zaměstnání v jiném městě, než kde nyní působí. „*„Uklidněte se, Ludvíku,“ řekl mi s milou shovívavostí, „není to tak docela nesnesitelné. Projedím sice něco peněz a něco času, ale moje samota zůstává nedotčena a já jsem svobodný.“ ... „Nač vy potřebujete svobodu?“ zeptal jsem se ho... „Nepotřebuji svobodu kvůli ženám, chci ji sám pro sebe,“ řekl...“* (Kundera: 2007, s. 14) Svoboda, to je to, po čem nepřítomní otcové touží. V pozici svobodných mláďenců jsou pak obdivováni i dalšími mužskými figurami Kunderových románů. Zde je obdivovatelem Ludvík, který sám v čase diskurzu⁸ vlastní rodinu nemá. Tatínek zemřel za války v koncentračním táboře, poté i bratr a maminka navždy odešli, když byl Ludvík v kriminále pro dezerci. Během studií na gymnáziu jej podporovala křesťansky věřící rodina Kouteckých, a právě Ludvíkův vstup do komunistické strany byl vzdorem proti katolicismu. V tomto faktu fikčního světa mohu dokázat vzdor proti možné náhradní rodině. Ludvík je doslova sirotkem, neboť Koutečtí chlapcovo chování neponechali bez odplaty. Ujali se mrtvého těla nemilované švagrové (Ludvíkovy

⁸Čas diskurzu není vázán chronologií. Vypravěč volí situace, které čtenáři sdělí, v jakém pořadí a volí i rychlost, jíž jsou vyprávěny. Oproti tomu čas příběhu se vždy odvíjí lineárně. V čase příběhu nejsou paralelně se odvíjející události ničím vázány. Problém nastává v čase diskurzu, kdy musí vypravěč volit, v jakém pořadí události řadí.

maminky) a prohlásili jej za své. Konečně se tak pomstili nevděčnému „synovi“. Ukradli mu to poslední, co měl. Ludvík tedy není obtěžkán rodinnými vazbami, žije jako sirotek a bez žen jako svobodný mládenec. S nadsázkou řečeno je dle mého staromládenectví výsostným titulem, jímž se může mužská figura pyšnit, o to spíše figura dříve ženatá, obtěžkaná navíc ještě rodičovstvím. Na druhé straně se však mužská figura žene za mileneckou láskou, neboť bez lásky se cítí, jako by měla prázdné, neobydlené tělo. Žena jako milenka je ovšem dostačující. Společné bydlení je zbytečnou přítěží. Tento fakt fikčního světa potvrdím níže i pomocí hlavní postavy Tomáše (NLB).

Pomocí Jaroslava vyložím pozici otce, který je v rodině svého syna Vladimíra a manželky Vlasty ještě přítomný. *„Jaroslav je orientován do minulosti, fixován na svět lidové písně, který by rád oživil a přenesl do současnosti.“* (Chvatík: 2008, s. 59) Na lidovou píseň je fixován v rámci moravského folkloru, k němuž se řadí i Jízda králů. Jaroslav čtenáře v pozici vypravěče seznamuje s prehistorií fikčního světa, kdy jako patnáctiletý hoch, zaujml čestné místo Krále. V této tradici by měl pokračovat Jaroslavův syn Vladimír, do kterého vkládá všechny své naděje. *„Vidím jakési znamení v tom, že letos zvolili králem tebe. Jsem pyšný jako před dvaceti lety. Pyšnější. Protože chtějí v tobě uctít mne. A já si té pocty vážím, proč bych to zapíral. Chci ti odevzdat své království. A chci, abys je ode mne přijal.“* (Kundera: 2007, s. 148) Otec se snaží kousek „svého já“ přenést na Vladimíra. Vyvolení syna králem, je poctou pro otce. (Kundera: 2007, s. 145) Ovšem pro syna je otcův svět nepochopitelným anachronismem. (Chvatík: 2008, s. 59) Vladimír odmítá pokračovat v otcových šlépějích stejně, jako Jaroslav pokračoval v těch svého otce. Jaroslav jako poloviční sirotek (maminka zemřela při porodu) choval hlubokou úctu k tatínkovi. Vystihuje ji jeho životní leitmotiv: Rodiče jsou darem, který člověk dostává při narození. (Kundera: 2007, s. 166) Od útlého dětství Vladimírovo jednání řídí vzdorovitost vůči otci. Zkrátka nechce dělat to, co dělá jeho otec. Matka tedy za zády otce zosnuje plán, na místo krále „dosadí“ jiného chlapce, aby syn mohl odjet na vytoužené motocyklové závody. Jaroslava podvede jeho nejbližší člověk, vlastní syn a částečně i manželka, která jeho jednání hájí. Krále si chlapci nemohli vybrat sami, rozhodnutí přišlo shora. *„Vladimír se stydí, že je protekční dítě. Protekční děti nemá nikdo rád.“* (Kundera: 2007, s. 337) Vladimír se stydí za svého otce. Příběh Žertu končí Jaroslavovým zhroucením, které drsně přerušuje poezie lidové písně. (Doležel: 1993, s. 126) Přítomný otec je tedy v perspektivě svého syna a částečně i matky (obdobně jako v románu ŽJJ) negativní postavou.

Okrajovým, avšak zcela znatelným motivem, je mocenská figura matky – Jaroslavovy manželky Vlasty. Jaroslav je poslušný manžel, který jí neodporuje, neboť nedokáže mít převahu nad ženou drobné a křehké postavy.

Negativní vztah k otci, pokud je v rámci fikčního světa přítomný, dokládá figura Lucie, již nepřítomný otec bil a byl na ni zlý. (Kundera: 2007, s. 85) Dále Ludvíkův kamarád z uhelného dolu Alexej, který se zřekl svého otce, protože zhanobil jeho víru v komunismus. Kunderovy postavy nechovají vřelé city k přítomným otcům. Láskou obdařují matky, to mohu doložit pomocí Ludvíka, jenž byl vůči své mamince ohleduplný a nepřiznal jí nucené ukončení studia na vysoké škole ani vyloučení ze strany.

4. Směšné lásky

4.1. At' ustoupí staří mrtví mladým mrtvým

Ve vybrané povídce ze sbírky *Směšné lásky* je využito mnohoperspektivního vyprávění, konkrétně je čtenáři fikční svět zpřístupněn dvěma figurami – matkou a jejím dávným milencem. Hlavní ženská postava, kterou si dovolím pro snazší orientaci v mé interpretaci označit jako matku, (lze tak dle mého učinit, pokud ke čtení přistupujeme s motivem nepřítomného otce), je v perspektivě svého dávného milence z malého českého města: „*Už téměř stará žena.*“ (KUNDERA: 2000, s. 119) Toto tvrzení má v Kunderových románech a povídkách obecnou platnost, z pozice mužských figur dochází k deformaci vzhledu ženy – bývalé či současné milenky, neboť její tělo je poznamenáno mateřstvím. A dále na základě celé povídkové sbírky SL je nutno zmínit, že mužští pozorovatelé mají problém objekty svého zájmu spatřit v jejich skutečných konturách. Vševědoucí vypravěč podotýká, že se musel dávný milenc zapřít, aby viděl starou známou skutečně tak, jak vypadá dnes. (KUNDERA: 2000, s. 119) Skutečnost, že tato clona utkaná z představ, jindy i ze vzpomínek, zkresluje objekt, který má mužská figura před sebou, lze doložit citací z povídky *Nikdo se nebude smát*: „*Pan Záturecký, když u mne Kláru poprvé viděl, byl tak oslněn, že ji vlastně neviděl. Krása vytvořila před ní jakousi neprůhlednou clonu. Clonu světla, za níž byla skryta jako pod závojem.*“ (KUNDERA: 2000, s. 26) Dále v rozebírané povídce *At' ustoupí staří mrtví mladým mrtvým* nám vypravěč sděluje, že v perspektivě bývalého milence od sebe dva obrazy ženy beznadějně odstávají (KUNDERA: 2000, s. 124) – nebyl schopen vidět bývalou milenkou v kráse její dřívější podoby, ale viděl pouze současné stáří.

