

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra české literatury

Hudební inspirace v díle Milana Kundery

Musical inspiration in the works of Milan Kundera

Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.

Autorka diplomové práce: Mgr. et Bc. Marie Zemanová

Studijní obor: Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro základní školy a střední školy – Český jazyk a hudební výchova
(prezenční studium)

Místo a rok dokončení: Praha 2016

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Hudební inspirace v díle Milana Kundery* vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

V Praze dne 27. 6. 2016

Podpis

Děkuji vedoucímu diplomové práce Prof. Tomášovi Kubíčkoví, Ph.D. za cenné rady, odbornou pomoc a zapůjčení některých těžko dostupných knih. Za konzultaci didaktické kapitoly děkuji Mgr. Štěpánce Klumparové, Ph.D. Manželům Dvořákovým a panu Zdeňkovi Krásenskému pak děkuji za praktické rady k didaktické kapitole z pohledu zkušených středoškolských pedagogů.

Obsah

Předmluva	7
Úvod.....	9
1 Hudební motivy v Kunderových dílech.....	16
1.1 <i>Člověk, zahrada širá; Poslední máj; Monology</i>	17
1.2 <i>Majitelé klíčů</i>	22
1.3 <i>Směšné lásky</i>	28
1.4 <i>Žert</i>	40
1.5 <i>Ptákovina</i>	49
1.6 <i>Život je jinde</i>	52
1.7 <i>Valčík na rozloučenou</i>	56
1.8 <i>Knih smíchu a zapomnění</i>	60
1.9 <i>Nesnesitelná lehkost bytí</i>	66
1.10 <i>Nesmrtelnost</i>	73
1.11 <i>Pomalost</i>	82
1.12 <i>Totožnost</i>	84
1.13 <i>Nevědomost</i>	85
1.14 <i>Oslava bezvýznamnosti</i>	88
1.15 Hudební motivy v díle Milana Kundery – závěr	88
2 Hudebnost kompozice Kunderových románů.....	90
2.1 <i>Monology</i>	90
2.2 <i>Majitelé klíčů</i>	90
2.3 <i>Směšné lásky</i>	91
2.4 <i>Žert</i>	95

2.5	<i>Jakub a jeho pán</i>	97
2.6	<i>Život je jinde</i>	99
2.7	<i>Valčík na rozloučenou</i>	101
2.8	<i>Knih smíchu a zapomnění</i>	102
2.9	<i>Nesnesitelná lehkost bytí</i>	103
2.10	<i>Nesmrtelnost</i>	105
2.11	<i>Pomalost</i>	107
2.12	<i>Totožnost</i>	109
2.13	<i>Nevědomost</i>	109
2.14	<i>Oslava bezvýznamnosti</i>	110
2.15	Hudebnost kompozice Kunderových románů – závěr	111
3	Kunderovy úvahy o hudbě a hudebních skladatelích v jeho esejích .	114
3.1	<i>Umění románu: Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou</i>	118
3.2	<i>Umění románu</i>	120
3.3	<i>Zrazené testamenty</i>	125
3.4	<i>Opona</i>	137
3.5	<i>Setkání</i>	139
3.6	Kunderovy úvahy o hudbě a hudebních skladatelích v jeho esejích – závěr	144
4	Didaktické zpracování problematiky – využití tématu hudebních inspirací v díle Milana Kundery ve školní praxi s ohledem na mezipředmětové vztahy	148
4.1	Návrh konkrétní náplně dvou (až tří) vyučovacích hodin literatury	148
4.2	Didaktické zpracování problematiky – závěr	161

Závěr.....	162
Bibliografie	165
Primární literatura.....	165
Sekundární literatura.....	167

Předmluva

„Když je společnost bohatá, lidi nemusí pracovat rukama a věnují se duševní činnosti. Je čím dál více univerzit a čím dál více studentů. Aby mohli studenti absolvovat, musí si vymyslet témata diplomních prací. Témat je nekonečné množství, protože o všem na světě je možno napsat pojednání. Popsané listy papíru se vrší do archivů, které jsou smutnější než hřbitov, protože do nich nikdo nevstoupí ani na Svátek mrtvých. Kultura zaniká v množství produkce, v lavině písmen, v šílenství kvantity. To je důvod, proč ti říkám, že jedna zakázaná kniha ve tvé bývalé vlasti znamená nekonečně víc než miliardy slov, které chrlí naše univerzity.“¹

Dovolila jsem si na začátku své diplomové práce citovat výrok postavy Franze z *Nesnesitelné lehkosti bytí*, který se mi zdá v současné době aktuální a koresponduje s tím, co bych měla na úvod své diplomové práce uvést – tedy proč jsem si vybrala téma *Hudební inspirace v díle Milana Kundery*?

Jak říká Franz ve výše uvedeném úryvku, v dnešní době je mnoho studentů a každý, kdo chce studium úspěšně dokončit, musí si zvolit téma své diplomové práce. Když jsem byla postavena před toto rozhodnutí, mohla jsem si zvolit nějaké „snadné“ téma a stát se jen dalším chrličem slov, která budou napsána za několik týdnů, přečtena vedoucím práce a oponentem a poté budou navždy ukryta v archivu univerzity. Druhá cesta, která se přede mnou otvírala, byla obtížnější, ale zároveň také lákavější. Zvolit téma, které mě vábilo po celou dobu studia, téma, jež by snad mohlo zaujmout širší odbornou veřejnost, ale bylo mi jasné, že než se dopracuji k obstojnému výsledku, čeká mě dlouhá, lopotná, mravenčí práce. Pokud si znovu vypůjčím citát z *Nesnesitelné lehkosti bytí*, jednalo se tedy o „těžce nabyté rozhodnutí“.²

Setkání s knihami Milana Kundery pro mě bylo osudové, protože v jeho díle se snoubí dvě zásadní náplně mého života – literatura a hudba. Když jsem

¹ KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. 2. vydání. Brno: Atlantis, 2006. ISBN 80-7108-281-3. S. 116.

² Tamtéž. S. 41.

v maturitním ročníku byla poprvé ponouknuta svým učitelem češtiny k četbě některé z jeho knih, náhodou jsem zvolila *Nesmrtelnost* a hned po několika stranách jsem pochopila, že čtu něco speciálního. Během studia na pedagogické fakultě jsem pak postupně objevovala Kunderovy další romány, povídky, dramata a konečně i eseje. A když jsem přečetla vše, co vyšlo v češtině, nezbývalo než se pustit do jeho francouzsky psaných knih (v anglických překladech). Vždy mě fascinovaly nejen příběhy Kunderových postav, ale zejména i filozofické pasáže v jeho románech. Jakožto aktivního hudebníka mě ale nejvíce zaujaly hudební motivy, které se v knihách často objevují, kompozice některých románů připomínající různé hudební formy a muzikologické pasáže v románech i esejích.

O Kunderově díle toho bylo napsáno dost a dost zkušenými českými i zahraničními literárními vědci, tedy mnohem povolanějšími lidmi než jsem já. Nicméně v sekundární literatuře týkající se Milana Kundery jsem postrádala nějaký spis uceleně pojednávající o veškerých hudebních prvcích v jeho díle. Většina autorů zmiňuje Kunderovo muzikologické mládí, inspiraci hudebními formami a paralely mezi hudbou a románem objevující se v jeho esejích. Nicméně dosavadní práce se soustředí spíše na jiné aspekty Kunderova díla a tato problematika je pro ně spíše okrajová, doplňková, pomocná. Velmi mě tedy lákalo ujmout se tohoto úkolu, podívat se na celé Kunderovo dílo z pohledu hudebníka a vytvořit text, který se bude zabývat výhradně hudebními inspiracemi v Kunderových knihách.

Úvod

Hlavní metodou je práce s Kunderovými texty a jejich motivická, tematická a myšlenková analýza. Základním zdrojem jsou autorovy vlastní reflexe v jeho esejích a poznámkách autora k jednotlivým románům. Samozřejmě ale bylo třeba prostudovat odbornou literaturu věnující se Kunderovu dílu.

Ze sekundární „kunderovské“ literatury jmenujme na prvním místě monografii Květoslava Chvatíka *Svět románů Milana Kundery*.³ Chvatík postupuje chronologicky a zabývá se v každé kapitole dosud vydanými Kunderovými prozaickými díly. Respektuje autorovo přání nebrat v potaz texty, které on sám považuje za nezdařilé nebo nezralé. Chvatík si všímá variačního i polyfonního principu, který se promítá do Kunderových románů.

Velmi pozoruhodná je esej Evy Le Grand *Kundera aneb paměť touhy*.⁴ Autorka se stejně jako Chvatík soustředí na Kunderovy variační, polyfonní i další postupy a všímá si hudebních vzorů, kterými se autor inspiruje. Kompoziční postupy, které si Kundera nastoluje v počátcích své dráhy romanopisce, postupně vybrušuje a dovádí k dokonalosti. Autorka eseje říká, že Kundera své romány vlastně doslova „zhudebňuje“⁵. Jeho sedm opusů tvoří „románovou partituru“⁶, která funguje jako celek a jako celek je třeba ji i analyzovat. Proto je její práce rozčleněna do čtyř velkých kapitol, z nichž každá se zabývá jiným aspektem, který jde napříč různými autorovými texty.

³ CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994. ISBN 80-7108-080-2.

⁴ LE GRAND, Eva. *Kundera, aneb, Paměť touhy*. Olomouc: Votobia, 1998. Velká řada. ISBN 80-7198-305-5.

⁵ LE GRAND, Eva. *Kundera, aneb, Paměť touhy*. Olomouc: Votobia, 1998. Velká řada. ISBN 80-7198-305-5. S. 15.

⁶ Tamtéž. S. 27.

Z dalších odborných prací, jež analyzují Kunderovo dílo, jmenujme monografii Hany Koskové *Milan Kundera*.⁷ Kosková podrobuje důkladné motivicko-tematické, kompoziční a myšlenkové analýze všechny Kunderovy romány a eseje až po *Pomalost*, přičemž postupuje chronologicky od nejranějších děl po nejnověji vydané.

Narativní prostředky Kunderových románů, které vedou k vnímání celého jeho díla jako „metapříběhu“, zkoumá Tomáš Kubíček v knize *Vyprávět příběh*.⁸ Soustředí se především na aspekt vypravěče.

Jakub Češka v odborné práci s názvem *Království motivů*⁹ důkladně analyzuje motivickou rovinu Kunderových románů.

*Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?*¹⁰ je soubor statí přinášející příspěvky týkající se různých aspektů Kunderova díla od českých i zahraničních „kunderologů“.

Že literatura a hudba mají společné principy, a že se tyto principy odrážejí v Kunderových textech, dokázal již ve své diplomové práci *Hudebnost kompozice v textu Milana Kundery*¹¹ Michal Singr. Nicméně soustředil se především na kompozici románů, a to jen některých. Je to dosud jediná odborná práce, která se zabývá výhradně hudebními prvky v Kunderových prózách. Najdeme zde zajímavé myšlenky, nicméně nemohu se ubránit dojmu jisté nedotaženosti, který při četbě této statí mám.

⁷ KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany: H&H, 1998. Profily. ISBN 80-86022-19-6.

⁸ KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno: Host, 2001. Studium. ISBN 80-7294-043-0.

⁹ ČEŠKA, Jakub. *Království motivů: motivická analýza románů Milana Kundery*. Praha: TOGGA, 2005. ISBN 80-902912-4-4.

¹⁰ FOŘT, Bohumil, Jiří KUDRNÁČ a Petr KYLOUŠEK. *Milan Kundera, aneb, Co zmůže literatura?: soubor statí o díle Milana Kundery*. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-380-7.

¹¹ SINGR, Michal. *Hudebnost kompozice v textu Milana Kundery*. Praha, 2004. Vedoucí práce Ondřej Hausenblas.

Z cizojazyčných textů jmenujme esej Martina Petráše *Un testament musical dans la composition romanesque de Milan Kundera*, která je součástí knihy *L'attraction et la nécessité*¹², v níž najdeme příspěvky různých autorů týkající se vztahu mezi českou hudbou a francouzskou kulturou ve 20. století. Petrášův krátký text otevírá téma hudebního odkazu v románové kompozici Milana Kundery. Petráš početné hudební prvky v Kunderově díle vidí na třech úrovních. Jednak je to užití referenční, tedy hudební prvky ve funkci pouhé zmínky, odkazu, syžetu, náplně osobní vzpomínky, tématu či zdroje reflexe. Příklady mohou být dlouhá muzikologická reflexe v *Žertu*, hudebnost lyrické poezie v románu *Život je jinde*, jazz a postavy hudebníků ve *Valčiku na rozloučenou*, narážka na zpěváka Karla Gotta v *Knize smíchu a zapomnění*, téma beethovenovské osudovosti v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, aluze na Beethovena či Ravela v *Nesmrtelnosti*, znovu Beethoven v *Pomalosti* nebo motiv konce hudby v *Totožnosti*. Druhou úrovní, do které se hudebnost v Kunderově díle promítá, je kompozice. Například *Knih smíchu a zapomnění* je románem ve formě variací, *Pomalost* a *Totožnost* jsou napsané podle schématu fugy. Za třetí je podle Petráše hudba chápána jako paradigma či zdroj konfrontace mezi autorem (hudebním skladatelem nebo romanopiscem) a jeho interprety (hudebníky, kritiky, editory, překladateli), přičemž Kundera brání osobu autora.¹³

Petráš dále připomíná prvotní zdroj Kunderova hlubokého zájmu o hudbu, jeho otce muzikologa. Všimá si i autobiografických úryvků z Kunderových románů, které se týkají prvních hudebních zkušeností dítěte,

¹² PETRÁŠ, Martin. Un testament musical dans la composition romanesque chez Milan Kundera. In: Xavier GALMICHE a Lenka STRÁNSKÁ ed. *L'attraction et la nécessité: musique tchèque et culture française au XXe siècle*. 1re éd. Prague: Editio Bärenreiter Praha, 2004, s. 197–203. ISBN 80-86385-27-2.

¹³ Tamtéž. S. 197.

jehož otcem byl profesionální hudebník. Petráš také vybírá nejzajímavější myšlenky týkající se hudby z Kunderových esejí, přičemž privilegované místo v Kunderových statích o hudbě je přisouzeno osobě skladatele Leoše Janáčka.

Ve zhuštěné podobě je tu zpracována tematika, která je předmětem této práce, Petrášova esej se tedy dá brát jako východisko a nakročení do problematiky, která nás zajímá.