Matku považuji za figuru, která se musí zodpovídat svému synovi, soudci jejího spořádaného vdovského života. Zapomněla prodloužit pronájem manželova hrobu, ten byl následně zlikvidován a definitivně tak došlo k zpretrhání poslední hmatatelné vzpomínky na jejich manželský život v malém městě. Ona tedy metaforicky na svých bedrech nese břímě neúplné rodiny. Zesnulý otec a manžel je čtenáři zpřístupněn pouze z perspektivy matky a vševědoucího vypravěče. Právě díky matčině milenci, se kterým se v malém českém městě setkává, se nám skrze vnitřní fokalizaci rozkrývá postoj k ženě ve všech podobách. Množství žen je totiž jediná veličina v životě hlavní Kunderovy figury muže, jejíž nízkou hodnotu nelze nijak omlouvat. „*Ženy se pro něho staly jediným*

oprávněným měřítkem životní hustoty.“ (KUNDERA: 2000, s. 121) „*Do pětadvaceti (ač byl pohledný chlapec) ho spoutávala tréma; pak se zamiloval, oženil a po sedm let sám sebe přesvědčoval, že v jedné ženě je možno najít erotické nekonečno; pak se rozvedl, apologetika jednoženství (i iluze nekonečna) se rozplynula a místo ní přišla příjemná chuť i smělost na ženy (na pestrou konečnost jejich množství), naneštěstí však silně přibrzdováno špatnou finanční situací (musil platit bývalé ženě alimenty na dítě, které směl vidět jednou, dvakrát za rok) i poměry malého města, v němž zvědavost sousedů je stejně nesmírná jako výběr žen nepatrný.*“ (KUNDERA: 2000, s. 121 - 122) V povídce se nám dostává hned dvojího motivu nepřítomného otce, na jedné straně absence otce jakožto zemřelého, na té druhé absence otce – bývalého milence v životě jeho syna v důsledku rozvodu s manželkou. Mužskou figuru lze tedy definovat jako objekt lásky jiných žen, které ovšem nejsou manželkami a těmi je hnán z manželství i sužující monogamie. Nebudou tedy nikdy vystupovat v živých vzpomínkách svých potomků, pokud je společné zážitky přece jen spojují, podepsal se na nich zub času, v jehož důsledku blednou a postupně se nenávratně vytrácejí. Jednoduše řečeno, máme zde jasně narýsovanou distinkci muže a ženy. Muže jakožto milence, neschopného plnohodnotného rodičovství a ženu, jakožto zodpovědnou matku, na jejímž těle se rodičovství nesmazatelně podepsalo. Ale zpátky k výše uvedené citaci, ve které se potvrzuje má domněnka z románu ŽJJ. Chlapec se mění v muže až skrze manželský slib a spolu s ním se, v případě povídky *At' ustoupí staří mrtví mladým mrtvým*, zbavuje i trémy. Rodinu matčin dávný milenec následně opouští v synově útlém věku. Dále lze figuru bývalé manželky označit za příčinu zúženého výběru možných budoucích milenek, v důsledku nedostatečného objemu peněz. Tento výklad zaujímám jakožto čtenář, který ke čtení přistupuje s perspektivou motivu nepřítomného otce. A díky ní mohu manželství a zplození syna vyložit jako chybu, která rozvedeného muže, dnes už svobodného mládence, omezuje v jeho cíli dosáhnout erotického nekonečna. (KUNDERA: 2000, s. 121) Muži jsou soudci vzhledu žen, ony krásy a sebevědomého mínění o svém zevnějšku, nabývají až v náruči figury opačného pohlaví. (KUNDERA: 2000, s. 122)

V garsoniére rozvedeného intelektuála se mezi jinými vystavenými fotografiemi nachází i portrét jeho matky. Pro muže je snadné uniknout manželskému závazku a otcovské povinnosti, kdežto matka, ze které vzešel, je v jeho životě, alespoň na obrázku, stále

přítomna. V čase příběhu (Chatman: 2008, s. 64)⁹ již svobodný mládenec se zbavil břímě rodiny, kterou založil.

Muž a žena se liší i v pohledu na svět, muž je v perspektivě ženy názorově povrchní, neboť pro něj není podstatné, co po sobě člověk zanechá (KUNDERA: 2000, s. 125). Můžeme tak říci, že žena po sobě zanechává potomka, jakožto odkaz budoucí generaci, kdežto muž žije pouze vidinou vlastní budoucnosti a života, s tím spojeného uspokojení a nehledí za horizont svého života, nezajímá se, co bude po jeho smrti.

Potomek je stejně jako románu ŽJJ podobný matce – má její rysy (KUNDERA: 2000, s. 125). Syna v povídce *At' ustoupí staří mrtvím mladým mrtvým* považují za mocenskou figuru, která se snaží matku udržet ve světě ohraničeném vdovstvím. *„Hnusila se mu představa, že by matka mohla ještě sexuální žít, protivilo se mu všechno, co v ní zůstalo, (alespoň jako možnost a příležitost) sexuálního; a protože představa sexuálního je spjata s představou mladistvosti, (ve spojení s agresivitou mateřského pečování), mu nepříjemně křížila vztah k mladistvosti dívek, jež ho začaly zajímat; chtěl mít matku starou, jedině od takové snášel její lásku a jedině takovou ji měl rád“* (KUNDERA: 2000, s. 126). Vnitřní fokalizace žárlivého matčina syna jen potvrzuje roli, kterou zaujímá Jaromil v románu ŽJJ, figuru doslova zakazující matce zaujmutí pozice ženy – milenky. Synům se hnusí tělesnost matky. Žena je po zplazení nenávratně, díky synově pacifikační strategii, upoutána v roli matky, která vylučuje milenecký vztah. V synově perspektivě je milenka spojena s atributem mládí a krásy, oproti tomu matka s atributem stáří a ošklivosti, neboť bez milence nemůže nabýt plné tělesnosti. Synovu perspektivu umocňuje pozice bývalého milence, kterýž není sto matčinu stařeckou tvář, prošedivělé vlasy, vrásky na krku i rukou, zahalit do hábitu mládí a proměnit ji tak opět ve svou milenku. Od milostného aktu jej tak dočasné dělí nepřekonatelná propast staří. Až v momentě popření dohledu synu je matka schopna nabýt tělesnosti a stát se opět milenkou.

„Cena člověka je v tom, v čem sám sebe přesahuje, v tom, čím je mimo sebe, čím je v jiných a pro jiné“ (KUNDERA: 2000, s. 129). Matčina krása je zvěčněna ve vzpomínkách dávného milence, zůstala tam z doby, kdy ještě nebyla stará. Jenom v dávných vzpomínkách druhé osoby může být krásnou ženou, dnes už je však pouze matkou. Můžeme tak nastínit distinkci Kunderova mládí, které přísluší mužům a stáří, které je údělem žen - matek. Manžel ustoupil mladým mrtvým, ale žena odmítá ustoupit synovi a vzepře se jeho utkvělé představě.