Ve své diplomové práci se pokouším Kunderovy texty analyzovat v plném rozsahu. Postupuji od konkrétního k abstraktnímu, od hudebních motivů, přes kompozici k myšlenkovému obsahu Kunderova díla. Chronologicky procházím všechny knihy, které Kundera napsal. Nevyhnula jsem se ani těm, které už autor nepovažuje za součást svého díla, protože téma této diplomové práce vyžaduje, abychom hledali i kořeny hudebních inspirací, které se v poměrně velké míře vyskytují právě v Kunderových raných dílech.

V první kapitole analyzuji beletristické texty Milana Kundery od nejstarších po nejnovější se zřetelem k jakýmkoli hudebním zmínkám na rovině motivicko-tematické.

Ve druhé kapitole se zaměřuji na kompoziční stránku Kunderových „opusů“ s důrazem na inspiraci hudebními formami.

Třetí kapitola se soustředí na Kunderovy eseje a myšlenkový obsah jeho díla, konkrétně na jeho rozborů týkající se vztahu románu a hudby i na eseje veskrze muzikologické.

Na závěr práce se pokusíme o didaktické zpracování problematiky. Čtvrtá kapitola přináší možnost, jak se dá problematika hudebních inspirací v díle Milana Kundery využít ve výuce literatury na střední škole.

Cílem této diplomové práce je tedy důkladná analýza díla Milana Kundery z hlediska hudebních prvků a inspirací.

Základní hypotézou je předpoklad, že Milan Kundera byl ovlivněn hudebním pozadím své rodiny a tím, že v mládí studoval hudební vědu, a že jeho zájem o hudbu měl vliv na jeho literární tvorbu. Úkolem pro tuto práci je ověřit, že tomu tak skutečně je, a zjistit, jakými způsoby a v jak velkém rozsahu se jeho muzikologické pozadí promítá do jeho textů.

Třebaže tuto práci může stihnout stejný osud jako většinu jiných diplomových prací, tedy věčný spánek v archivu, věřím, že se najde alespoň několik lidí, kteří se zajímají o hudbu i literaturu stejně jako já, a se zájmem si přečtou, co jsem objevila.

Než přistoupíme k vlastní analýze textů Milana Kundery, shrňme na tomto místě ještě několik zásadních momentů ze spisovatelova životopisu (s ohledem na téma této práce).

Milan Kundera se narodil 1. dubna 1929 v Brně. Jeho otcem byl Ludvík Kundera (1891–1971), významný brněnský muzikolog, hudební pedagog a klavírista, který v letech 1948–1961 působil jako rektor JAMU a byl znalcem evropské hudby od Beethovena po Janáčka (podle Květoslava Chvatíka se považoval za jeho žáka a interpreta).¹⁴ Milan Kundera se u svého otce v mládí učil hře na klavír. Později studoval hudební kompozici u Pavla Haase a Václava Kaprála. Po maturitě na brněnském gymnáziu strávil dva semestry na FF UK studiem literární vědy a estetiky a poté přešel na FAMU, kde studoval filmovou režii a scenáristiku. Po absolvování na FAMU zůstal jako odborný asistent a později jako docent. Vyučoval světovou literaturu. Po roce 1970 již v Československu nesměl publikovat. V roce 1975 emigroval do Francie. Nejprve přednášel na univerzitě v Rennes a později na École des Hautes

¹⁴ CHVATÍK, Květoslav. Kunderovo druhé *Umění románu*. In: Květoslav CHVATÍK, ed. *Melancholie a vzdor (Eseje o moderní české literatuře)*. Praha: Československý spisovatel, 1992, s. 176–186. ISBN 80-202-0347-8. S. 177.

Études v Paříži. Své romány i eseje sám přeložil do francouzštiny. Ta se postupně stala jeho hlavním jazykem, v němž píše. Poslední romány již nebyly přeloženy do češtiny, protože autor nepovoluje, aby jeho knihy překládal do češtiny někdo jiný než on sám. Do Česka jezdí Kundera zřídka a výhradně inkognito.

Zde je přehled jeho dosud vydaných beletristických a esejistických titulů:

Člověk zahrada širá (BB 1953)

Poslední máj (BB 1955; přeprac. 1961)

Monology (BB 1957; 1. přeprac. 1964; 2. přeprac. 1965)

Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou (studie, 1960)

Majitelé klíčů (D 1962 i prem.)

Směšné lásky (PP 1963); *Druhý sešit směšných lásek* (PP 1965), *Třetí sešit směšných lásek* (PP 1968); *Směšné lásky* (PP, souborné vydání, 1970; def. verze franc. s tit. *Risibles amours*, Paris 1970; česky Toronto 1981; Brno 1991)

Žert (R 1967)

Ptákovina (D, rozmnož. 1968 s tit. *Dvě uši, dvě svatby*; prem. s tit. *Ptákovina*, 1969, tiskem v programu k inscenaci Činoherního klubu, 2008; knižně 2015)

Jakub a jeho pán (D, franc., Paris 1981; česky Brno 1992, prem. 1975, pod jm. Evalda Schorma s titulem *Jakub fatalista*)

Život je jinde (R, franc. s tit. *La Vie est ailleurs*, Paris 1973; česky Toronto 1979)

Valčík na rozloučenou (R, franc. s tit. *La Valse aux adieux*, Paris 1976; česky Toronto 1979; Brno 1997)

Knih smíchu a zapomnění (R, franc. s tit. *Le Livre du rire et de l'oubli*, Paris 1979; česky Toronto 1981)

Nesnesitelná lehkost bytí (R, franc. s tit. *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris 1984; česky Toronto 1985; Brno 2006)

L'art du roman [Umění románu] (EE, franc. Paris 1986; česky jako celek nepublikováno)

Nesmrtelnost (R, franc. s tit. *L'Immortalité*, Paris 1990; česky Toronto 1993, Brno 1993)

Les Testaments trahis [Zrazené testamenty] (franc., EE, Paris 1993; česky jako celek nepublikováno)

La Lenteur [Pomalost] (franc., R, Paris 1995)

L'Identité [Totožnost] (franc., R, Paris 1997)

L'Ignorance [Nevědomost] (franc., R, Paris 2003; poprvé španělsky, s tit. *La ignorancia*, Barcelona 2000)

Můj Janáček (EE, interview, 2004)

Le Rideau [Opona] (franc., EE, Paris 2005; česky jako celek nepublikováno)

Zneuznávané dědictví Cervantesovo (EE 2005)

Kastrující stín svatého Garty (EE 2006)

Nechovejte se tu jako doma, příteli (EE 2006)

Une rencontre [Setkání] (franc. EE 2009)

Zahradou těch, které mám rád (EE, 2014)

Slova, pojmy, situace (EE, 2014)

O hudbě a románu (EE, 2014)

La fête d'insignifiance [Oslava bezvýznamnosti] (franc., R, Paris 2013)¹⁵

¹⁵ PILAŘ, Martin, KUDLOVÁ, Klára. *Slovník české literatury po roce 1945 – Milan Kundera* [on-line]. 2008 [cit. 2016-03-12]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1265>

1 Hudební motivy v Kunderových dílech

Román je postaven v první řadě na několika základních slovech. Je to podobné jako v Schönbergově seriální technice. V *Knize smíchu a zapomnění* máme takovou řadu slov: zapomnění, smích, andělé, lítost, hranice. V průběhu románu je těchto pět slov analyzováno, zkoumáno, různě vymezováno a transformováno v kategorie bytí. Román je postaven na těchto pěti kategoriích, stejně jako je dům postaven na svých pilířích. Pilíře *Nesnesitelné lehkosti bytí* jsou: tíha, lehkost, duše, tělo, Veliký Pochod, hovno, kýč, soucit, závrať, síla, slabost.¹⁶

Milan Kundera v *Umění románu* poodhaluje své postupy při psaní prózy a bere si často inspiraci z hudební oblasti. Jednotlivé motivy (jež někdy přerůstají v témata) připodobňuje k tónům Schönbergovy seriální řady, v níž má každá nota stejnou váhu a dohromady tvoří řadu, na níž je postavena hudební skladba.

Hlavní témata románů Milana Kundery tvoří tedy takovéto řady, „kategorie“, které jako sloupy podpírají celý text. Kromě nich se ale samozřejmě v knihách vyskytuje mnoho vedlejších motivů, které dotvářejí atmosféru románů. V této práci se zaměřujeme výhradně na motivy, které jsou nějakým způsobem spojeny s hudbou.

Celá tato rozsáhlá kapitola je výsledkem komplexního průzkumu beletristických textů Milana Kundery s cílem vyhledat v nich jakékoli hudební motivy a analyzovat jejich funkci v textu. Zaměřujeme se zde především na autorovy romány. Letmou pozornost věnujeme ale i dramátům, některým později vyřazeným povídkám ze *Směšných lásek* a básnickým

¹⁶ A novel is based primarily on certain fundamental words, theme-words. It is like Schoenberg's „tone-row.“ In *The Book of Laughter and Forgetting*, the „row“ goes: forgetting, laughter, angels, *lítost*, border. Over the course of the novel, those five principal words are analyzed, studied, defined, redefined, and thus transformed into categories of existence. The novel is built on those few categories the way a house is built on its pillars. The pillars of *The Unbearable Lightness of Being*: weight, lightness, soul, body, the Grand March, shit, kitsch, compassion, vertigo, strength, weakness.

KUNDERA, Milan. *The Art of the Novel*. Rev. ed. London: Faber and Faber, 2005. ISBN 978-0-571-22749-5. S. 84–85.

prvotínám, které sice autor sám později zavrhl coby nezralá díla, ale už zde se objevují zárodky jeho inspirace hudbou, a tudíž je v této práci není možné opomenout.

1.1 Člověk, zahrada širá; Poslední máj; Monology

Knihy poezie, které Kundera napsal v mladém věku, ještě pod vlivem socialistického smýšlení, později ze svého díla vyřadil. Zkoumáme-li ovšem hudební inspirace v jeho díle, je třeba začít právě zde. Mladý Kundera, jenž ještě několik let před vydáním své první sbírky studoval hudební kompozici, jako by zde přecházel po mostě zvaném poezie z hudebního břehu na břeh literární.

Sbírka *Člověk, zahrada širá* se vymyká dobové ideologii kolektivismu už ve svém titulu. Myšlenky, že každý člověk je individuum a lidská bytost se nedá zjednodušit, prostupují celou knihou. Povšimněme si ovšem, jak často Kundera v básních této sbírky využívá hudební motivy.

Hned první báseň *Ať už zpívá, o čem zpívá* přináší metonymii zpívajícího básníka. Slova jako „zpívat“ či „písně“ se pak objevují i v mnoha dalších básních. To jsou ovšem časté jevy v poezii obecně. Pro tuto diplomovou práci jsou pozoruhodná především místa, kde Kundera volí originálnější hudební motivy nebo tato typická básnická slova rozvíjí tak, že je z toho patrné jeho hudební vzdělání.

Tak například v již zmíněné první básni je první strofa z tohoto úhlu pohledu spíše klasická a více než volba slov zde zaujme myšlenka jedinečnosti každého básníka, potažmo každého člověka. Naproti tomu v druhé strofě je již použita neotřelá hudební metafora *Hrám své písně na klávesy svého osudu*. Tuto báseň zde uvádíme celou.

Ať už zpívá, o čem zpívá,

sebe básník zpívá.
Básník, jenž se přetvařuje,
červy v básních mívá.

Hrám své písňě na klávesy
svého osudu.
A tak zpívám tak, jak zpívám.
Jinak nebudu.¹⁷

Pokud pro titulní báseň, která předkládá jednu ze zásadních myšlenek sbírky, volil Kundera slovní zásobu čítající pětkrát opakující se slovo „zpívat“ a navíc výše uvedenou metaforu, je patrné, že pro něj hudba byla důležitým inspiračním zdrojem.

To se potvrzuje v dalším průběhu sbírky, kde se tu a tam objevují další střípky. Uvedme další příklady hudebních motivů.

V básni *Toho dne v Brně* je opět několikrát zopakovaný motiv zpěvu. Zajímavější je báseň *Rozezpívejte, básníci, celou svou širokou duši*, v níž je výzva z titulu obohacena o nádhernou hudební metaforu duše „*tu flétmu o tisíci klapkách*“.¹⁸ Zpěvem je prostoupena i *Slavnost návratu*, která obsahuje písničku ostravských horníků.

Několik podobných motivů se nachází i v *Posledním máji*. Pomineme-li opět slova typu „píseň“ a „zpívat“, objevují se tu i „tóny“ (str. 10) a dále například tato hudební metafora:

A je-li okolo mlčení šerošeré,
Chci znít jak písťala, jež nad bubny se dere.¹⁹

Zajímavý hudební motiv je zařazen i do provokativní promluvy na str. 27:

¹⁷ KUNDERA, Milan. *Člověk zahrada širá: verše*. Praha: Československý spisovatel, 1953. České básně. S. 5.

¹⁸ Tamtéž. S. 53.

¹⁹ KUNDERA, Milan. *Poslední máj*. 3. vyd., přeprac., v Malé edici poezie 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1963. Malá edice poezie. S. 14.

Za tisíckrát oblíbený sen,
kde pod polibky tvar už nenajde se.
Za hudbu houslí, pro něž v lese
strom nebyl dosud nalezen.
Za takové mince
nad stín stínu tenčí
prodali byste katovi
svůj život jediný a nejkrásnější?
Vy kupci přeludů!
Vy bláhoví!²⁰

Na oxymoron o houslích pak navazují o několik stran dále verše obsahující slovní spojení „dřevo javora“, což je neotřelá metafora pro housle.

V *Monolozích* se taktéž objevují motivy zpěvu, ale zde už v jiné náladě. Zatímco v *Posledním máji* se jedná o písně bojovné, evokující Jánošíka a jeho zbojníky, v nichž rezonuje socialistické smýšlení vězně Fučíka, v *Monolozích* se jedná o intimní „píseň“ mezi mužem a ženou. Zde se poprvé objevuje Kunderovo zásadní téma mezilidských vztahů, jímž se zabývá později ve všech svých románech.

Motiv „společného zpěvu“ tu hned v první básni *Touha po spánku* vyvolává dojem intimního souznění muže a ženy. To je zde ovšem bráno téměř jako utopie. Z každé básně číší téma nepochopení mezi milenci. Střídají se monology muže a monology ženy. Jedná se o lidi bezejmenné, anonymní. Každý komentuje věci ze svého úhlu pohledu, což vyvolává dojem mnohohlasu, vícehlasu, polyfonie... Ale to už jsme na rovině kompozičních postupů a o tom více až ve druhé kapitole.

Co se týče jednotlivých hudebních motivů a metafor, uveďme například tyto verše z básně *Ne, ty nevíš*:

Nese se z dalek jako vánek

²⁰ KUNDERA, Milan. *Poslední máj*. 3. vyd., přeprac., v Malé edici poezie 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1963. Malá edice poezie. S. 27.

z ohraných dětských varhánek...
Jak ze všech dětských moldánek
Nejmenší moldánek...
Už třetí noc nevím, co je spánek.
Slyším ten hlas, ten pláč, ten vánek
Z ohraných dětských varhánek...²¹

Motiv dětského hudebního nástroje se objevuje také v básni *Chtěla bych odtud odejít*:

Pojď. Bude tam malé nádraží ve svlačci v bedničkách
A starý výpravčí, jenž bude troubiti na dětskou trumpetu.
A v dálce vláček-vlak podobný pojízdnému tlukoucím srdci.²²

V baladě *Voják Urban* se motiv zpěvu transformuje do „mrazivé“ podoby:

Zpěv, který jindy potěšil by,
jen mrazí, je-li přikázán.
Pochoduje se. Urban zpívá
a je v té písni velmi sám.
Půl roku nebyl u své ženy.
Všimne si ho už kapitán?²³

Tento motiv se pak vrací na samém konci této básně. Zde umocňuje tragický závěr příběhu:

Dnes po kasárnách ticho je.
Dnes zakázán je zpěv.
Na dlažbu dvora sypou písek
a zametají krev.²⁴

V podobném duchu začíná *Monolog o velikém spánku*:

Jak vysoký tón sopránový
je dneska ráno mrazivé.²⁵

Později se v této básni hudební motiv objevuje znovu:

²¹ KUNDERA, Milan. *Monology*. Vyd. 2., přeprac. Praha: Československý spisovatel, 1964. České básně. S. 18.

²² Tamtéž. S. 40.

²³ Tamtéž. S. 67.

²⁴ Tamtéž. S. 70.

²⁵ Tamtéž. S. 91.

Hle na stole jsou pohozené
hodinky, jež tu zapomněls.
Netiknou ani, ne, jsou němé.
V pokoji všechno mlčí dnes.
Tvůj šálek mlčí, na knihách
písmena mlčí, mlčí prach,
mlčí tvé pohozené boty
i krajíc, který okoral...
To nejsou věci, to jsou noty
neslyšné hudby, kterous hrál...

Jsme tu teď samé němé noty;
teď nikdo nebude nás hrát.

Tak dobře. Půjdem spát.²⁶

Motiv němých not, tedy další ukázkový oxymóron, se vrací ještě na konci básně:

Ale z té země studené
ční tajná hora, v které čekám
a schovávám v ní pro tebe
všechno, z čeho tě propustili,
všechno, z čeho jsi vysvlečen:
tvou poctivost i štít tvůj bílý,
tvůj starý o svobodě sen,
tvůj šálek, košile a boty,
stůl, křeslo, všechny němé noty,
co dočkat se už nemohou,
aby tě uvítaly hrou.²⁷

V této podkapitole jsme tedy ukázali, že už v prvních Kunderových literárních pokusech vystupují hudební motivy jako jeden z charakteristických rysů jeho tvorby. Kromě v poezii běžně používaných výrazů typu „zpívat“ se v jeho básních nacházejí neotřelá slovní spojení a metafory využívající hudební motivy. Hudba se objevuje jak v pozitivních konotacích, tak ale i jako povinná součást života na vojně.

²⁶KUNDERA, Milan. *Monology*. Vyd. 2., přeprac. Praha: Československý spisovatel, 1964. České básně. S. 93.

²⁷Tamtéž. S. 94–95.

1.2 Majitelé klíčů

V Kunderově dramatické prvotině *Majitelé klíčů* nalezneme několik drobných hudebních motivů roztroušených po celé ploše textu.

Hned ve scénické poznámce na první straně textu, kde se nachází popis scény, se píše:

*Zvenku otevřeným oknem zaznívají surově bubínky a píšťaly.*²⁸

Je to zvuk, který je typickou kulisou pro tuto hru, odehrávající se pod stínem nacistické vlády za druhé světové války.

Druhou, kontrastní akustickou kulisou v tomto dramatu je jakási laciná populární píseň hrající z gramofonu. Poprvé nastupuje již na druhé straně textu. Citujme úryvek:

*V té chvíli položí Alena jehlu na otáčející se desku a zazní dosti hlasitě hudba, zřejmě instrumentální úvod k hodně banálnímu, vlezlému šlágru.*²⁹

(...)

MUŽSKÝ HLAS V GRAMOFONU:

Když jste svlečno, svlečna,
svlékněte si ty šaty.
Šaty jsou, svlečno, jestli víte,
pro ženy, jež nás nevábí,
vy krásná ale nemusíte
přilhávat tělu hedvábí.

ŽENSKÝ HLAS V GRAMOFONU:

Jak myslíš, milý. Co by ne?
Ty šaty, ty jsou pro jiné.
A to, co je pro jiné,
to ať pomine.
Já pro radost tvých očí
i radost zrcadla
se jak řádná svlečna
vysvěču do prádla.

²⁸ KUNDERA, Milan. *Majitelé klíčů: hra o jednom dějství se čtyřmi vizemi*. Praha: Orbis, 1962. Divadlo. S. 7.

²⁹ Tamtéž. S. 8.

ALENA (se zatím obléká poskakujíc přitom do rytmu šlágru; když nyní dozněla sloka a je zas pár taktů mezihry, řekne): Vidiš, ona je svlečená, a já už budu málem oblečená.

JIŘÍ (leží v posteli a dívá se na ni s velkým zalíbením; Alena je krásná, je roztomilá, je koketní, ale koketnost je zabarvena čímsi dětským a naivním, o čem se nedá říct, že by bylo předstíraně, na nejvýše někdy poněkud zneužívané): Rybičko, sakra, ty jsi hezká!

A šlágr hned zas pokračuje.

MUŽSKÝ HLAS V GRAMOFONU:

Když jste svlečno, svlečna,
svlékněte si to prádlo.

Chcete-li dělat radost muži,
tak buďte, prosím, jako ta,
co na sobě má jenom kůži,
ten hábit, zvaný nahota.

ŽENSKÝ HLAS V GRAMOFONU:

Jak myslíš, milý. Co by ne?

To prádlo, to je pro jiné.

A to, co je pro jiné,

To ať pomine.

A protože vím dobře,

co muži pomůže,

tak se jak rádná svlečna

vysvleču do kůže.

Alena je již oblečená. Zastaví gramofon a píská si dál melodii doznělého šlágru. Jde k zrcadlu a šlechtí se, ustavičně se vrtíc do rytmu odeznělé hudby.³⁰

Motiv „šlágru“ se v průběhu celé hry několikrát vrací. Poprvé se tak děje ve scénické poznámce o pár stran dále, na straně 18. Jiří a Alena si tu každý vedou svou. Alena dává najevo nesouhlas s Jiřího jednáním provokativním svlékáním a prozpěvováním šlágru.

Alenin vztah k hudbě a umění vůbec je demonstrován i v následující promluvě:

A tančit, Jiří si myslí, že je to jenom poskakování, ale to je práce, to nám říkala paní Faktorová, jak Nižinskij... kolik ten cvičil! Vůbec umělci... takový Kubelík!³¹

³⁰ KUNDERA, Milan. *Majitelé klíčů: hra o jednom dějství se čtyřmi vizemi*. Praha: Orbis, 1962. Divadlo. S. 8–10.

³¹ Tamtéž. S. 32.

Dva protichůdné motivy bubínků a „šlágru“ se poprvé odhaleně propojují přibližně v polovině hry, a to v následující scénické poznámce:

VĚRA (*teré se nějak špatně dýchá*): Jiří, mohl bys to okno nechat otevřené?

*Z toho má Alena pekelnou radost a začíná si ostentativně pískat. Jiří se musí vrátit od okna, oknem musí dále znít bubínky a Jiří musí projít kolem Aleny a docela zblízka slyšet melodii šlágru o svlečně, jenž bzučí od rána Aleně v hlavě.*³²

Vůbec scénické poznámky není radno přeskakovat, protože se v nich skrývají podstatné informace, zajímavé metafory i slovíčka z italského hudebního názvosloví – jak je patrné z následujících několika úryvků:

*Oba pokoje zmizely. Jiří stojí s těžátkem v ruce uprostřed prázdnoty. Bubínky, které zněly v předchozích scénách, znějí stále, dokonce silněji, v poryvech, jako předcházející a odcházející hřmění.*³³

PRVNÍ MUŽ (*vykřikuje jako vyvolavač do úžasného rámusu bubínků a píšťal, které se teď rozezněly jak hudba divokého karnevalového reje*):

Král podvazků, král podprsenek,
král klíčů, král domácích scének,
král ženy, kuchyně, král tchyně,
král Ponožka, král na Vsetíně, král závětrných úniků,
král kšand a císař nočníku!

JIŘÍ (*se zuřivě brání posměchu a křičí do rámusu*): Přestaňte! To nebyl únik! Musel jsem mít nejdřív domov! Půdu pod nohama! Půdu pod nohama! *V té chvíli objeví se vzadu na jevišti půda s dvěma vikýři ve střeše a s jakýmsi prostěradly sušícími se na šňůře. K půdě vedou dřevěné schody. V té chvíli utichne rámus bubínků a ozývá se jen zdálky.*³⁴

JIŘÍ: Já ho zabiju!

A bubínky s píšťalami znovu zesilují svůj hlas, je to teď halasná, řvavá a rychlá scéna, když repliky následují velmi rychle za sebou v strhujícím crescendo.

PRVNÍ MUŽ: Zabij ho, králi!

ALENA (*uniká mezi prostěradly, důstojník ji pronásleduje s vychutnávající pomalostí*): Jděte pryč!

DRUHÝ MUŽ: Zabij ho žezlem, když jsi král!

VĚRA (*úzkostně*): Zahod' ten náhrobek!

³² KUNDERA, Milan. *Majitelé klíčů: hra o jednom dějství se čtyřmi vizemi*. Praha: Orbis, 1962. Divadlo. S. 37.

³³ Tamtéž. S. 48.

³⁴ Tamtéž. S. 49.

PRVNÍ MUŽ: Král Ponožka, král budíků!
JIŘÍ: Ale já neumím zabíjet!
PRVNÍ MUŽ: Král kšand a císař nočníku!
ALENA (*zoufale*): Jděte pryč! Já jsem nahá!
DRUHÝ MUŽ: Zabij ho, králi!
VĚRA: Zahod' ten náhrobek! Prosím tě, prosím tě!!
TONÍK: Nepouštěj!
ALENA: Jiřííííčku! ... Jiříčku! Pomoc!!!
JIŘÍ (*zvedá v ruce těžítko, ale obrací se na opačnou stranu, než je půda s důstojníkem, na tu stranu, kde v předešlém obraze stál domovník*): Ta závrat', držet v ruce svět!
VĚRA: Ne, nesmíš, ne!
DRUHÝ MUŽ (*rozhořčen, že se Jiří odvrací od půdy, na niž v hrůze ječí Alena*): Zabij ho, zbabělče!
JIŘÍ (*napřahuje těžítko*):
 Jdi, Věro! Můžeš jít! Máš volnou cestu!
 A ty mi odpusť, držím v rukou svět
 a musím zabít! Odpusť, Alenko!³⁵

KRŮTA (*je rádně vyprovokován; přechází po pokoji a jeho slova znějí po celý výstup jak pozoun nad šepotem v předním pokoji*)³⁶

Například v předposlední výše uvedené ukázce je potřeba vědět, že crescendo znamená v hudbě zesilovat. Je tedy žádoucí, aby herci repliky gradovali odpovídajícím způsobem.

Před koncem hry znovu nastupuje na scénu onen laciný „šlágr“, tentokrát se v textu skrývá mrazivá předzvěst závěru dramatu:

JIŘÍ: Ano, ať je tma... (*Pohlédne na tubičku ve své dlani*) Tak co, tubičko s krásnýma kolečkama, jak je tam? ... Dobře, že? ... Huby tam nežvaní, bubny tam nebubnují... A všichni se tam rozplývají v jakémsi nadšení ... rozplývají se --- a stává se z nich tráva... V tom musí být velká úleva, stát se něčím jiným než člověkem.

Uprostřed Jiřího rozmluvy ozvala se tiše znějící hudba. Několikataktový úvod „Písně o svlečně“. A nyní se ozývá píseň sama. Není to ani zpěv, jako spíš zpěvavá recitace, v níž se nesmí ztratit v nezřetelnosti ani jediné slovo. Je tma, zpěvák a zpěvačku je možno tušit kdesi na druhé straně jeviště.

MUŽSKÝ HLAS:

Když jste, svlečno, svlečna,
svlékněte si tu kůži.

³⁵ KUNDERA, Milan. *Majitelé klíčů: hra o jednom dějství se čtyřmi vizemi*. Praha: Orbis, 1962. Divadlo. S. 51–52.

³⁶ Tamtéž. S. 54.

Kůže jen hyzdí krasavice,
ach, odhod'te tu kůži pryč,
buď'te jak dětská stavebnice,
pár kostek, kosteček ... nic víc.

ŽENSKÝ HLAS:

Jak myslíš, milý. Co by ne?
Ta kůže, ta je pro jiné.
A to, co je pro jiné,
to ať pomine.
A že vím, co se patří,
Já ke tvé radosti
se jako řádná svlečna
vysvleču do kostí.

*Hlasy dozněly a dál je slyšet zas jen tichou hudební mezihru.*³⁷

Motiv svlékání do kostí předznamenává smrt, která nevyhnutelně musí přijít. O pár řádků níže se motiv vrací:

A píseň o svlečně pokračuje teď další slokou. Scéna je však již osvětlena a je vidět zpěváka i zpěvačku. Je to Důstojník gestapa a Alena. Důstojník mluví slova písně a Alena tančí.

DŮSTOJNÍK:

Když jste svlečno, svlečna,
svlékněte si ty kosti.
Vždyť vás ta kostra musí tlačit,
když takhle bez masa jste tu,
ach, odhod'te ji někam radši,
tuhletu tvrdou nahotu!

Teprve při posledních verších písně odtrhl Jiří oči od kroužících lun a s hrůzou spatří Alenu vzdalující se v tanci. Ale to už mu zastupuje cestu Důstojník.