⁹Chatman čas příběhu definuje jako: *„Trvání domnělých událostí narativu.“* (Chatman: 2008, s. 64)

V doslovu Jiřího Opelíka nesoucí název *Nemilosrdenství* se jen potvrzuje distinkce mládí a stáří. Kundera pod pojmem mladý míní věk pod třicet let, maximálně třiatřicet let, kdy člověk ještě nepoznal skutečný život (KUNDERA: 2000, s. 199). Otcové jsou jen na sebe soustředění a jejich zevnějšek není nijak poznamenán chvilkovým rodičovstvím. *„Hříchem mládí podle Kundery je, že je mu cizí rozměr minulosti a s tím pocit uplývajícího času a že tuto neschopnost nahrazuje vzýváním nebo aspoň předpokladem báječné budoucnosti, jež znamená čas jakési časové beztíže.“*(KUNDERA: 2000, s. 200).

5. Nesmrtelnost

„Základní strukturní napětí významové výstavby Kunderových románů, napětí mezi příběhem a mezi komentářem vypravěče, jeho meditace nad tématy románu nabývá v Nesmrtelnosti nové kvality. Fabule je zredukována na minimum: vychází ze dvou paralelních „příběhů“, z obrazu života dvou sester, Agnes a Laury, a z jedné epizody Goethova životopisu, z jeho vztahu k mladičké romantičce Bettině von Armin, tedy z příběhu postav fiktivního i historicky bohatě doložených. ... Převaha meditace nad dějem nemění ovšem román v abstraktní spekulaci; Kunderova meditace zůstává specificky románovou; za prvé je vždy spojena s postavami a tématy románu a za druhé nemá soustavný pojmový, diskursivní charakter, nýbrž zůstává ironickou, skeptickou složkou textu Kunderova auktorialního vypravěče¹⁰ a má jeho osobní individuální zbarvení a styl.“
(Chvatík: 2008, s. 115)

V N Kundera vychází ze zcela osobní situace vypravěče, který leží na lehátku u plaveckého bazénu v centru Paříže a pozoruje starší dámu loučící se s plavčíkem. *„Z půvabu jejího gesta, nepřiměřeného jejímu věku, se rodí slovo Agnes.“* (Chvatík: 2008, s. 117) Ano, právě Agnes stane v zájmu mé interpretace, odlišuje se však od předešlých figur, neboť její vztah k otci je vřelý. Na druhé straně o osm let mladší setra Agnes Laura, se matky zastává a současně se staví do opozice vůči otci. Laura splňuje charakteristický vztah Kunderových figur k otci a matce, který jsem blíže demonstrovala například na Vladimírovi z Ž. Bylo by možné zabývat se i dalšími figurami tohoto románu. Zejména Agnesiným manželem Paulem, lyrickou postavou, která se i přes své stáří podobá své matce a je slabou a snadno zmanipulovatelnou figurou, neboť rozhodnutí činí na základě mínění své dcery Brigity. Agnes si uvědomuje, že život s Paulem záleží jen na její vůli „mít ráda“. Motivickou spojitost Agnes s otcem shledávám v touze po svobodě. Touhou po svobodě, charakteristický kruh, ve kterém se pohybují Kunderovy zejména mužské figury, splňuje i další figura, Lauřin o mnoho let mladší milenec Bernard Bertrand. Nejen že se nevěnuje politice po vzoru svého otce, ale také touží po svobodě. Vztah s Laurou je pro Bernarda vzrušující dokud jej udržují v tajnosti, když jej ale milenka požádá o ruku,

¹⁰„Autorský vypravěč v roli demiurga narativního světa – auktorialní vypravěč – se z fiktivní reality realizované uvnitř textu přesouvá na hranici mezi fiktivním světem a vnětextovou skutečností. Svoji existencí je sice zcela spjat s textem, ale staví se nad něj do polohy, v níž může obhlížet textový svět v intertextových souvislostech a odkrývat konotace, které spočívají možnostmi své reality netoliko v jediném textovém světě, ale mohou usouvztažňovat nekonečně mnoho světů. (Kubíček: 2001, s. 85) Postava auktorialního Kundera zde poprvé ztotožňuje s autorem. (Chvatík: 2008 s. 116)“

záhy se stahuje do ústraní. Mužská figura, jakou je Bernard Bertrand, si potřebuje v rámci fikčního světa udržet území, které ženská figura nenarušuje. Udržet si svou svobodu a neszazovat se s ženou tak těsně, jak manželství vyžaduje.

Zpět k figuře Agnes. Na počátku fikčního světa představeného čtenáři v čase diskurzu uběhlo pět let od otcova úmrtí. Přesto dcera uchovává myšlenky, které jí předal. Tou je i myšlenka ve „Stvořitelův computer“. Výrazem Stvořitel omezuje význam Boha jen na jeho inženýrský výkon. „Stvořitel dal do komputeru disketu s podrobným programem a pak šel pryč... Dát program do computeru: to neznamená, že budoucnost je do podrobností naplánována, že je všechno napsáno „tam nahoře“.“ (Kundera: 1993, s. 19) Tuto metaforu lze vyložit jednoduše jako možnost ovlivnit vlastní budoucnost, proto Agnes opakovaně touží opustit rodinu a konečně uskutečnit svou touhu po svobodě. Motivicky se Agnes odlišuje od ženských figur předešlých románů, přesto jsem shledala zajímavým její pozici vyložit.

Matka dcerám zemřela náhle, ještě o rok dříve, než otec, který byl dlouho nemocen. Jedná se o typicky mocenskou figuru, která má v manželství dominantní postavení a již se manžel podrobuje. V matčině perspektivě je otec zbabělý a nešikovný. Naopak, pouze odevzdal otěže praktického života manželce. (Kundera: 1993, s. 24)

On však není slabou figurou, nýbrž shledává doslova únavným vzdorovat a raději se stahuje do svého vlastního světa, do nějž vpustil pouze starší dceru.

Laura je naprostým opakem sestry Agnes. Netouží po svobodě, nýbrž po nesmrtelnosti. Malé nesmrtelnosti, která znamená památku v mysli těch, co ji znali. Po té její sestra netoužila, vyhledávala naopak chvíle osamění, chvíle svobody. Laura aspiruje na malou nesmrtelnost, chce přesáhnout sama sebe i šťastnou chvíli, v níž žije, udělat „něco“, aby si ji zapamatovali všichni, co ji znali. (Kundera: 1993, s. 165)

Otcova silná pozice se projeví až po manželčině smrti. Rozhodne se prodat vilu, ve které žili a konečně tak získá vytouženou svobodu. Oprostil se od vily, kterou doslova okupovala rodina z manželčiny strany. Navrátil se do míst, z nichž před mnoha lety, v době svatby, odešel. Otcův život je tedy kruhem. Cyklicky se opět vtělil do nejšťastnější role svobodného mládence.