ALENA (tančí a mluví píseň):

Jak myslíš, milý, co by ne?
Ty kosti, ty jsou pro jiné,
A to co je pro jiné,
to ať pomine.
Tak jako řádná svlečna,
která ti chce vyjít vstříc,
já se ti, milý, svleču,
až na své čiré nic.³⁸

³⁷ KUNDERA, Milan. *Majitelé klíčů: hra o jednom dějství se čtyřmi vizemi*. Praha: Orbis, 1962. Divadlo. S. 70.

³⁸ Tamtéž. S. 70–71.

O několik řádků níže pak postava důstojníka ve své promluvě na slova písňě odkazuje:

DŮSTOJNÍK: To je smutné. Ty unikáš mně, ona zas tobě. A taky jsi ji chtěl mít a ovládat; ty znáš tuto hladovou vášeň v malém, já spíš ve velkém; chtěli jsme mít Německo a potom celý svět... (*Se zvrhlou něhou*) Jenomže je tu potíže: Miláčkové nám stále unikají a je jenom jeden způsob, jak je a b s o l u t n ě mít...

V té chvíli ukáže do hloubi jeviště, kde se objeví kůl a k němu přivázaná žena, do jeviště obrácená zády. Jiří přidušeně vykřikne: „Aleno!“ A Důstojník pokračuje.

Svlékat si je ... do prádla, do kůže, do kostí, do prázdna ... (*Mizí ze scény*)³⁹

Dvě kontrastní hudební témata, která se na pozadí hry prolínají, tedy nacistické bubínky a píšťaly zvenku a Alenin oblíbený hloupý šlágr z rádia, korespondují s dvěma kontrastními tématy hry – tedy závažným historickým příběhem z doby okupace a banální domácí historkou o ztracených klíčích.

Obliba Kundery v hudebních metaforách je z výše uvedených citací patrná.

Je třeba ještě poznamenat, že autor klade nesmírný důraz na správnou interpretaci a divadelní zpracování tohoto dramatického textu. Konkrétní příklad týkající se právě hudební složky dramatu nalezneme v doslovu:

(...) ve vizích existují všichni skutečnější než ve skutečnosti, tj. že právě ve vizích se odhaluje jejich podstata. Proto je např. nesprávné, zpívá-li ve třetí vizi Alenka svůj šlágr tragicky. Ano, to by byla Alenka, jak ji vidí a chápe v této situaci Jiří. Ale Alenka musí vystupovat i ve vizích v logice svého charakteru, ona svou situaci nezná, a proto zpívá šlágr *nevědouc* o jeho hrůzném významu.⁴⁰

³⁹ KUNDERA, Milan. *Majitelé klíčů: hra o jednom dějství se čtyřmi vizemi*. Praha: Orbis, 1962. Divadlo. S. 71.

⁴⁰ Tamtéž. S. 89.

1.3 Směšné lásky

Povídky zastřešené názvem *Směšné lásky* psal Kundera mezi lety 1958 a 1968 a vyšly nejprve postupně ve třech sešitech, přičemž v prvních dvou vyšly vždy tři povídky a v posledním čtyři. Dohromady jich tedy původně bylo deset. Další vydání již přineslo povídky v jednom svazku, Kundera však tři povídky vyřadil. Nicméně v poznámce k nejnovějšímu českému vydání v nakladatelství Atlantis sám autor píše, že výhrady k těmto třem povídkám měl jen malé, a proto zde budeme věnovat pozornost i těmto vyřazeným povídkám. Ostatně dvě z nich obsahují hudebních motivů mnoho, a proto jsou pro tuto práci nesmírně zajímavé. U později vyřazených povídek vycházíme z vydání ze šedesátých let, u sedmi „definitivních“ z nejnovějšího vydání z r. 2007.

Právě hned první povídka z prvního sešitu, *Já truchlivý bůh*, kterou autor do dalších vydání nezařadil, je hudebními motivy poseta od začátku do konce. Povídka je vyprávěna v ich-formě hlavní postavou – klavíristou amatérem, jenž usiluje o dívku Janu, která studuje na konzervatoři zpěv. Aby ji získal, nabídne jí své služby coby klavírního korepetitora. Nicméně slečna o něj zájem nemá a využívá ho pouze k doprovodům skladeb, které má zrovna v repertoáru. Klavírista si najde jinou dívku, ale s Janiným odmítnutím se nevyrovná a rozhodne se jí pomstít. Představí jí svého přítele Řeka, který je v invalidním důchodu a život tráví lenošením, popíjením piva a lovením žen, coby dirigenta aténské opery, který je zrovna na koncertním turné a v Brně se zajímá o partitury Leoše Janáčka. Přihlouplá Janička mu sedne na lep. Klavírista zpočátku dvojici slouží jako „překladatel“. Přestože ve skutečnosti řecky vůbec neumí, vymýšlí si sofistikované hovory o řecké opeře i Řekovy komplimenty vůči Janě a jeho zájem poslechnout si její zpěv. Nakonec dvojici nechá o samotě u sebe v bytě. Nicméně jeho plán pomsty se nezdaří. Řek

s Janou se do sebe zamilují, ale když se ji on pokusí oslovit na ulici, ona ho jako obyčejného ošuntělého chlapíka již nepoznává. Po čase poznává, že je těhotná, syna pojmenuje Achilles, ale ani jako svobodná matka o svého někdejšího korepetitora nestojí.

Děj se tedy odehrává v hudebním prostředí posluchačů konzervatoře. Je patrné, že to bylo mladému Kunderovi velmi blízké. Za pozornost stojí zajímavá charakteristika mladých zpěvaček obecně i samotné Jany, detailní popis korepetice a zprostředkovaný dialog mezi Janou a domnělým dirigentem rádo by odborně komentující problematiku opery. Věnujme pozornost následujícím ukázkám:

Mladé zpěvačky jsou ženy přebývajících v nejvyšších poschodích nadějí. Už od čtrnácti let dotýkají se svými sny hvězd slávy. Žijí tak vysoko, že jsou jako nebešťanky. A protože jsou nebešťanky, nestačí a nemohou pak ani využít některých výhod, které poskytuje jen země: například vzdělání.

Nuže, mladé zpěvačky a mladé umělkyně snad vůbec přebývají v nejvyšších poschodích nadějí, a protože dívky bývají krotké, cítí se tam brzy jako doma, povalují se tam po gauči, pouštějí si tam rádio, dělají tam hlasová cvičení a pak se rozloží do oken a dívají se z toho nejvyššího poschodí naděje dolů do ulic, a vidouce nás dole hluboko v kaňonu skutečného města, žďuchají se lokty a chichotají.⁴¹

Nuže, pokoušel jsem se o tuto dívku, a to všemožně. Dělal jsem bůhvíco, aby se smála, nosil jsem jí květiny a pak jsem zjistil, že je ukazovala svým spolužačkám a předstírala jim, že je má od pana Lambrechta, to je tenorista brněnské opery, chlapík s tupou tváří, ale hlasem jako pozoun posledního soudu.⁴²

V předchozím odstavci stojí za pozornost i hudební metafora na úplném konci, která dotváří hudební atmosféru příběhu.

Snížil jsem se natolik, že jsem slečně nabídl své skromné schopnosti klavíristy amatéra a sloužil jí jako její soukromý korepetitor. Ach, to si nedovedete představit, jaká je to nekonečná otrava. Slečna pěla árii z Rusalky a já ji doprovázel na klavír. Předtím jsem se to tři dny pracně učil a pak jsem dělal, že to hraju z listu, aby mě slečna aspoň trochu obdivovala, ale žel, neobdivovala, nýbrž si jen poručila napříště jakési jiné zpívání o nic

⁴¹ KUNDERA, Milan. *Směšné lásky: tři melancholické anekdoty*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1965. Život kolem nás. Malá řada. S. 6–7.

⁴² Tamtéž. S. 7.

interesanější a zábavnější nežli ten Dvořák, který, jestli mi to odpustíte, mne nudí stejně jako například nedělní odpoledne u řeky anebo pohled na nejkrásnější pohlednici z Alp.⁴³

Autor zde dovedně používá výrazy hudebního slangu – „hrají z listu“ a „Dvořák“ ve smyslu Dvořákova skladba. Tyto detaily napomáhají věrohodnosti postavy coby člověka zajímavějšího se nejen o slečnu hudebnici, ale i o hudbu samotnou. To se potvrzuje o několik stran později v seznamovacím dialogu Jany s Řekem, který je zprostředkován a z Řekovy strany vlastně vymyšlen vypravěčem. Vyberme jen některé citáty z této pasáže plné dezinformací:

„Mistr říká,“ povídám, „že nezná krásnějšího poslání pro ženu než zpěv.“⁴⁴

„V athénské královské opeře dává mistr především antické řecké opery. Stará řecká opera je základem celé pozdější evropské opery. Znáš řecké opery, že!“

Janička řekla: „Tak trochu.“

„Mistr právě povídal, že je zarmoucen, jak málo se tu dává starých řeckých oper. Co prý na to říkáš.“

Jana chvíli váhala a pak povídá: „Řekni mistrovi, že na to nemáme hlasy. U nás všichni zpěváci řvou. Mají vyřvané hlasy a neutáhnou větší part. Wagnera by také neutáhli.“

Podívoval jsem se vždycky Janě, jak si okamžitě dovedla utvořit zcela jasnou představu o věcech, které neznala, nebo dokonce o věcech, jež neexistovaly. Řeckou antickou operu, kterou jsem si právě vymyslel, si okamžitě připodobnila k Wagnerovi, asi proto, že Wagnera také nikdy neslyšela, protože se v Brně za její život nikdy nedával.⁴⁵

„Mistr říká, že v Berlíně dával právě starou řeckou operu Achilleia od starého řeckého skladatele Olymposa. Měla tam obrovský úspěch. Mistr říká, že by ti rád ukázal pěvecké party této opery.“

Jana měla veliké oči.

„V řecké opeře zpívaly všechny party ženy, muži nesměli ve starých Athénách zpívat. To víš, že?“

„Ano,“ řekla Jana.

Apostol řekl slova.

⁴³ KUNDERA, Milan. *Směšné lásky: tři melancholické anekdoty*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1965. Život kolem nás. Malá řada. S. 7–8.

⁴⁴ Tamtéž. S. 16.

⁴⁵ Tamtéž. S. 17.

Tlumočil jsem: „Zpěv byl ve starém Řecku řečí bohyň. Bohové mluvili, kdežto bohyně zpívaly zpěvem. Proto i ve starých řeckých operách byl zpěv svěřován jen ženám.“⁴⁶

„Tak půjdem ke mně. Je tam staré pianino. Já tě doprovodím a mistr Apostol si tě poslechne.“⁴⁷

Za chvíli jsme byli v mé garsoniéře. Jana dělala chvíli stydění, ale mistr ji povzbuzoval. Sedl jsem si ke klavíru. Klavírní výtah Rusalky jsem měl ještě od nešťastných dob svého korepetování. Uhodil jsem do kláves a Jana začala zpívat.⁴⁸

Zde se opět objevují slangismy profesionálních hudebníků – „pianino“, „klavírní výtah“, „korepetování“. Také je třeba upozornit na vysokou frekvenci výskytu slova „mistr“ ve výše uvedených ukázkách. Autor toto oslovení postupně začíná používat i v nepřímé řeči a tím potvrzuje Řekovo dočasné přetělení ve slavného umělce.

Ze všech ukázek je patrné, že postava vypravěče, má hluboké znalosti týkající se hudby, protože jen skutečný odborník si dokáže spontánně vymyslet etapu hudebních dějin, která nikdy neexistovala, a věrohodně ji charakterizovat. Navíc vypravěč má neotřelé názory a vyhraněný vkus, což zjišťujeme, když se beze studu přiznává, že ho nudí skladby Antonína Dvořáka.

Hudba tedy pro tuto povídku tvoří stále přítomnou kulisu. Děj by se snad zrovna tak mohl odehrávat v prostředí literátů, tanečníků či výtvarníků, ale k Janě nejlépe pasuje zařazení mezi rozmarné naivní zpěvačky toužící po slávě. Vypravěči je přisouzena role pouhého korepetitora, chlapíka na tzv. „černou práci“ v hudebním oboru, tedy doprovázení sólistů. To koresponduje s jeho funkcí v příběhu – je zde postavou, jež doprovází domnělého velkého

⁴⁶ KUNDERA, Milan. *Směšné lásky: tři melancholické anekdoty*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1965. Život kolem nás. Malá řada. S. 17–18.

⁴⁷ Tamtéž. S. 18.

⁴⁸ Tamtéž. S. 19.

umělce a stojí v pozadí toho, co se děje v přední části jeviště, čímž je milostné vzplanutí mezi Janou, sólovou pěvkyní, a Řekem, údajným slavným dirigentem. Nebýt jeho, doprovazeče, korepetitora, žádný děj by se v popředí odehrávat nemohl, stejně tak jako by sólista nemohl bez doprovodu zpívat. Sám se v povídce na konci nazývá tím, jenž tahá za nitky příběhu, bohem, ovšem v tomto případě bohem truchlivým, protože se mu jeho příběh vymkl z rukou a vydal se zcela jiným směrem, než on původně zamýšlel.

Druhou vyřazenou povídkou, která je pro tuto práci pozoruhodná, je *Sestřičko mých sestřiček* z druhého sešitu. Hlavní postava je zde hudební skladatel, který na začátku příběhu leží v nemocnici a jak sám říká (povídka je opět vyprávěna v ich-formě), nachází se zrovna „v tvůrčí krizi“.⁴⁹ Povšimněme si, jak sám sebe charakterizuje:

Už je to tak: mých třiatřicet let nastavilo náhle zrcadlo mé trpké průměrnosti. Cože? Podezíráte mne z předstírané skromnosti? I paní Kamila mne z ní podezírala, když jsem jí horečně tohle všechno říkal. Ale nepředstírám nic. Ano, ovšem vím, že jsem úspěšný skladatel, že mne hrají, že vydělávám peníze a že mne chválí. Víím, že jsem toho už hodně napsal; také mne o to žádali. Kromě svých kvartet a sonát psal jsem i hudbu ke spartakiádě, hudbu k filmům a divadlům a přičetli to dokonce k dobru mé poctivosti a uvědomělosti. Jenomže já jsem se najednou zalekl. Čím je uvnitř mne kryta ta spousta tónů? Jakým zlatým podkladem je kryta? Co až se jednou přijde na to, že jsou to všechno jen slušně udělané falešné mince bez krytí? Co až budu obžalován z penězokazectví?

Rozumějte, nejsem diletant, umím svou práci. Ale uměti neznamená mnoho, jde-li o umění.