V perspektivě Agnes je matka rovněž mocenskou figurou, neboť v dětství ji nikdy nenechal s otcem o samotě. Matka se snažila zabránit dceři před vstupem do otcova světa. Ten věděl, že Agnes touží taktéž po nezměrné svobodě, a proto ji po smrti odkázal celé své jmění, aby tento sen mohla uskutečnit. Setřást břemeno rodiny. „Aby žila tak, jak

chce žít, šla tam, kam chce jít. On sám se toho nikdy neodvážil. Proto dal všechny prostředky své dceři, aby se odvážila ona.“ (Kundera: 1993, s. 34) Otec touží, aby dcera skrze svůj sen, uskutečnila naplno i ten jeho. Užívat si samoty, té sladké nepřítomnosti pohledů. (Kundera: 1993, s. 34)

6. Nesnesitelná lehkost bytí

*„U zrodu Kunderova románu stálo přísloví „Einmalistkeinmal“¹¹– v jádru jeho tematické struktury je obsažena představa našeho světa jako „planety nezkušenosti“, na níž jsou lidé odsouzeni dělat stále tytéž osudové chyby, protože neexistuje možnost návratu, možnost žít život znovu a na základě nabytých zkušeností se vyvarovat minulých chyb.“ (Chvatík: 2008, s. 105 In: HABERMAS, Jürgen: *Die philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt am Main: 1985, s. 106-107) „Nejdůležitější rozhodnutí svého života dělá jedinec v okamžiku, kdy není schopen dohlédnout jejich důsledků; aby mohl jednat v souladu s nabytou zkušeností, musel by mít možnost žít svůj život ještě jednou. To je jádro Kunderovy interpretace mýtu „věčného návratu“, jaký klade do pásma hlavní postavy, čestného chirurga Tomáše: „O několik dnů později ho napadla tato myšlenka, kterou zaznamenávám jako dodatek k předchozí kapitole: Ve vesmíru existuje planeta, kde se všichni lidé narodí podruhé. Budou si přitom plně vědomi svého života stráveného na Zemi, všech zkušeností, kterých tam nabyli...“ „... „Na pozadí této negativní utopie vypráví Kundera příběh dvou mileneckých dvojic, Tomáše a Terezy, Sabiny a Franze.“ (Chvatík: 2008, s. 105) Román se navrácí: „k ucelenému syžetu, je vyprávěn vypravěčem ve třetí osobě vždy z hlediska jedné z postav, do jejíhož vědomí má vypravěč přístup. Autorský vypravěč Kunderův se však nevzdává svého vlastního pásma a svého zvyku vyprávěné bohatě komentovat a kriticky analyzovat. Uvádí do textu i hlavní postavy a ponechává čtenáře na pochybách, že jde o literární fikce, o výtvar vypravěčovy imaginace: „Bylo by hloupé, aby se autor snažil čtenáři namluvit, že jeho postavy skutečně žily. Narodily se nikoliv z těla matky, ale z jedné dvou sugestivních vět či z jedné základní situace. Tomáš se narodil z věty „einmalistkeinmal“, Tereza se narodila z kručení břicha.“ “ (Chvatík: 2008, 105-106)*

Chvatík ve své zevrubné analýze Kunderových románů podává výklad názvu samotného románu. *„Možnost návratu a opakování našeho života by propůjčovala lidskému bytí nesmírnou tíhu odpovědnosti; jeho neopakovatelnost mu naopak propůjčuje závratnou lehkost. Lidský rozum se vzdal představ o možnosti návratu (na onom světě, v jiném životě). Náš život na zemi je jediný a konečný, vylučuje možnost opakování, a tím i nápravy chyb.“ (Chvatík: 2008, 110)*

¹¹ „Co se uděje jen jednou, jako by se nestalo nikdy.“ (Kundera: 2006, s. 17)

V rámci románu NLB vystavím motiv nepřítomného otce pomocí figury rozvedeného chirurga Tomáše a jeho syna Šimona, dále zohledním figuru servírky Terezy, zejména ve vztahu k Tomášovi. Pokud bych měla interpretovat všechny figury spjaté s ústředním motivem mé práce, zohlednila bych ještě Franze a Sabinu. Franzovu matku opustí otec a tím tak v jeho perspektivě porušuje jednu z nejdůležitějších ctností. Nakonec již zmíněna Sabina, kterou je svázána s motivem vzpoury vůči otci. Dokud je otec naživu, Sabinina vzpoura proti pravidlům, jež vyznával a ctil, nabývá smyslu. Avšak po jeho smrti vzpouru nahrazuje úleva, když dcera pod imaginárním dohledem otce cítí, že jí odpouští. Tereza svou neohlášenou návštěvou Tomáše, proměnila částečně jeho vztah k ženám. Tím, že záhy onemocněla, byl Tomáš nucen nechat ji přenocovat ve svém bytě, což jiným nedovoloval. Po rozvodu (prehistorie představeného fikčního světa) si naplno užíval jako starý mládenec svobody a nezávazných poměrů s ženami. *„Před deseti lety se rozvedl se svou první ženou a prožíval rozvod ve slavnostní náladě, v jaké jiní oslavují svatbu. Uvědomil si, že nebyl zrozen proto, aby žil po boku jiné ženy, a že může být plně sám sebou jen jako svobodný mládenec. Snažil se pečlivě vytvořit systém svého života tak, aby se k němu už nikdy žádná žena nemohla nastěhovat s kufrem.“* (Kundera: 2006, s. 19) Pro Tomáše bylo manželství i rodičovství břemenem. Monogamie po boku první manželky i otcovství představovaly role, pro něž nebyl stvořen. Po rozvodu syna již nevídal, bývalá manželka si pokaždé našla záminku, jak schůzce otce a syna zabránit. Obdobně jako Jakub (VLN) by synovi vštěpoval názory, které by byly ve všech směrech opačné než matčiny, a tak se možnosti setkávání se synem nadobro vzdal. Tomáš nechová k synovi žádné city, v jeho perspektivě je omylem jedné noci: *„Proč by ostatně měl k tomuto dítěti, ke kterému ho nepoutalo nic než jedna neprozřetelná noc, cítit něco víc než ke komukoli jinému? Bude platit pečlivě peníze, ale ať po něm nikdo nežádá, aby bojoval o právo syna ve jménu nějakých otcovských citů!“* (Kundera: 2006, s. 20) Odmítá zaujmout roli otce, a v důsledku tohoto jednání jej zavrhnou vlastní rodiče. Tomáš tak jak sirotek a svobodný mládenec nabývá naprosté svobody.

Jeho vztahy s ženami charakterizuje „erotické přátelství“, které si nečiní nároky na život druhého. Toto pravidlo však porušil s Terezou, která se k němu nastěhovala, ovšem i přesto nadále udržoval kontakt s milenkou Sabinou, jež mu ze všech žen nejlépe rozuměla. Kundera: 2006, s. 21-23) Tereza mu přesto odhalila nový, dříve nepoznaný rozměr lásky: *„...Milovat se se ženou a spát se ženou jsou dvě vášně nejen rozdílné, ale téměř protikladné. Láska se neprojevuje touhou po milování (ta touha se vztahuje na*

nespočetné množství žen), ale touha po společném spánku, (tato touha se vztahuje k jediné ženě).“ (Kundera: 2006, s. 23) Kvůli její neutuchající žárlivosti vůči Tomášovým milenkám, se s ní oženil. Kvůli dříve nepoznané lásce, kterou k Tereze choval, se vzdal své svobody. Motiv nepřítomného otce se váže i k Tereze, neboť o něj v dětství přišla následkem jeho politických názorů.

Tereza, jež se krásou podobá své matce, nebyla chtěným dítětem a její otec nebyl tím nejlepším z devíti nápadníků, ovšem neplánované těhotenství učinilo matčiným manžele právě devátého nápadníka. Tereza tak zpečetila matčin osud. Zkrátka, typická „kunderovská“ motivická návaznost těhotenství, manželství a mateřství, která se jako přes průklepový papír nachází v románu ŽJJ a částečně ve VLN. V případě Terezy, kterou matka opustila, se zdánlivě začala rýsovat figura pečujícího otce, který se dle mého soudu u Kundery vyskytuje jen výjimečně, dokladem je Paul z N. Avšak tatínek díky svým politickým názorům skončí ve vězení, kde následně i zemře. Tereza se v čase diskurzu stává sirotkem podobně jako Tomáš.

Franzův otec – symbol utrpení, opustil maminku, když mu bylo v prehistorii představeného fikčního světa dvanáct let. Vnitřní fokalizace figury otce se čtenáři nedostává, z perspektivy Franze se dozvídáme, že porušil jednu z nejdůležitějších ctností – věrnost. Zrada matky a opuštění syna způsobuje, že Franz na rozdíl od Šimona netouží po kontaktu s otce.

Ve vztahu Franze a Marie-Anne jsou role figur zřetelně určeny. Franz není otcem, který chová vřelý vztah ke svému potomkovi, ba naopak je typickým nepřítomným otcem, jemuž se dcera hnuší podobně jako je Tomášovi odporný fakt fikčního světa, a ve svém synovi spatřuje sebe.

Franzova dcera je v okruhu svých vrstevníků až přehnaně dominantní, přesně jako její matka. Snažila se chovat až přehnaně přirozeně, nenuceně, což bylo tenkrát v módě, ovšem v mnohem menší míře. Zkrátka Marie-Anne zdědila až příliš vlastností po své matce.

Sabinin otec, pro Franze nejdůležitější ctností muže - věrností, oplýval, ovšem pro Sabinu představovala maloměšťácký přežitek. Ona žila pro přesný opak. Nekráčela ve šlépějích svého otce, neuznávala věrnost, obdobně František nechce opak chybu svého otce, a proto manželku Marie – Claude neopustí.

Sabinino chování naplňoval vzdor vůči otcovu. Avšak po jeho smrti zrada ztratila smysl, neměla koho zradit. I přesto jí odpouštěl, promlouval na ni z koruny stromu, který se

tyčil nad jeho hrobem, z něhož mohl uniknout, neboť nebyl zavalen kameny, jak se obvykle zakrývají hroby ve Francii.

Šimon svého otce – Tomáše - po letech potkává a žádá jej o podepsání petice, ten však svůj podpis nepřipojí. Tomášovi je doslova nevolno, když zjišťuje, jak se synovy grimasy nápadně podobají těm jeho. V synovi se zrcadlí otec. Šimon přes veškeré snahy s otcem blízký vztah nenavázal, i tak je šťasten, že je mu podobný alespoň svým osudem. Šimon po svatbě žije na vesnici a Tomáš zde po boku Terezy tráví poslední roky života. Šimonův negativní vztah k matce umocňuje touhu po vazbě s otcem „*Šimon matku neměl rád. Od dětství hledal tatínka. Byl ochoten věřit, že nějaká křivda, která se stala otci, přechází a vysvětluje nespravedlivost, které se otec dopouští na něm. Nikdy se na něho nehněval, protože se nechtěl stát spojencem matky, která tatínka ustavičně pomlouvala.*“ (Kundera: 2010, s. 290) Alespoň po smrti patří otec Šimonovi, jeho posmrtný osud stanul v synových rukou. Ujímá se organizace otcova pohřbu a na náhrobek vyjadřuje Tomášův život ve fikčním světě vlastními slovy.

7. Valčík na rozloučenou

„Touha uskutečnit nějaký sen je mnohonásobným motivem románu.“ (Richterová: 1991, s. 57) Na rozdíl od ostatních Kunderových románů složených se sedmi dílů, tvoří VLN dílů pouze pět. (Chvatík: 2008, s. 78) V zájmu mé interpretace stane zejména figura gynekologa Škréty, který uvádí do života pomocí své podivné metody sen o všeobecném bratrství (Richterová: 1991, s. 57), dále figura lázeňského nábožensky založeného pacienta Bertlefa. Ti jsou nepřítomnými otci. Okrajově figura bývalého politického vězně Jakuba, starého známého doktora Škréty, jenž se chystá emigrovat a do lázní zavítal kvůli poslednímu rozloučení před odjezdem ze země. Nakonec použiji i figury Růženy, na níž mohu opětovaně deklarovat motiv přítomného otce, který je své dceři na obtíž, neboť odmítá pokračovat v životě svých rodičů. Pomocí rozhovoru trumpetisty Klímy (možného otce Růženina dítěte) a Růženy upevním z perspektivy mužské figury motiv dítěte jako zátěže a překážky v lásce. Na začátku zmíněný motiv snahy o uskutečnění snu je v díle použit v mnoha obměnách, má interpretace se dotkne pouze Škrétova a Jakubova snu.

Doktor Škréta a Bertlef jsou bez personální perspektivy, důsledně jsou viděni jen „zvenčí“ a jsou tak obestřeni rouškou „tajemství“. Růžena a Klíma mají v rámci objektivního scénického vyprávění v jednotlivých kapitolách vlastní personální vyprávěcí hledisko. (Chvatík: 2008, s. 80) *„Jen postavy Jakuba a Bertlefa se stávají nositeli dalších narativních funkcí, motivů a témat románu.“* (Chvatík: 2008, s. 80)

V případě Škréty je výjimečně pro čtenáře důležitý lékařův zevnějšek, o němž se dozvídáme zprostředkovaně, díky Jakubovi, který v jeho potomcích poznává svého přítele. Tento fakt fikčního světa, teda Škrétovo otcovství nespočetné řady dětí vyložím níže. Doktora charakterizuje vysoká postava, dioptrické brýle, objemný nos a široká ústa.

V lázních, kde se ženy léčí kvůli své neplodnosti, je gynekolog oplodňuje pomocí injekční stříkačky. Před nimi svoji metodu představuje jako velmi účinnou, ovšem tajnou. V mnoha případech nejsou na vině bezdětnosti ženy, nýbrž jejich impotentní manželové. A tak Škréta vstříkuje ženám vlastní sperma a ve své perspektivě, kterou sděluje Jakubovi, činí tak pro dobro světa. Pacientky pro oplodnění vybírá na základě jejich tělesných proporcí a inteligence. Rozhodujícím atributem je krása, přičemž subjektivní

rozsudky nad onou krásou a ošklivostí vynáší Škréta na základě vlastní perspektivy, která je jediným měřítkem.

Sám lékař, otec nespočtu dětí, je od pěti let sirotek a touží po adopci, konkrétněji, aby se Bertlef stal jeho zákonitým otcem. „*„Chci, aby mě adoptoval.“ „Adoptoval?“ „Za syna.“... „Komplikace je trochu v tom, že Bertlef není o tolik starší, aby mohl být mým otcem. Budu mu muset vysvětlit, že adoptivní otcovství je právní stav, který nemá nic společného s otcovstvím přirozeným, a že teoreticky vzato by mohl být mým adoptivním otcem, i kdyby byl mladší než já. On to snad pochopí, ale má hrozně mladou ženu. Moji pacientku.“*“ (Kundera: 1997, s. 99) Figura Škréty nám zde ztotožňuje dva motivy. Na jedné straně motiv nepřítomného otce, tedy lékaře, který „zázračně“ uzdravuje ženskou neplodnost a je tak nepřítomným otcem nespočtu dětí, na druhé straně motiv sirotka, který sice už není svobodným mládencem, neboť se po mnoha ústupných manévrech přece jen oženil se svou dlouholetou přítelkyní Zuzi a v čase diskurzu spolu čekají dítě, ovšem touží po otci, kterého ztělesňuje Bertlef. Američan přece jen k adopci svolí, neboť je lékařem zavázán. „Vyléčil“ i Bertlefovu mladou manželku. A tak se nepřítomný otec Bertlefova potomka (Škréty) stává Američanovým synem. A Škréta se stává bratrem svého syna (potomka Bertlefa). A co víc, Škréta získává otce (Bertlefa), v čase diskurzu přítomného. Americký boháč Bertlef je protipólem Jakuba. Jejich odlišné názory se nejjasněji odráží v dialogu, v němž argumentují, zda zplodit či nezplodit potomka. Bertlefa mohou v románu VLN považovat za nepřítomného otce ve vztahu ke svému vlastnímu synovi Johnovi, jelikož se pro své srdeční obtíže dlouhodobě léčí v lázních a jeho mladá žena se synem jej zde občas navštěvují. Na druhé straně je po adopci i otcem přítomným ve vztahu ke svému adoptivnímu synovi Škrétovi. V Bertlefově perspektivě sourozenecký vztah Škréty a Johna potvrzuje společné znaménko. Tuto skutečnost sděluje své manželce, která zavítala do lázeňského městečka: „*Oznamuji ti slavnostně, že pan doktor se stal právě před několika minutami bratrem našeho Johna. Je tedy úplně v pořádku, že mají jako sourozenci stejné znaménko.*“ (Kundera: 1997, s. 231) Sylvie Richterová má k této pasáži z VLN velmi zajímavou interpretaci, která blíže vykládá figuru Bertlefa. „*Jak víme z Freudova „Výkladu snů“, logická nebo chronologická inverze je jedním z nejhojněji užívaných postupů snové práce. V poslední citované větě bychom také mohli mluvit o „cenzuře“, protože nic jiného by nemohlo inteligentnímu Bertlefovi zabránit, aby si neuvědomil (anebo aby neřekl), že doktor není ani tak bratrem, jako spíš otcem jeho Johna. Dalším typickým rysem snové práce je stírání rozdílů mezi doslovným a metaforickým*