Kolikrát jsem už slyšel plané debaty o tom, zda existuje ve vývoji umění pokrok. Ano, musím přiznat, že jakýsi neblahý pokrok tu opravdu existuje. Skladatelů je především víc, než jich bývalo. A nejen to, jejich průměr dosahuje mnohem vyšší úrovně než průměr někdejší. Jenomže já se děším, že nějaký nový Beethoven, který kromě toho, že *umí*, má také *co říci*, se za hustým a vysokým porostem tohoto našeho kultivovaného průměru ztratí mnohem snáze než skutečný Ludwig van Beethoven minulého století.

⁴⁹ KUNDERA, Milan. *Druhý sešit směšných lásek*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. Život kolem nás. Malá řada. S. 34.

Víte, i podprůměrná bota si nakonec najde svou vděčnou nohu. Ale co s průměrnou sonátou? Je svrchovaně zbytečná. A dovedete se vžít do toho pocitu ponížení, když poznáte, že všechny ty noty, s nimiž jste se plahočil, by tu na světě zrovna tak dobře nemusely být? Že jste jimi neřekl ani o chlup víc, než co řekli předtím jinými notami jiní? Že až dojdete na konec života, můžete celé své slavné dílo podpálit a nechat hořet jako cár novin a nikdo na celém světě nebude mít důvod vám v tom zabraňovat?⁵⁰

Zajímavé je, jak skladatelova charakteristika jeho momentálního stavu plynule přechází v úvahu o hudbě a průměrnosti, což se dá samozřejmě vztáhnout na jakýkoli umělecký obor. Neodráží se snad v postoji skladatele Kunderův perfekcionismus? Je to pravděpodobné. Ostatně tato povídka byla napsána v době, kdy Kundera musel mít svoje muzikologické mládí ještě v živé paměti. Nemůže být náhodou, že hrdinům svých prvních dvou povídek přiřkl hudební profesi. Zejména v této povídce má čtenář mnohokrát dojem, že ústy skladatele mluví sám Kundera.

Skladatele v nemocnici fascinuje sestra Kamila, ale než se s ní stačí více sblížit, je propuštěn z nemocnice. Výmluvný je popis stavu jeho bytu bezprostředně po návratu:

Klavír, který býval kdysi věčně otevřený a pokrytý haldami notového papíru, byl zavřen a místo rozmarného nepořádku byl na něm jenom prach.⁵¹

Svůj stav hluboké tvůrčí krize pak potvrzuje v dalším odstavci dekadentními metaforami své profese:

Zprotivil se mi život úspěšného výrobce not. A noty – noty mi připadaly jako kozí bobky. Už je to tři čtvrtě roku, co jsem odmítl být obecní kozou. Přestal jsem psát.⁵²

Skladatelova profesní deformace je krásně ukázána v pasáži, ve které jde na procházku kolem Svratky a zachycuje a hodnotí různé akustické podněty.

⁵⁰ KUNDERA, Milan. *Druhý sešit směšných lásek*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. Život kolem nás. Malá řada. S. 35–36.

⁵¹ Tamtéž. S. 37.

⁵² Tamtéž. S. 37.

Povšimněme si zejména detailního popisu zpěvu stařenky včetně výrazů, jako je „durová melodie“:

A jak jsem jí tak ukazoval tuhle krajinu kolem Svratky, zaslechl jsem opodál zpěv, na němž se podílelo několik vysokých hlásků. Nejdřív jsem usoudil, že jsou to děti na výletě, ale pak jsem ve zvláštní rozvážnosti a přerušovanosti zpěvu začal tušit něco jiného. Ostatně když hlasy na chvíli zmlkly, bylo slyšet jasný zvuk žnoucívho srpu. Šel jsem pár kroků po hlasu písni a uviděl jsem zpoza stromku tři babky sedící na mezi u rance trávy. „A já vám teď zazpívám jinó, děvčata...“ řekla jedna z nich a zanotovala píseň nejmíň dvě stě let starou: „V Brně na Štymberku stojí vrané kuň...“ Zpívala to v jiné melodii, než jak ji znám ze zpěvníku, v melodii značně jednodušší, durové, pletla si slova a nedozpívala dál než doprostřed třetí sloky – ale já jsem stál u vytržení nad tímto hlasem prastarého venkova, který se tu ozýval málem uprostřed města, stál jsem u vytržení nad třemi stařenkami, které si říkaly „děvčata“, protože, proč by si tak ostatně neříkaly, vždyť jsou pořád děvčata, i když je tělo zaskočilo a obklíčilo teřejícími tkáněmi.⁵³

Tento zážitek společně s probouzející se láskou k sestře Kamile je pro skladatele inspirací a impulsem k návratu ke komponování. Proces tvorby hudební skladby je barvitě vylíčen v následujících odstavcích:

Co budu dlouho povídat: Byl jsem pln hudby. Sedl jsem si ke klavíru a zahrál jsem kratičký motivek, který mne přepadl, zahrál jsem ho znovu a ještě jednou a ještě jednou, byl jímavý, byl prostý, byl trýznivý. Nechal jsem se chvíli opájet tím motivem a pak jsem začal psát, horečně, bez klavíru, u něhož jsem si jen sem tam ověřil zvuk některého tónového shluku. Psal jsem do hluboké noci. Napsal jsem dlouhou klavírní větu, věděl jsem, že je to druhá věta z dosud nenapsané klavírní sonáty, jejíž třídlílný tvar jsem však již tušil. Psal jsem několik dní, nevycházel jsem z domu, a když jsem udělal za poslední notou tlustou čáru, vstal jsem, protáhl jsem se a cítil se být vládcem. Bylo poledne, otevřel jsem okno a vyklonil se do špinavého, leč sluncem slavnostně osvětleného činžákového dvora.

A potom mne napadlo: Kdy jsem naposled něco takového zažil? ... A zažil jsem vůbec? ... Psal jsem kdy takhle? ... S tou horečkou? ... S tou jistotou, že to, co píšu, je pravda a taková pravda, kterou mohu říci jen já a nikdo ani přede mnou ani po mně?

⁵³ KUNDERA, Milan. *Druhý sešit směšných lásek*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. Život kolem nás. Malá řada. S. 39–40.

Běžel jsem rychle svou pamětí nazpět, listoval jsem v duchu všemi svými partiturami a notami, u toho či onoho místa jsem se zastavil a zase jsem ho zamítl a hledal jsem dál, až jsem došel úplně na začátek.⁵⁴

Popis tvůrčího rozmachu v jakémkoli uměleckém oboru jistě dokáže věrohodně napsat mnoho literátů, ale z každé Kunderovy věty čiší úzký vztah ke konkrétnímu oboru hudby. Podobnou pasáž by stěží dokázal napsat někdo, kdo se komponováním sám někdy alespoň trochu nezabýval. Hromadění odborných detailů je typické jak pro předchozí povídku *Já truchlivý bůh*, tak pro tuto. Důkazem autorovy znalosti hudebních forem je například věta, v níž je uvedeno, že skladatel píše druhou větu z budoucí klavírní sonáty, která bude mít třídlíný tvar. Tím však Kundera zdaleka nekončí. O několik stran dále se přesvědčíme i o jeho odborné fundovanosti v oblasti harmonie a hudebního aranžmá, a to v místě, kde skladatel podrobně popisuje, jak ho kdysi setkání s půvabnou dívkou inspirovalo k neotřelé harmonizaci lidové písně. Do textu jsou dokonce vloženy ručně psané úryvky z notové partitury.

Chodil jsem v té době již do lekcí harmonie a v sešitcích jsem měl plno úkolů; učitel mi zadával různé melodie, které jsem doma měl harmonizovat v čtyřhlase. A tentokrát jsem měl zharmonizovat píseň Dievča, dievča, laštovička. Neměl jsem vůbec chuť do práce, ale ta slova „dievča, dievča“ mne náhle zaujala. Vždyť jsem mluvil v duchu celé to odpůldne k zrzavé dívence, nevěda, co jí říci; chtěl jsem ji těšit, a neměl jsem pro to slov. A nyní jsem je měl: dievča, dievča. A byl tu klavír. Začal jsem ty dva prostinké takty harmonizovat, učiniv hudbu tlumočnickem mezi sebou a holčičkou.

Znáte tu písničku. Každému, kdo by ji harmonizoval, nabídl by se okamžitě přibližně takové spoje:



⁵⁴ KUNDERA, Milan. *Druhý sešit směšných lásek*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. Život kolem nás. Malá řada. S. 40–41.

Ale já jsem se touto běžnou harmonizací nemohl spokojit, byla příliš jasná, jednoduchá, tvrdá, a já jsem do slov písničky chtěl vložit něco docela jiného, svůj smutek a soucit a lítost a lásku a trýzeň a něhu, a proto jsem začal zkoušet, poučen několika vědomostmi o alterovaných akordech, nejrůznější harmonizace, až jsem měl konečně pocit, že tahleta zachytila to všechno, co ve mně bylo a co jsem chtěl říci:



Učitel mi vynadal, když jsem mu v příští hodině ukázal vypracovaný úkol. Shledal alterace nepřirozenými a vytkl mi užití paralelních oktáv. Ale já jsem se zatvrdil a neustoupil jsem. Ano, teď to vím: Tehdy jsem se stal skladatelem. Tehdy poprvé nebyla mi hudba jen technickým úkolem; anebo arzenálem vypůjčených obrátů, jimiž jsem se opájel při hlučných dětských klavírních improvizacích. Stala se mi způsobem, jak vyjádřit sebe sama. Tehdy poprvé jsem pochopil, že za harmonický spoj je možno bojovat. Že melodie nebo harmonie nehledáme ty, které jsou pěkné, ale ty, které jsou přesné.⁵⁵

Tato ukázka, obsahující dvě verze harmonizace písňe zapsané v notách, je důkazem toho, že Kundera je spisovatel intelektuálního typu a aby jeho dílo bylo plně pochopeno, vyžaduje čtenáře, který bude odborně obeznámen v různých oborech, v tomto případě v hudbě. Tento okamžik v povídkce je v dialogu autora a adresáta vybídkou k tomu, aby čtenář vzal knihu, vyhledal nejbližší piano a obě dvě ukázky si sám zahrál a zhodnotil. Čtenář, jenž není v hudbě vzdělaný nebo nemá vůli si během četby dohledat potřebné informace nebo požádat o vysvětlení nějakého hudebníka, bude velmi ochuzen.

⁵⁵ KUNDERA, Milan. *Druhý sešit směšných lásek*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. Život kolem nás. Malá řada. S. 42–44.

V dalším průběhu povídky pak autor poodhaluje jiné stránky života profesionálních hudebních skladatelů – premiérové koncertní uvedení nové skladby a následné hodnocení.

Jestli si myslíte, že je to nějaká radost slyšet svou skladbu poprvé provedenu na novinkovém koncertě, tak se mýlíte. Sedí tam s vámi v poloprázdném sále asi padesát lidí, z nichž třetina jsou zlomyslní profesionálové, třetina hloupí snobové a třetina náhodní podivíni. Vaše skladba vám připadá jak dopis ztracený na falešné adrese.

Tak tomu bylo, když mi asi po čtvrt roce měli provést mou sonátu. Až na to, že v poslední chvíli, když sál už ztichl a první interpret kráčel na pódium, dostavil se k zmíněným třem částem publika rychlým a plachým krokem ještě jeden posluchač: Kamila.

Nejsem nijak pověřivý, ale taková netušená shoda mezi vytouženým příchodem milované ženy a prvním provedením skladby, která byla napsána o ní, musí vás oslnit a vnuknout vám iluzi osudové záměrnosti. Poslouchal jsem celý koncert jako opilý a má sonáta se mi líbila jak v den svého stvoření. Ano, říkal jsem si, až přijde den a budu pálit po sobě své noty, tyto ušetřím.

Když koncert skončil, vyhnul jsem se všem známým a běžel jsem k ní. Vždyť považte, že jsem na ni čtvrt roku čekal, čtvrt roku jsem o ní snil, čtvrt roku jsem si představoval, že se jednoho dne spolu znenadání potkáme, a zdůvěrněli tou dobou čekání, padneme si beze slova do náruče.⁵⁶

Kunderovi se tady podařilo krásně vystihnout a popsat největší úskalí jakékoli umělecké tvorby – obavu z přijetí díla recipienty. Typický je i důraz na osobu, která k tvorbě umělce inspirovala. Snad každý skladatel, básník nebo malíř, když tvoří z lásky k někomu, si naivně představuje, že až se ten daný adresát s dílem setká, automaticky pochopí svou funkci v něm a bude to pro něj impulsem k naprosté oddanosti umělcovi, který mu dílo adresoval. Rozčarování a ztrátu iluzí v tomto směru zachytil Kundera v pasáži, kdy se po diskusi o pravdě v umění mezi skladatelem a básníkem, do hovoru vloží básníková žena, sestra Kamila, která byla inspiračním zdrojem pro skladatelovu novou sonátu s následujícím zničujícím hodnocením:

⁵⁶ KUNDERA, Milan. *Druhý sešit směšných lásek*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. Život kolem nás. Malá řada. S. 45.

„Mám hrozně ráda hudbu. Můj otec měl doma harmonium, a když si k němu sedl, byl to pro mne svátek. Věřím hudbě. Myslím si často, že by se měla stát u nás součástí terapie. Kolegové pro to ovšem nemají smysl, protože si neuvědomují, jaký má hudba vliv na psychický stav člověka. Víte, chtěla bych v určitou denní dobu pořádat vždycky pacientům z gramofonových desek koncerty, které by místní rozhlas přenášel přímo na pokoje. Jsem přesvědčena, že hudba povznáší, že ozdravuje, že dodává sílu. Pouštěla bych jim Bacha, Mozarta, Smetanu, Dvořáka... Ale vaši hudbu bych jim pustit nemohla.“

„Tak vám se ta sonáta nelíbila?“ zeptal jsem se tiše.