významem slov: *Tak doktor Škréta chápe otcovství jako povolání doslovně, v rámci své lékařské praxe. Díky jeho oplodňovací metodě se tak lidé v celém širém okolí rodí doslova jako bratři. Bertlef nedělá rozdíly mezi křesťanskou a tělesnou láskou, působí nevysvětlitelně až nadpřirozeně...*“ (Richterová 1991, s. 58) Oním nadpřirozeným jevem je symbol modré záře, která několikrát během času diskurzu vychází z Bertlefova pokoje, neočekávané příchody „jako by spadl z nebe“ i náhlý příchod doslova andělské malé holčičky s květinou. (Richterová: 1991, s. 61) Jaký klíč použít k interpretaci nadpřirozena, které Bertlefa obklopuje? Mohu jej metaforicky považovat za svatého? K této myšlence mne dovádí pasáž románu, ve které Američan vysvětluje, proč svaté na jeho obrazech zdobí modrá svatozář. Ta údajně zdobila svaté na starých ikonách. A navíc jako jediný z figur VLN je jeho zrcadlem ideál dobra. (Richterová: 1991, s. 64)

Lázeňský pacient je dle mého pro motiv nepřítomného otce je v rámci románu VLN důležitý zejména kvůli dialogu s Jakubem, do nějž se zapojí i gynekolog.

Jakub: *„Kdo z nás nezažil takové martyrium“ Je to jedna z velkých zkoušek. Ti, kdo v ní podlehnou a stanou se proti své vůli otci, utrpí doživotní porážku. Jsou pak zlí jako všichni lidé, kteří prohráli, a přejí stejný osud všem ostatním.“*

Bertlef: *„Příteli“... „Takhle vy mluvíte před šťastným otcem! Jestli se tu zdržíte ještě dva tři dny, uvidíte mého syna a odvoláte, co jste právě řekli!“*

Jakub: *„Neodvolám!“... „protože vy jste se nestal otcem proti své vůli!“*

Bertlef: *„To přísahám bohu, že ne. Jsem otcem z vůle své a z vůle doktora Škréty.“*

Škréta: *„Jediné,“ dodal, „co mě vede k jisté skepsi vůči rozplozování, je nerozumný výběr rodičů. Domnívají se patrně, že břemeno ošklivosti se stane lehčí, dělíme-li se o ně s potomstvem.“*

„Bertlef nazval stanovisko doktora Škréty estetickým rasismem.“

Bertlef: *„Nezapomeňte, že nejenom Sokrates byl ohava, ale že ani mnohé proslulé milenky se nevyznačovaly tělesnou dokonalostí. Estetický rasismus je téměř vždycky projevem nezkušenosti. Ti, co nepronikli příliš do světa milostných radostí, mohou ženy posuzovat jen podle toho, co vidí. Ale ti, co je opravdu znají, vědí, že oči jsou s to sdělit jen nepatrný zlomek toho, co nám žena může poskytnout. Když Bůh pobídl lidstvo, aby se milovalo a množilo, mýnil tím, pane doktore, škaředé i krásné. Ostatně jsem přesvědčen, že estetické kritérium je od d'ábla, ne od Boha. V ráji nikdo ošklivost a krásu nerozlišoval.“*

„Potom se vmísil do debaty Jakub a řekl, že estetické důvody nehrály žádnou roli v jeho nechuti se množit.“

Jakub: „Mohl bych však uvést desatero jiných důvodů, proč nebýt otcem.“ ... „Především nemám rád mateřství...“ „Moderní věk už demaskoval všechny mýty. Dětství už dávno není dobou nevinnosti. Freud objevil sexualitu nemluvněte a pověděl nám všechno o Oidipovi.“ ... „Není většího připoutání než matky k dítěti. To připoutání navždy zmrzačí duši dítěte a matce připraví v dospívání syna nejkrutější milostná muka, jaká existují. Říkám, že mateřství je prokletí a nechci ho rozmnožovat.“ ... „Ještě z jiných důvodů nechci rozmnožovat matky.“ ... „Mám rád ženské tělo a protiví se mi představa, že se z milovaného prsu stává pytlík na mlíko.“ ... „A musím ovšem myslet i na to, do jakého světa bych dítě poslal. Vzala by mi ho záhy škola a vtloukla mu do hlavy nepravdy, proti kterým sám celý život marně bojoval. Měl bych se dívat, jak roste z mého potomka konformní hlupák? Anebo bych mu měl předat své myšlení a dívat se pak, jak je nešťastný, protože se dostává do stejných konfliktů jako já?“ ... „A musím ovšem myslet i na sebe. V této zemi jsou děti trestány za neposlušnost rodičů a rodiče za neposlušnost dětí. Kolik mladých lidí bylo vyhozeno ze studia, protože jejich rodiče upadli v nemilost! A kolik rodičů se smířilo s doživotní zbabělostí, jen aby neuškodili svým dětem! Kdo si tu chce uchovat alespoň jistou svobodu, nesmí mít děti. ...“

Bertlef: „Zbývá vám ještě pět dalších důvodů, abyste dovršil desatero...“

Jakub: „Poslední důvod je tak velký, že vydá za pět...“ „Mít děti znamená vyslovit absolutní souhlas s člověkem. Mám-li dítě, je to, jako bych řekl: Narodil jsem se, zkusil jsem život a zjistil jsem, že je natolik dobrý, že si zaslouží být opakován.“

Bertlef: „A vy jste neshledal život dobrým?“

Jakub: „Jakub se snažil být přesný a řekl opatrně: „Vím jen, že bych nikdy nemohl říci z hloubi svého přesvědčení: Člověk je znamenité stvoření a má být zopakován.“ ... „Jestli se nemýlím, i Hospodin zapochyboval o člověku a zabýval se myšlenkou škrtnout toto své dílo.“

Bertlef: „Ano“... „je o tom psáno v šesté kapitole Genesis: Vyhladím ze země člověka, kterého jsem stvořil, neboť líto mi, že jsem ho učinil.“ (Kundera: 1997, s. 101-104)

Jakubova negativní pozice vůči mateřství je zcela evidentní. V jeho perspektivě je otěhotnění ženy pro muže hrozbou, které se má ubránit, výjimku představuje pouze plánované těhotenství a následné rodičovství, s nímž souhlasí oba partneři. V ženách -

budoucích matkách - spatřuje mocenské figury, které jsou schopny mužskou figuru proti jeho vlastní vůli podrobit otcovství. Dále je pro něj tělo ženské figury výhradně objektem milenecké lásky, tělesnost spojená s mateřství se mu hnusí. V jeho perspektivě mateřství tělo ženy nenávratně proměňuje, odebírá mu sexuální přitažlivost. Dochází zde k distinkci ženy, jakožto sexuálního objektu a matky, která pozbývá pro mužskou figuru ženství. Rodič je zkrátka dle mého netělesný.