„Proč jste jí psal? Co jste jí chtěl říct? Koho jste jí chtěl potěšit?“ ptala se Kamila a její otázky zněly jako ortel. „Nezlobte se, že jsem upřímná, řekla po chvíli, když slyšela, jak mlčím.“⁵⁷

Skladatel, zasažen tvrdě tímto tvrzením, hledá v tomto bezútěšném večeru útěchu v alkoholu, typickém společníkovi zklamaných umělců. Nicméně alespoň malého zadostiučinění dochází v momentu, kdy se manželská dvojice přiznává, že svoje verše píšou oba společně, ačkoli je vydává básník za své vlastní. Skladatel si je vědom chabé úrovně těchto básní a v opilosti oslovuje Kamilu různými přívlastky, jež ji charakterizují coby inspirátorku uměleckých výtvorů pochybné hodnoty:

„Ty probouzečko hudby! Ty uspávačko básníků! Ty krotitelko bohémů! Ty podvodná melancholičko! Ty pošetilá misionářko! Ty dojemný proroku!“⁵⁸

Tak tedy můžeme nyní shrnout, že obě tyto dvě vyřazené povídky jsou díly mladého autora okouzleného hudbou, ale zároveň obeznámeného s úskalími, s kterými se mladí komponisté i interpreti potýkají. Zatímco v povídce *Já truchlivý bůh* je hudební prostředí přece jen spíše kulisou, v povídce *Sestřičko mých sestřiček* skrze hlavní postavu sledujeme tvůrčí proces komponování s různými odbornými podrobnostmi. Je otázkou, proč Kundera později zrovna tyto dvě povídky vyřadil. Je to právě ta součást jeho díla, která nejokázaleji dává najevo, že ji psal člověk znalý hudebního

⁵⁷ KUNDERA, Milan. *Druhý sešit směšných lásek*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. Život kolem nás. Malá řada. S. 52–53.

⁵⁸ Tamtéž. S. 55–56.

prostředí. Je to umocněno i tím, že obě povídky jsou vyprávěny v ich-formě, přičemž hlavní postava je hudebník.

Třetí vyřazená povídka *Zvěstovatel* již žádný hudební prvek neobsahuje, a proto ji ponechme stranou.

Podívejme se nyní tedy na sedmero povídek z definitivního vydání.

Napříč povídkami se vždy nacházejí pouze letmé zmínky, které mají funkci kulisy nebo metafory. Konkrétně v povídce *Falešný autostop* najdeme klavír jako kulisu pro mladíkovy sexuální fantazie:

Jenomže mladík neměl nikdy žádnou placenou děvku a představy o nich mu zprostředkovávala jen literatura a vyprávění. Obrátil se tedy do těch představ a první, co tam uviděl, byla žena v černém spodním prádle (a černých punčochách) tančící na lesklé desce klavíru. V hotelovém pokojíku klavír nebyl, byl tu jen stolec přistavený ke zdi, nevelký, přikrytý lněným ubrusem. Poručil dívce, aby na něj vylezla.⁵⁹

V povídce *Symposion* se nachází zmínka o skladateli Chopinovi. Primář zde překládá Chopina s jeho přítelkyní George Sandovou jako příklad čisté nesmrtelné lásky:

„Paní George Sandová žila sedm let s Frederykem Chopinem nedotčena jako panna, a kam se hrabete na jejich lásku!“⁶⁰

Dále v této povídce najdeme následující příměr, ve kterém autor sahá po metafoře z hudebního prostředí:

Pocítil v té chvíli ve své hrudi dmutí. Jeho hrud' byla totiž citlivým nástrojem, hodným dílny Stradivariho.⁶¹

Přirovnání k houslím se zde objevuje ještě jednou v jiné souvislosti:

Nikdo nevěděl co říci, takže se štkání ozývalo ztichlou místností jak sólové housle. Až pak napadlo doktorku, aby začala tiše hvízdát.⁶²

⁵⁹ KUNDERA, Milan. *Směšné lásky: povídky*. Vyd. tohoto souboru 4. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-80-7108-286-6. S. 83.

⁶⁰ Tamtéž. S. 95.

⁶¹ Tamtéž. S. 96.

Poslední hudební metaforu v této povídce použil autor na tomto místě:

„Primáři, ona se nesvlékala, ona zpívala o svém svlékání, o nemožnosti se svléknout, o nemožnosti se milovat, o nemožnosti žít!“⁶³

V závěrečné povídce *Eduard a bůh* hraje velkou roli víra. Když je Eduard svou dívkou poprvé přiveden do kostela na mši, jsou zde podrobně popsány jeho pocity a dojmy včetně zpívání náboženských písní:

Pak byla mše a zpívalo se, a on zpíval s ostatními nábožnou píseň, jejíž melodie mu byla povědomá a slova neznámá. Místo předepsaných slov volil tedy jen různé samohlásky a tón nasazoval vždy o zlomek vteřiny za ostatními, protože i melodii znal matně. Zato ve chvíli, kdy se ujistil o správnosti tónu, nechal rozeznít hlas v plné síle, takže si poprvé v životě uvědomil, že má krásný bas.⁶⁴

Je zajímavé, jak důkladné analýze dokáže Kundera podrobit tento zdánlivě banální moment.

Když bychom tedy měli shrnout funkce hudebních motivů ve *Směšných láskách*, mohli bychom je rozdělit na motivy ve funkci kulisy a motivy ve funkci metafory. S výjimkou dvou vyřazených povídek, které byly podrobně analyzovány výše, se v ostatních povídkách vyskytuje jen několik málo drobností, ty jsou ale z hlediska celkového pohledu na Kunderovo dílo pozoruhodné a přispívají k dojmu autorova celoživotního okouzlení hudbou.

1.4 Žert

V Kunderově slavném románu *Žert* se vyskytují hudební motivy a metafory toho druhu, který již známe ze *Směšných lásek*. Citujme například ze třetí části, vyprávěné Ludvíkem:

⁶² KUNDERA, Milan. *Směšné lásky: povídky*. Vyd. tohoto souboru 4. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-80-7108-286-6. S. 103.

⁶³ Tamtéž. 114.

⁶⁴ Tamtéž. 186.

Psychologická i fyziologická mašinerie lásky je tak složitá, že v jistém údobí života musí se mladý muž soustředit téměř výhradně na pouhé její zvládnání a uniká mu pak vlastní obsah lásky: žena, kterou miluje (podobně jako třeba mladý houslista nemůže se dost dobře soustředit na obsah skladby, dokud nezvládne manuální techniku natolik, aby na ni mohl při hře přestat myslet).⁶⁵

Ludvík (respektive Kundera) hudební metafory používá rád. Později v jeho promluvě najdeme například tento abstraktní obrat, kterým charakterizuje bezútěšnou dobu, kdy byl na vojně:

Když hraje hudba, slyšíme melodii, zapomínajíce, že je to jen jedna z podob času; když orchestr zmlkne, slyšíme čas; čas sám. Žil jsem v pauze. Nikoli ovšem v orchestrální generálpauze (jejíž rozměr je pevně určen znaménkem pomlky), nýbrž v pauze bez udaného konce. Nemohli jsme si (jako to dělali u všech jiných útvarů) ustříhávat dílečky z krejčovského centimetru, abychom viděli, jak se nám den po dni krátí dvouletá prezenční služba; černí mohli být totiž na vojně drženi libovolně dlouho.⁶⁶

Zde jsme opět byli svědky Kunderovy odborné obeznámenosti s hudební terminologií. „Pomlka“ je tady nevšedním prostředkem pro vyjádření bezčasí doby na vojenské službě. K této metafoře se pak Ludvík vrací, když se situace zlepší k lepšímu pravidelným setkáváním s Lucií:

To bylo významné: čas, který až dosud plynul jako lhostejný proud od ničeho k ničemu (byl jsem přece v pauze!) bez jakékoli artikulace, bez jakéhokoli taktu, začal opět získávat svou zlidštěnou tvář: začal se členit a odpočítávat.⁶⁷

Hudební terminologii si Kundera vypůjčuje i při vlastním popisu schůzek s Lucií:

Lucie měla všehovšudy troje šaty, které si pravidelně střídala, takže naše schůzky po sobě následovaly v rytmu třídobého taktu.⁶⁸

Třídobý rytmus, který přináší lyrické, romantické konotace, je tu v kontrastu s vojenským pochodováním na dvě doby. V Ludvíkově vyprávění

⁶⁵ KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vydání sedmé. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-80-7108-287-3. S. 42.

⁶⁶ Tamtéž. S. 64.

⁶⁷ Tamtéž. S. 83.

⁶⁸ Tamtéž. S. 93.

nalezneme v této souvislosti poukázání na to, že i zpěv písní byl v době tvrdého socialismu takzvaně „na rozkaz“ – například součástí dne na vojně byl i „povinný zpěv“.⁶⁹

Funkci pouhé kulisy v románu pak mají například džez hrající z rádia při svlékání Heleny (na str. 232), staré harmonium po otci u Jaroslava doma (na str. 143) a slovácké písně ve scéně Jízdy králů (str. 279 a dále).

V *Žertu* ale Kundera přechází od pouhých roztroušených hudebních metafor či akustických kulis hlouběji. Jeden z důležitých leitmotivů táhnoucím se celým tímto románem je folklor a lidová hudba. Vzhledem k tomu, že v románu se postupně vystřídají čtyři různé vypravěči, je zajímavé, jak odlišný náhled na folklor každý z nich má.

Pro Ludvíka představuje lidová hudba jeden z atributů režimu, který ho zničil. Ludvíka znechucuje vše, co má něco společného s lidmi, kteří ho potopili, a s touto absurdní dobou. První náznak tohoto jeho negativního postoje, se objevuje hned ze začátku románu:

Spěchal jsem do hotelu (cestou jsem spatřil na protějším chodníku starého přítele z mládí, primáše cimbálové kapely, Jaroslava, ale jako bych prchal před vtíravou a hlučnou hudbou, uhnul jsem rychle pohledem) a z hotelu jsem telefonoval Kostkovi; byl dosud v nemocnici.⁷⁰

Postavu Jaroslava Ludvík v podstatě ztotožňuje s tímto typem hudby.

Helena na tento motiv naráží také hned ze začátku svého monologu, ale její náhled na věc je od Ludvíka velmi odlišný:

Pavel je moje mládí, Praha, fakulta, kolej a hlavně Fučíkův soubor písní a tanců, dnes už nikdo neví, co to pro nás bylo, tam jsem Pavla poznala, zpíval tenor a já alt, vystupovali jsme na stovkách koncertů a estrád, zpívali jsme sovětské písně, naše budovatelské písně a ovšem lidové písně, ty jsme zpívali nejraději, moravské písně jsem si tehdy tak zamilovala, že jsem se cítila, já, Plzeňáčka, Moravankou, staly se leitmotivem mého života,

⁶⁹ KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vydání sedmé. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-80-7108-287-3. S. 60.

⁷⁰ Tamtéž. S. 19.

splývají mi s tou dobou, s mým mládím, s Pavlem, ozvou se mi pokaždé, když mi má vyjít slunce, ozývají se mi v těchto dnech.⁷¹

Zatímco z Ludvíkovy krátké chladné zmínky je patrné, že folklorní hudba v něm vzbuzuje odpor, z každého Helenina slova tryská její vřelý vztah k těmto písním. Účinkování v souboru písní a tanců pro ni představuje jeden z milníků jejího života, právě tam se potkala se svým budoucím manželem. Prostřednictvím Helenina okouzlení sovětskými a budovatelskými písněmi se také dozvídáme, jaké je její politické přesvědčení. Tuto novou informaci umocňuje následující pasáž:

Náhodou stál Pavel v té obrovské tlačenici vedle mne a já jsem slyšela, že do toho pokřiku sám cosi volá, cosi jiného, cosi svého, podívala jsem se mu na ústa a pochopila jsem, že zpívá, spíš křičel, než zpíval, chtěl, abychom ho uslyšeli a přidali se k němu, zpíval italskou revoluční píseň, měli ji v repertoáru a byla tehdy moc populární, *Avanti popolo, a la riscossa, bandiera rossa, bandiera rossa...*⁷²

Pavel a Helena tedy měli oba kladný vztah k hudbě, ale čtenář postupně zjišťuje, že to nebyla jejich přirozenost, ale, dá se říct, součást jejich stranické disciplíny.

Leitmotiv folklorní hudby se v Helenině monologu vrací v jejím opěvování Ludvíka:

(...) nejvíc jsem ustrnula, že je z jižní Moravy, že hrával dokonce v cimbálové kapele, nemohla jsem věřit svým uším, uslyšela jsem leitmotiv svého života, viděla jsem z dálky přicházet své mládí a cítila jsem, jak Ludvíkovi propadám.⁷³

Je zajímavé, jak Ludvík dokázal Helenu okouzlit touto součástí své minulosti, se kterou se nyní již vůbec neztotožňuje. Helena je hudbou cimbálové kapely nadšena, Ludvík je naproti tomu tímtož znechucen, ale aby

⁷¹ KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vydání sedmé. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-80-7108-287-3. S. 24.

⁷² Tamtéž. S. 24.

⁷³ Tamtéž. S. 31.

získal Helenu, dokáže bravurně předstírat opak. Pasáž sblížení Ludvíka s Helenou z jejího pohledu to jen potvrzuje:

(...) dech se mi pomalu utišoval a já jsem najednou tichounce zanotovala první dva takty své nemilejší písně *Ej, svítilo slunečko nad našú zahrádkú...*, a když jsem vytušila, že mi rozumí, rozezpívala jsem se hlasitě, nestyděla jsem se, cítila jsem, jak ze mne padají léta, starosti, zármutky, tisíce šedivých šupin (...) ⁷⁴

To, co se doposud dalo odhadnout z nepřímých Ludvíkových vyjádření, je naplno řečeno ve vzpomínkové pasáži o Zemánkovi:

Zemánek totiž hrozně rád zpíval slovácké písničky; byla to v té době velká móda zpívat lidové písně a zpívat je ne školácky, ale s rukou nad hlavou a trochu surovým hlasem a tvářit se přitom jako opravdu *lidový* člověk, kterého matka porodila při nějaké tancovačce pod cimbálem.

Já jsem byl na přírodovědecké fakultě vlastně jediný skutečný Moravský Slováček, což mi přinášelo jakási privilegia; při každé slavnostní příležitosti, ať při některých schůzích, oslavách nebo při Prvním máji, vybízeli mne soudruzi, abych vytáhl klarinet a imitoval s dvěma třemi amatéry, kteří se našli mezi kolegy, slováckou kapelu. Takto (s klarinetem, houslemi a basou) šli jsme po dva roky v májovém průvodu a Zemánek, protože to byl hezký kluk a rád se předváděl, šel s námi, oblečen do vypůjčeného lidového kroje, tančil v pochodu, vzpažoval ruku do výše a zpíval. Tento rodilý Pražák, který na Slovácku nikdy nebyl, hrál si zálibně na lidového šuhaje a já jsem se na něho díval s přátelstvím, protože jsem byl šťasten, že hudba mého domova, který byl odedávna eldorádem lidového umění, je tak oblíbena a milována. ⁷⁵

Zemánka máme tedy od Ludvíka charakterizovaného jako milovníka lidového umění, ale je zde patrné, že tomu tak bylo zejména proto, že v té době to bylo „v módě“. Později se dozvídáme, že Zemánek je Helenin manžel Pavel, takže v tomto ohledu Ludvíkova vzpomínka zapadá do Helenina vyprávění.

V pátém dílu, v němž dojde k setkání Ludvíka s Helenou, se v jejich rozhovoru stočí řeč i na toto téma a Ludvík se dozví, že Helena se seznámila se Zemánkem v souboru lidových písní (viz str. 216).

⁷⁴ KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vydání sedmé. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-80-7108-287-3. S. 32.

⁷⁵ Tamtéž. S. 50.

Ludvík prostřednictvím lidové hudby ve své promluvě charakterizuje nejen Zemánka, ale i Jaroslava:

Zato hned druhého dne stávil se u mne Jaroslav, kamarád z gymnázia a z cimbálové kapely, v níž jsem jako gymnazista hrával, a jásal, že mne zastihl doma; prý se pozítří žení a musím mu jít za svědka. Nemohl jsem to starému kamarádovi odmítnout a nezbývalo mi než tedy oslavit svůj pád svatebním veselím.

Jaroslav byl totiž ještě ke všemu zatvrzelý slovácký patriot a folklorista, takže zneužil vlastní svatby pro své národopisné vášně a uspořádal ji podle starých lidových zvyků: v krojích, s cimbálovou kapelou, se starosvatem pronášejícím ozdobné řeči, s přenášením nevěsty přes práh, s písněmi a se všemi celodenními ceremoniemi, které ovšem rekonstruoval mnohem spíš z národopisných knih než z živé paměti. Ale všiml jsem si čehosi divného: kamarád Jaroslav, čerstvý vedoucí znamenitě prosperujícího souboru písní a tanců, se sice držel všech možných starých zvyklostí, ale (pamětliv zřejmě své kariéry a poslušen ateistických hesel) nešel se svatebčany do kostela, přestože tradiční lidová svatba byla bez faráře a božího požehnání nemyslitelná; nechal starosvata přednášet všechny lidové obřadné řeči, ale pečlivě z nich vyškrtal jakékoli biblické motivy, přestože právě ony tvořily hlavní obrazný materiál lidových svatebních promluv. Smutek, který mi bránil ztotožnit se s opilým svatebním veselím, umožnil mi, že jsem ucítil v pramenitosti těch lidových obřadů pach chloroformu a na dně té zdánlivé spontánnosti jsem uviděl smítko falše. A když mne pak Jaroslav požádal, abych si vzal (na sentimentální paměť svého někdejšího účinkování v kapele) klarinet a zasedl mezi ostatní hráče, odmítl jsem to. Vybavilo se mi totiž, jak jsem takhle hrával poslední dva roky na Prvního máje a jak Pražák Zemánek tančil vedle mne v kroji, rozpřahoval ruce a zpíval. Nemohl jsem vzít klarinet do ruky a cítil jsem, jak se mi všechno to folklorní vřískání z duše protiví, protiví, protiví...⁷⁶

Výběr slov a slovních spojení „ještě ke všemu“, „zneužil“, „národopisné vášně“, „smítko falše“ či „protiví“ v popisu folkloristovy svatby umocňuje dojem Ludvíkova znechucení nad socialistickou módou „lidovosti“. Ludvík, potopený Zemánkem, nedokáže již ani hrát na klarinet, protože mu to připomíná dobu, kdy na tento nástroj hrál po Zemánkově boku. Jaroslav sice na rozdíl od Zemánka nepodléhá nějaké soudobé „módě“, ale je folkloristou

⁷⁶ KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vydání sedmé. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-80-7108-287-3. S. 58.

ze své přirozenosti, nicméně pečlivé vyloučení čehokoli náboženského z jeho svatebního obřadu na něj také vrhá stín poplatnosti režimu.

Jaroslav sám pak promlouvá ve čtvrtém díle. Toto je část, která je „nejhudebnější“ z celého románu. Některé pasáže mají dokonce charakter eseje, jejímž tématem je hudební historie v Čechách a na Moravě. Pro Jaroslava je folklor celý jeho život. Těžce nese, když například vidí v malém pražském divadle parodii cimbálové kapely:

Hráli kus s nevalným dějem, ale byly tam vtipné písničky a dobrý džez. Zničehonic nasadili si džezoví hráči klobouky s pérem, jaké se nosí u nás k lidovému kroji, a začali napodobovat cimbálovou kapelu. Vřískali, juchali, napodobovali naše taneční pohyby a to naše typické vzpažení ruky... Trvalo to snad jen pár minut, ale publikum se mohlo uválet smíchem. Nevěřil jsem svým očím.⁷⁷

Je patrné, že Jaroslav rozumí nejen hudbě lidové a dokáže ocenit například kvalitní džez (samozřejmě dokud jazzmani nezačnou folklor parodovat). Nicméně hudba cimbálové kapely hraje v jeho životě prim. Je pro něj obtížné přijmout, že jeho syn Vladimír folkloru bohužel vůbec neholduje:

Nechtěl nikdy chodit do dětského souboru písni a tanců, který vznikl na můj popud při našem souboru. Už tehdy se vymlouval. Prý nemá hudební nadání. Přitom hrával docela dobře na kytaru a scházel se s kamarády, aby si zpívali nějaké americké písničky.⁷⁸

Už z této letmé zmínky se dá odhadnout, že Vladimír má duši rebela, smýšlí spíše proti režimu a vůbec nestojí o to být králem ve folklorní slavnosti, Jízdě králů. Idealista Jaroslav se s tím ale odmítá smířit a snaží se mu vysvětlit význam této události výkladem o dějinách hudby našeho národa s důrazem na význam hudby lidové v jejím vývoji. V románu se jedná o poměrně dlouhou pasáž, vysoce odborně fundovanou, blížící se svou formou k eseji. Zde bychom mohli hledat prapočátek Kunderovy tendence věnovat se

⁷⁷ KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vydání sedmé. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-80-7108-287-3. S. 144.

⁷⁸ Tamtéž. 145.

tomuto žánru na pomezí uměleckého a odborného stylu. Rozbor tonality moravských písní je dokonce doplněn notovými ukázkami. Nejpozoruhodnější částí Jaroslavova výkladu je přednesení názoru Leoše Janáčka na důvod složitosti rytmu v moravských písních a jeho následné vyvrácení podložené věrohodnými argumenty. V *Žertu* tedy najdeme také prazáklad Kunderova zájmu o Leoše Janáčka.

Stejně tak jako Ludvík charakterizuje Jaroslava skrze hudbu, Jaroslavovy vzpomínky na Ludvíka jsou protknuty tóny písní jejich cimbálové kapely:

Když jsem začal účinkovat ve studentském džezu, Ludvík tam chtěl být se mnou. Koupil si v bazaru laciný klarinet a naučil se na něj v krátké době docela slušně hrát. Hráli jsme pak v džezu spolu, a spolu jsme šli i do cimbálové kapely.⁷⁹

Velký prostor je pak věnován Jaroslavově vzpomínání na dávný monolog mladého Ludvíka, tehdy ještě zapáleného socialisty, ve kterém předkládá džez jako příklad toho, jak žánr vzniklý z černošské lidové hudby, postupně ovládl celý svět. Jedná se o další pozoruhodný náhled do dějin hudby, ve kterém najdeme i zmínku o Stravinském, jenž se později stane předmětem Kunderova zájmu v jeho esejích.

Ale vraťme se k Ludvíkovu výkladu. Ten byl pro jejich kapelu inspirací k úsilí o probuzení moravského folkloru. Jaroslav dále vzpomíná, jak jejich cimbálová kapela hrála s úspěchem nejen moravské lidové písně, ale i jejich vlastní nové písně korespondující s dobou a komunistickou ideologií.

Jaroslav si přehrává zpětně celý svůj dosavadní život, jímž se vine leitmotiv folklorní hudby stejně jako životem Heleny. Jaroslav se stal učitelem houslí a působil jako primáš v jejich kapele. Oženil se v duchu folklorních tradic, přičemž popisu svatby věnuje mnohem větší prostor než

⁷⁹ KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vydání sedmé. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-80-7108-287-3. S. 157.

Ludvík a samozřejmě jeho perspektiva je zcela odlišná. Jaroslav mimo jiné zmiňuje, že jejich nejoblíbenější písničkou byla ta o hrdinovi Fučíkovi. Jaroslava na svatbě zajímal Ludvíkův názor na nové písničky jejich kapely, ve které již Ludvík nehraje, protože studuje v Praze. Ale Ludvík se umělým písničkářům vysmál. V tomto momentu, kdy Ludvík již nejeví stejné nadšení z folkloru jako jeho přítel, vidí Jaroslav počátek jejich vzájemného odcizení.

Z hlediska vztahu k hudbě je v románu zajímavý vývoj Ludvíkovy postavy – z mladého nadšeného folkloristy se stane skeptik znechucený zneužíváním lidové hudby k politickým účelům. Na konci příběhu si však znovu k folkloru najde cestu. Na Jízdu králů se dostane náhodou a nechtíc, ale i když má stále k této slavnosti jistou nedůvěru, dokáže ocenit zpěv místních chlapců:

Chtělo se mi zůstat stát, zavřít oči a jenom poslouchat: uvědomoval jsem si, že právě tady, uprostřed slovácké vesnice, slyším *verše*, verše v prapůvodním smyslu toho slova, jak je nikdy neuslyším z rádia, z televizoru ani z jeviště, verše jako slavnostní rytmické volání, jako útvar na pomezí řeči a zpěvu, verše sugestivně uchvacující patosem samého metra, jak patrně uchvacovaly, když se ozývaly z jeviště antických amfiteátrů. Byla to nádherná a *mnohohlasá* hudba: každý z vyvolávačů volal své verše monotónně na jednom tóně, ale každý na jiném, takže se hlasy spojovaly bezděčně v akord; přitom chlapci nevolali zároveň, každý z nich začal své vyvolávání jindy, každý u jiného domku, takže se hlasy ozývaly z různých stran a v nestejnou chvíli, připomínajíce tak několikahlasý kánon; jeden hlas už končil, druhý byl uprostřed a do něho už na jiné tónové výšce zahájil své volání další hlas.⁸⁰

Právě v závěrečném sedmém dílu románu popisujícím slavnost Jízdy králů z několika úhlů pohledu graduje leitmotiv folklorní hudby. Idealista Jaroslav přijde o iluze a skeptik Ludvík, znechucený nezdařenou pomstou Zemánkovi, naopak najde v dávno zavrženém lidovém umění jistou krásu a po létech znovu vezme do ruky klarinet. Tento obrat nastane v krásném, až

⁸⁰ KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vydání sedmé. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-80-7108-287-3. S. 294.

snovém obrazu, ve kterém Jaroslav, zklamaný synovou zradou, leží na břehu řeky Moravy, pod hlavou pouzdro s houslemi, a nad ním se objeví Ludvík s prosbou, jestli by si mohl zahrát s jejich kapelou.

Podrobným popisem vystoupení kapely v zahradní restauraci a Jaroslavovým infarktem během hry román končí.

Náladu závěru knihy a proměnu Ludvíkova postoje výborně vystihl Květoslav Chvatík:

Ludvíkův pokus o individuální, soukromou mstu na Zemánkově ženě, s níž se náhodou po letech setká, ztroskotá stejně absurdně, jako absurdní byla kdysi jeho „vina“. – Na konci knihy touží Ludvík po návratu do ztraceného ráje lidových písní, do archaického světa, „kde láska je ještě láskou a bolest bolestí, kde původní cit není ještě vyklouben ze sebe sama a hodnoty jsou dosud nezpustošené.“⁸¹

1.5 Ptákovina

Divadelní hru *Ptákovina* Milan Kundera napsal v roce 1966. Z hlediska tématu této diplomové práce toto dílo nepatří k zásadním, najdeme zde pouze několik zmínek, ty ovšem stojí za pozornost.

Za prvé si povšimněme několika na sebe navazujících originálních metafor v 5. výstupu 2. části:

EVA: Tak jak se všechno vyvíjí?

ŘEDITEL: Výborně! Zítra náš předseda vlastnoručně zřeže lískovkou tělocvikáře, školnici a Prušánkovou na holé zadky. (*Zaujat tou představou, zaníceně*): Představ si. Zvučný kotel paní školnice. Napjaté struny tělocvikářovy. Dvě smutné klávesy paní Prušánkové. A předseda jako veliký Xylofonista vyluzuje svými údery božskou hudbu na tento trojdílný nástroj!⁸²

⁸¹ CHVATÍK, Květoslav. Romány Milana Kundery a krize lidské existence pozdní doby. In: Květoslav CHVATÍK, ed. *Melancholie a vzdor (Eseje o moderní české literatuře)*. Praha: Československý spisovatel, 1992, s. 159–175. ISBN 80-202-0347-8. S. 163–164.

⁸² KUNDERA, Milan. *Ptákovina: divadelní hra*. Brno: Atlantis, 2015. ISBN 978-80-7108-353-5. S. 53.

Autor zde volí pro popis fyzického trestu hudební obraz – ostatně *bicí nástroje* se už svým názvem přímo nabízejí pro podobnou paralelu. A každá metafora zvlášť úžasným způsobem charakterizuje danou postavu.

Dále je tu na dvou místech motiv zpěvu. Na konci 1. výstupu ředitel varovně vykřikne:

Abych vás nenechal zpívat!⁸³

A na začátku 2. výstupu si sám odpovídá:

To se ví, že nenechám. Jsem rád, že vás už neslyším.⁸⁴

Na tento tajuplný výrok je navázáno až mnohem později, na začátku druhého jednání. Poté, co jsou učitelé zbiti, ředitel jejich potupu dokoná povellem ke společnému zpěvu:

ŘEDITEL (*Tělocvikářovi*): Velte odchod a zpívat.

TĚLOCVIKÁŘ: Pozor! Vlevo v bok! Zpívat.

*Učitelé odcházejí a zpívají.*⁸⁵

V této hře se tedy zpívá na rozkaz a za trest a tento motiv přispívá k podivné direktivní atmosféře ve škole, kde se děj odehrává. Připomíná to motiv povinného zpěvu na vojně, který se objevil v *Žertu*.