Jakub dále obhajuje svou pozici budoucího emigranta, který nesouhlasí se zvyklostmi rodné země. Odmítá, aby potomci kráčeli ve šlépějích svých rodičů, s čímž je spjato, že potomci mnohdy pykají za chyby svých otců či matek. Založením rodiny, zplozením potomka se jedinec zbavuje svobody a co víc, projevuje absolutní souhlas s poměry v zemi, do které dítě přivede. Jakubovu perspektivu jasně vystihuje motiv svobodného starého mládence, který se, metaforicky řečeno, v životě neprohýbá pod těžkým břemenem rodičovství.

Ve Škrétově perspektivě, jak jsem již zmínila výše, jsou rozhodující daností pro těhotenství a rodičovství vnější tělesné dispozice. Na potomky mají tedy nárok pouze krásné ženy. Přičemž velmi diskutabilní atributy krásy a ošklivosti jsou rozlišovány prizmatem Škréty. Krása jedince, na rozdíl od ošklivosti, nezatěžuje, není mu břemenem. V lékařově perspektivě ošklivý zevnějšek představuje, pokud to přeženu, největší životní zátěž. On, jako gynekologický lékař, má v rukou tu moc, že v případě bezdětných žen, které se v jeho ordinaci léčí se svojí neplodností namísto impotentních manželů, může budoucí matky ve své perspektivě vybírat rozumně. A současně tak zabrání rozšiřování ošklivosti ve světě. Dalším problémem ve Škrétově perspektivě je, že člověk je obklopen blbci. (Kundera: 1997, s. 118) *„...lidstvo produkuje neuvěřitelnou kvantitu blbců. Čím hloupější jedinec, tím větší má chuť se množit. Dokonalí jedinci zplodí tak nanejvýš jedno dítě a ti nejlepší jako ty, (Škréta hovoří k Jakubovi), dojdou k názoru, že se vůbec množit nebudou. To je ta katastrofa. A já (Škréta) pořád s ním o světě, kde by se člověk rodil nikoli mezi cizince, ale mezi své bratry. ... Bratři jsou ti, kdo mají alespoň jednoho společného rodiče. Všichni synové Šalamounovi, i když pocházeli ze sta různých matek, byli bratři. To muselo být nádherné!“* (Kundera: 1997, s. 118) Škréta se tak pomocí svých pacientek snaží v republice rozmnožit sémě inteligence, kterou do nich skrze své sperma vkládá. Na rozdíl od Škréty i Jakuba, je Bertlef schopen vidět vnitřní krásu žen a dementuje tak lékařovo estetické kritérium. Pozornému čtenáři tak neunikne skutečnost, že Bertlef je mnohem chytřejší, než ostatní účastníci diskuse, ovšem nedává jim to okázale najevo.

Růžena se dle vypravěče v prehistorii fikčního světa odstěhovala od rodičů v domnění, že si díky samostatnému bydlení dopřeje dostatečného množství svobody. Její svobodu však narušují neinvitované návštěvy otce, který ji „zavaluje“ svými malichernými problémy. Růžena se tak opětovně utvrzuje ve svém nabytém štěstí: *„Od dětství ji otec odpuzoval svým poučováním a komandováním. Toužila po světě, kde lidé mluví jinou řečí než on.“* (Kundera: 1997. s. 47-48) Jejím snem bylo proniknout do světa intelektuálů, postoupit na společenském žebříčku nad svého otce. Přesto však Růžena používá otcova slova na svou vlastní obranu: *„Ženské za chvíli přestanou rodit a budou si vozit v kočárech pudly“, říká otec Růženě a Růžena tuto větu obrací proti Jakubovi, který se ujal pronásledovaného psa: „Vy byste taky nejraději vozil v kočárku psy místo dětí!“* (Richterová: 1991, s. 60)

Na rozhovor Klímy a Růženy, který sice jako celek není předmětem mého zájmu, mohu doložit postoj mužské figury k možnému potomkovi. Růženino nenarozené dítě je v Klímově perspektivě zbytečnou zátěží, překážkou v absolutní lásce muže a ženy. Růžena: *„Copak tys nikdy netoužil po dítěti?“ Opravdu netoužil po dítěti. Měl tak rád Kamilu, že by mu dítě vedle ní překáželo. Když to před chvílí tvrdil Růženě, nebyl to pouhý výmysl. Přesně stejné věty říkal už mnoho let upřímně a bezelstně své ženě.“* (Kundera: 1997, s. 59)

8. Závěr

Závěrem své bakalářské práce se pokusím o celistvou analýzu motivu nepřítomného otce. Nejprve vyložím samotnou mužskou figuru a poté až onen centrální motiv. Zde již nebudu zohledňovat figury, které jsou na motiv nepřítomného otce vázány, neboť se domnívám, že jsem tak činila v dostatečné míře v jednotlivých románech.

Mužská figura nedává najevo své tělesné nedostatky: „*Muž je veden pohybem zakrytí, neboť tělo, které by mohlo být přitažlivé a žádoucí v rámci Kunderových románů, jednoduše nemá.*“ (Češka: 2005, s. 62) *Mužské tělo se prozatím ukazuje jako neviditelné, a tedy nevýznamné.*“ (Češka: 2005, s. 85) „*S jistou mírou nadsázky lze říci, že žena nemůže být nikdy nesmrtelná, zatímco muž nikdy individuální.*“ (Češka: 2005, s. 85) Právě mužské tělo je v Kunderových románech maskováno, není zpřístupněno čtenáři a z dílčích kontextů usuzuji, že je prezentováno jako mladé, staří v čase diskurzu podléhá později než ženské postavy. Tělesných neduhů si vypravěč všímá především u ženských postav. To lze vyčíst i z rozpaků, do jakých upadá Kostka (Ž) i hlavní mužská postava povídky ze SL *At' ustoupí staří mrtví mladým mrtvým*, když spatří zestárlou tvář dávných milenek, ovšem na druhé straně spatřuje v zrcadle i svou počínající pleš. A právě údiv mužských figur nad stářím těch ženských, lze vyložit tak, že stárnutí těla potkává pouze ženské figury, kdežto mužské figury jsou navzdory prvním známkám stárnutí reprezentovány jako stále mladé a smrti vzdálené. Obavy ze stárnutí ženského těla mohu doložit na figuře maminky (ŽJJ), na figuře matky – bývalé milenky z povídky *At' ustoupí staří mrtví mladým mrtvým* či na figuře Heleny (Ž). Pokud je přeci jen mužská figura smrti blíže, protože ji stihla nemoc, kterou chápu jako trhlinu na vnějším působení stále mladého muže, figura svoji nemoc před blízkým okolím tají. Takto jedná Bertlef (VNR): „*O své chorobě nemluví a Jakobovi ji prozradí jen Bertlefův ošetřující lékař, Jakobův přítel. Tělo nesmí mít pro ostatní trhlinu.*“ (Češka: 2005, s. 58)

Kunderova figura otce není primárně určena rolí rodiče, tato činnost je doménou matky. To umocňuje skutečnost, že je matka mocenskou figurou a ve vztahu k ní stojí otec v podřízeném postavení. Nenechme se však klamat, že by se jednalo o slabou pozici. Otec pouze shledává vzdor proti mínění matky bezvýznamným, únavným, zkrátka odmítá vyvolávat zbytečné konflikty. To dokládá Jaromilův (ŽJJ) či Agnesin otec (N). V důsledku nepřítomnosti není otec zachráncem potomka z dominujícího ženství (ŽJJ). Tuto motivickou spojitost však v ostatních dílech nespátřuji. Nepřítomný otec není v případě

Bertlefa (VLN) naivní figurou, neboť si je vědom, že skutečným otcem dítěte není on sám, nýbrž Škréta.

Dle mého zde mohu aplikovat tezi, že zplození potomka je obecně chybou v perspektivě otce. Nejen těhotenství, ale i snaha ženské figury uzavřít sňatek. Tím mužská figura ztrácí svobodu a současně ze vztahu ze strany muže velmi rychle vyprchává láska. Dále je existence potomka přítěží pro nepřítomného otce, neboť placení výživného zužuje jeho finanční možnosti a ochuzuje se tak o mnoho žen (*At' ustoupí staří mrtví mladým mrtvým*). Jaká je pozice otce bez potomka? Svobodná mužská postava odmítá rodičovství a plození dětí, neboť ženská figura tak ztrácí tělesnost a sexuální přitažlivost, vstupuje do role matky, která většinou vylučuje roli milenky (výjimkou je Agnes (N)). Tuto tezi vykládám pomocí perspektivy Jakuba (NLB). Potomek je pro figuru otec zbytečnou přítěží, jeho zplozením člověk vyjadřuje souhlas se světem a panující poměry shledává bezchybný. Prohlašuje: Shledal jsem život báječným a stojí za to, být opakován. (Kundera: 1997)

Dospělou mužskou figurou je ta, která se vymanila ze stínu své matky, zbavila se dětinskosti, což kupříkladu neplatí pro Paula (N), neboť Agnes v jeho tváři stále spatřuje jeho starou matku.

Nepřítomný otec se nevzdává touhy podle vlastní volby (Girard: 1998, s. 67). Otec z ŽJJ nalezne absolutní lásku v náruči židovské milenky, otec Agnes si po smrti matky splní svůj sen znovunabytí svobody. Konečně se tak dostávám k důležitému atributu nepřítomného otce, totiž pozici svobodného mládence. Ze strany ostatních mužských figur je tato pozice obdivována (Ludvík, Ž). Ostatní postavy vzhlížejí k možnosti žít život podle vlastních představ, nemuset se podřizovat mocenské figuře matky (otec (ŽJJ), Jaroslav (Ž)). Svobody mužská figura nabude v případě oprostění od břemene rodiny (Tomáš NLB), tedy v pozici sirotky a dále zejména odmítnutím sňatku či zplozením potomka. Svobodní mládenci zpravidla, po vzoru Kostky (Ž), bydlí v dostatečně vzdálenosti nejen od svých bývalých žen a potomků, ale i případných snoubenek.

Společným motivem povídky *At' ustoupí staří mrtví mladým mrtvým* a ŽJJ je snaha synů neposkrnit otcovu památku. Jaromil toho dosahuje odmítnutím matčina milence, matka ze SL je nucena kvůli synovi udržovat hrob manžela, jakožto poslední hmatatelnou památku. Dále potomci mnohdy nechovají k otcům city, dokonce se k nim staví negativně (Laura (N), Franz (VLN), Vladimír (Ž), Tomáš (NLB)), odmítají pokračovat ve

šlépějích svých otců, ve dvou případech je v této snaze jejich spojencem matka (Laura (N), Vladimír (Ž)).

Nyní se zaměřím na motivické spojitosti, které nelze paušalizovat na motiv nepřítomného otce v díle Milana Kundery. V románu ŽJJ výjimečně, i když jen okrajově, spatřuji pýchu syna, jejíž příčinou je otec (školníkův syn obdivuje Jaromilova syna, a proto se Jaromila dme pýchou). Agnes se odlišuje od ostatních „Kunderových“ potomků, neboť doslova touží pokračovat ve šlépějích svého otce – nabýt nezměrné svobody - a ten ji umožní její sen (odkazem finančního obnosu) uskutečnit.

9. Seznam použité literatury

- BARTHES, Roland. *Smrt autora (1968)*. In: Aluze Roč. 10, č. 3 (2006). Překlad eseje *La mort de l'auteur (1968)*, in: BARTHES, Roland, *Lebruissement de la langue*, Essaiscritiques IV, Paříž: ÉditionsduSeuil, 1984, 4. 63-69. Přeložil: Jirsa, Tomáš.
- ČEŠKA, Jakub. *Království motivů: motivická analýza románů Milana Kundery*. Vyd. 1. Praha: Togga, 2005, 216 s. ISBN 80-902-9124-4.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993, 144 s. ISBN 80-202-0418-0.
- GIRARD, René. *Lež romantismu a pravda románu*. Přeložila: GREBENÍČKOVÁ, Růžena Praha: Dauphin. 1998, 375 s. ISBN: 80-86019-85-3.
- CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Přeložil: Orálek, Milan. Brno: Host, 2008, 328 s. ISBN 978-80-7294-260-2.
- CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 2008, 199 s. ISBN 978-80-7108-297-2.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2007, 240 s. Studium, sv. 20. ISBN 978-807-2942-152.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno: Host, 2001, 200 s. ISBN 80-7294-043-0.
- KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2006, 344 s. ISBN 3-596-13713-6.
- KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. Brno: Atlantis, 1993, 352 s. ISBN 18-010-93
- KUNDERA, Milan. *Směšné lásky*. Brno: Atlantis, 2000, 208 s. ISBN 80-7108-203-1.
- KUNDERA, Milan. *Valčík na rozloučenou*. Brno: Atlantis, 1997, 278 s. ISBN 978-80-7108-296-5.
- KUNDERA, Milan. *Žert*. Brno: Atlantis, 2007, 368 s. ISBN 977-80-7108-287-3.
- KUNDERA, Milan. *Život je jinde*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1979, 365 s. ISBN 08-878-1069-1.
- LE GRAND, Eva. *Kundera, aneb, Paměť touhy*. Překlad Zdeněk Hrbata. Olomouc: Votobia, 1998, 204 s. Velká řada, sv. 57. ISBN 80-719-8305-5.
- LIEHM, Antonín J: *Generace*. Praha: Československý spisovatel, 1990, 472 s. ISBN 22-133-90.

Milan Kundera, aneb, Co zmůže literatura?: soubor statí o díle Milana Kundery. Vyd. 1. Editor Bohumil Fořt, Jiří Kudrnáč. Překlad Petr Kylvoušek. Brno: Host, 2012, 314 s. ISBN 978-80-7294-380-7.

RICHTEROVÁ, Sylvie. Slova a ticho: [Eseje o české literatuře a autorech Věře Linhartové, Milanu Kunderovi, Bohumilu Hrabalovi, Vladimíru Holanovi, Františku Halasovi, Janu Skácelovi, Ludvíku Vaculíkovi a Jaroslavu Haškovi]. 1. vyd. Editor Karel Jadrný. Praha: Československý spisovatel, 1991, 155 s. Orientace (Československý spisovatel, Český spisovatel). ISBN 80-202-0333-8.

ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič: *Umění jako metoda*. In: *Toerie prózy*. Praha: Melantrich, 1933, 273 s. Výhledy, sv. 18