Další hudební motiv v *Ptákovině* se objevuje až těsně před koncem. Jedná se o hudbu svatebního pochodu. Autor předepisuje ve scénické poznámce na konci 3. výstupu 3. části:

*Ozývá se hudba svatebního pochodu.*⁸⁶

Tím je v podstatě potvrzeno, co se říká v předchozím dialogu o nadcházející svatbě. Zároveň je tím uděláno časoprostorové přemostění

⁸³ KUNDERA, Milan. *Ptákovina: divadelní hra*. Brno: Atlantis, 2015. ISBN 978-80-7108-353-5. S. 24.

⁸⁴ Tamtéž. S. 25.

⁸⁵ Tamtéž. S. 83.

⁸⁶ Tamtéž. S. 123.

z jednoho prostředí do druhého a z jednoho dne do druhého. Na začátku následujícího výstupu je pak poznámka specifikována:

Hudba svatebního pochodu zní čím dál silněji a bude znít po celý tento výstup. Na jeviště vpochoduje zástup učitelů se svatebními kyticemi v rukou. Vede je Tělocvikář.⁸⁷

Hudba ve scénickém provedení dramatu v této scéně silně napomůže gradaci děje. Na začátku 5. výstupu se pak z další scénické poznámky dozvídáme konkrétní skladbu, kterou autor pro toto místo vyžaduje a zároveň je tu uvedeno i kdy a jak se má hudební podklad vytrazit:

Mendelssohnův pochod a volání slávy zvolna tichne a je vidět pokojík Předsedovy Matky s Předsedou a Matkou.⁸⁸

Scéna svatby a provolávání slávy je tak přirozeně ukončena a opět tak dojde k přesunu v prostoru a čase.

Poslední zmínka o hudbě vychází z úst Růženy v posledním výstupu, přičemž slovem „hudba“ zde Růžena ironicky nazývá ředitelovy nadávky:

RŮŽENA: Mám krásnou hudbu na magnetofonu.

ŘEDITEL: Chtěla bys mě nachytat na hudbu?

RŮŽENA: Tahle se ti bude určitě moc líbit. (*Zapne magnetofon.*)

HLAS RŮŽENY Z MAGNETOFONU: Ty, poslyš, ale ty ho máš pořádně v žaludku.

HLAS ŘEDITELE Z MAGNETOFONU: Předseda. Ten hovnipták. Ten Einstein naší doby. Ten antirozum. Ten mamincin utěrák. Ten podprdelník.

HLAS RŮŽENY Z MAGNETOFONU: Prosím tě, co ti udělal?

HLAS ŘEDITELE Z MAGNETOFONU: Všechno, co dělám, dělám vlastně kvůli němu. Já – kvůli té nule.

RŮŽENA (zastavuje magnetofon): Tak co, chlapečku, líbila se ti hudba?⁸⁹

Zde se tedy jedná opět o negativní konotaci. Hudba je zde zmírňujícím výrazem, který zastupuje nahrávku ředitelových nadávek předsedovi, kterou hodlá Růžena ředitele vydírat.

⁸⁷ KUNDERA, Milan. *Ptákovina: divadelní hra*. Brno: Atlantis, 2015. ISBN 978-80-7108-353-5. S. 124.

⁸⁸ Tamtéž. S. 128.

⁸⁹ Tamtéž. S. 132–133.

Obecně pro tuto hru tedy platí, že jakékoli hudební motivy a metafory tu mají zástupnou a zmírňující funkci.

1.6 Život je jinde

Hned zpočátku románu se zde objevuje hudební motiv v podobě sošky řeckého boha Apollóna, kterou obdivovala matka hlavní postavy románu. Soška je popsána tak, že muž

držel v levé ruce lyru, kterou opíral o povystouplý bok. Pravou ruku měl pateticky rozmáchnutou, jako by její prsty před okamžikem uhodily do strun (...).⁹⁰

Pro maminku byla tato soška tak výrazným prvkem v jejím životě, že dokonce zvažovala, že by podle něj pojmenovala svého syna. Nakonec ale zvolila české jméno, které se jí zdálo adekvátně vznešené – Jaromil.

Vztah básnickovy maminky k umění je rozveden o několik stran dále:

Efektní dravost sestřina utvrzovala maminku ve vzdorné skromnosti, takže se naučila z protestu milovat sentimentální vážnost hudby a knih.⁹¹

V románu se objevují zmínky o hudbě, které fungují jako kulisa příběhu – například v následujícím úryvku:

Bylo časně jaro a maminka byla okouzlena představou tichých procházek kolem vod. Ale pak se polekala veselé taneční hudby, která zapomenuta zůstává tkvět ve vzduchu zahradních restaurací jak tklivá vzpomínka na léto; polekala se vlastního stesku a rozhodla se, že tam nemůže jet sama.⁹²

Dalším prvkem podobného charakteru je například „táhlý zvuk trubky“, který se ozval na peronu v příběhu Xavera (na str. 87), dívka zpívající ve vlaku „Chcíp kanárek, chcíp kanárek“ (na str. 89), taneční hudba v podání

⁹⁰ KUNDERA, Milan. *Život je jinde*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1979. ISBN 0-88781-069-1. S. 16.

⁹¹ Tamtéž. S. 18.

⁹² Tamtéž. S. 38.

džezové kapely na str. 91–92, několikrát zmíněné „šlágry“ hrající z oken v době, kdy Jaromil marně čekal na dopis od své vysokoškolačky (str. 180 a dále), ozvěny revolučních písní na str. 195 (zde to můžeme chápat i jako metaforu revoluce), dechová hudba z vedlejší místnosti rušící besedu básníků na str. 273, tklivá hudba v čtyřicátníkově pokoji na str. 314, hudba z radia na str. 342, a zmínka o tom, že „kdosi hrál na klavír“ na str. 343.

Narážka na Kunderovu oblíbenou hudební formu – téma s variacemi, najdeme v následující citaci:

Tak jak to viděl u Eludarda, Nezvala, Biebla, Desnose, psal pod sebe krátké řádky, bez rytmu a rýmu. Byla to variace na to, co četl, ale v té variaci bylo to, co právě zažil, byl tam *smutek*, který se *rozpouští a mění ve vodu*, byla tam *zelená voda*, jejíž hladina *stoupá výš a výš až dosahuje k mým očím* a bylo tam tělo, *smutné tělo*, tělo ve vodě, za kterým *jdu, jdu nekonečnou vodou*.⁹³

Když maminka rozpozná v synovi básnický talent, rozvzpomene si na sošku, na kterou se dívala, když syna čekala:

„A vidíš, jsi opravdu krásný jak ten Apollo, podobáš se mu. Ona to není jen pověra, že v dítěti zůstane něco z toho, na co matka myslí, když je těhotná. I tu lyru sis od něho vzal.“⁹⁴

Lyra zde funguje jako metafora tvoření uměleckých děl, v Jaromilově případě tedy psaní básní. Tento motiv se pak vrací ještě na str. 224.

V textu se objevuje i další zajímavá metafora využívající hudební motiv:

Uchopil temně rudou ženu znovu pod paži a vedl ji dál bělostnou plání a zdálo se mu, že je krysař, a žena, kterou vede, je písťala, na kterou píská.⁹⁵

Podobně autor pracuje s hudební metaforou o několik stran dále:

Hle, v této chvíli spí zároveň v domě u Karlova mostu i v horské chatě; ty dva spánky znějí jak dva tóny dlouze držené na varhanách; a k těm dvěma tónům zaznívá nyní třetí.⁹⁶

⁹³ KUNDERA, Milan. *Život je jinde*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1979. ISBN 0-88781-069-1. S. 70.

⁹⁴ Tamtéž. S. 74.

⁹⁵ Tamtéž. S. 93.

Obě předchozí ukázky přispívají k dojmu lyrického věku, což je hlavní téma prostupující tímto románem.

V části o Xaverovi se nachází místo na pomezí snu, halucinace a skutečnosti, které v sobě zahrnuje hudební pozadí. Smuteční pochod se vynořuje z výjevu několikrát, přičemž Kundera hrající hudbu popisuje velmi barvitě:

Byla to krásná dlouhá cesta, ale cesta již tak dlouhá, že Xaver začal pociťovat únavu; onu únavu, která kalí smysly a naplňuje mysl halucinací; zdálo se mu, že slyší znít smuteční pochod, ten známý Chopinův *Funèbre marche*, jak jej hrají dechové kutálky na hřbitovech.

Nezpomaloval krok, snažil se vši mocí zbystřit své smysly a odehnat tu zlověstnou halucinaci. Marně; hudba k němu stále doléhala, jako by chtěla věstít jeho blízký konec, jako by chtěla k této chvíli boje přispědlit černý závoj budoucí smrti.

Proč se bránil té halucinaci? Což netoužil, aby velikost smrti učinila jeho kroky po střeších nezapomenutelnými a nesmírnými? Což není pohřební hudba, která k němu doléhá jako předzvěst, tím nejkrásnějším doprovodem jeho odvahy? Což není nádherné, že jeho boj je pohřbem a jeho pohřeb bojem, že život se smrtí se tu tak velkolepě snoubí?

Ne, Xaver se neděsil, že se mu smrt přišla ohlásit, nýbrž že se nemůže v této chvíli již spoléhat na vlastní smysly, že není s to (on, který ručí za bezpečnost svých druhů!) slyšet plíživé nástrahy nepřátel, když má uši zalepené tekutou melancholií smutečního marše.

Ale copak je to vůbec možné, aby halucinace měla podobu tak skutečnou, že bylo slyšet Chopinův pochod i se všemi rytmickými chybami a falešnou hrou trombonů?⁹⁷

Následně se Xaver probudí a zjišťuje, že hudba někde skutečně hraje...

Ale odkud se ozývá ta smutná kutálka, jejíž tóny znějí tak zcela skutečně?
(...)

Teď pochopil situaci lépe. Černě odění lidé byli shromážděni kolem jámy, u níž ležela rakev. Z druhé strany jámy jiní černě odění lidé měli před ústy žesťové nástroje a na nich malé notové pultíky s notami, do nichž upírali oči; hráli Chopinův pohřební marš.⁹⁸

Motiv pohřbu jako by už zde předznamenával závěr celého románu...

⁹⁶ KUNDERA, Milan. *Život je jinde*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1979. ISBN 0-88781-069-1. S. 95.

⁹⁷ Tamtéž. S. 98–99.

⁹⁸ Tamtéž. S. 100.

Další hudební metaforu najdeme ve třetí části knihy:

Ten básníci někdo, to je onen mohutný proud nevědomí, který protéká každým člověkem; není to žádná zásluha, když si tě tento proud, v němž je si každý roven s každým, vybral za své housle.⁹⁹

Housle jsou tu vhodně zvoleným slovem pro prostředek, nástroj vyjádření umění.

Dalším typickým prvkem Kunderových textů je popis vedlejších postav na základě jednoho výrazného znaku. Z hlediska hudebních prvků je pro nás zajímavá „žena s altovým hlasem“ (str. 172), která se objevuje přibližně v polovině knihy. Takto je pojmenována několikrát, její skutečné jméno neznáme.

Zajímavou hudební metaforu najdeme v pátém díle:

Revoluce má ovšem na mysli jinou lyriku než tu, kterou psával Jaromil kdysi; tentokrát opojně sledoval tichá dobrodružství a krásné podivnosti svého nitra; dnes však svou duši vyprázdnil jak hangár, aby do ní vstoupily hlučné kapely světa; krásno podivností, jimž rozuměl jen on sám, vyměnil za krásno obecností, jimž rozuměl každý.¹⁰⁰

Dále o několik odstavců níže:

Ach být prostý, úplně prostý, prostý jak lidová píseň, jak dětské rozpočítadlo, jak potůček, jak zrzavá dívka!¹⁰¹

Pozoruhodně výstižné je přirovnání básníkovy maminky k hudebnímu nástroji:

matka, čím dál mladší, podobna hudebnímu nástroji, který zvučel, hřměl, smál se, utíkal z orchestru a chtěl hrát sólo.¹⁰²

Jak je patrné z této podrobné motivické analýzy, v románu *Život je jinde*, je k nalezení mnoho hudebních prvků. Je to dáno patrně i tématem knihy – lyrickým věkem. Hudební motivy v románu se dají rozčlenit do několika

⁹⁹ KUNDERA, Milan. *Život je jinde*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1979. ISBN 0-88781-069-1. S. 117.

¹⁰⁰ Tamtéž. S. 231.

¹⁰¹ Tamtéž. S. 232.

¹⁰² Tamtéž. S. 285.

skupin podle funkce – hudební motivy ve funkci kulisy (například hudba hrající z rádia), hudební motivy ve funkci metafory (například připodobnění básnickovy matky k hudebnímu nástroji) a hudební motivy, které mají význam pro myšlenkové vyznění příběhu nebo vykreslení některé postavy (například soška Apollóna a vztah básnickovy matky k této modle).

1.7 *Valčík na rozloučenou*

Valčík na rozloučenou obsahuje hudební motiv již ve svém názvu. Autor sám vysvětluje, že tak chtěl poukázat na to, že tato kniha pro něj znamenala loučení s drahou romanopisce.¹⁰³ Jak dobře víme, toto nakonec nebyl jeho definitivně poslední román, nicméně byl to jeho poslední román napsaný v Čechách. Touto knihou se také uzavírá jedna část autorova díla. *Valčík na rozloučenou* je typický „dějový“ román s jednoduchou zápletkou, několika postavami a dějem rychle se ženoucím dopředu, jenž není příliš zpomalován úvahovými pasážemi. Naproti tomu do dalších Kunderových románů již stále více a více pronikají esejistické části. Kundera v poznámce autora na konci románu o vzniku názvu říká:

Když jsem se tehdy díval zpátky na své tři romány, jevily se mi jako uzavřený celek: román deziluze – *Žert*; román iluze – *Život je jinde*; a román po deziluzi – *Valčík na rozloučenou*. Měl jsem pocit, že jsem jimi řekl všechno, co jsem chtěl říct, a že mi zbývá pouze rozloučit se s drahou romanopisce. Proto jsem nazýval ten román nejdřív *Epilog*, později *Loučení*. Nakonec jsem podlehl přáním francouzského nakladatele. *Epilogue* se mu nelíbil a *Les adieux* byl titul nějakého románu, který právě v té době vyšel. A tak jsem vymyslel tenhle hudební název, který se mi zdá dodnes výstižný, protože to, co jsem napsal, bylo loučení ve formě zrychlujícího se tance.¹⁰⁴

¹⁰³ KUNDERA, Milan. *Valčík na rozloučenou: román*. Vyd. 3., dotisk (2009). Brno: Atlantis, 2008. ISBN 978-80-7108-296-5. S. 238.

¹⁰⁴ Tamtéž. S. 238.

Jelikož hlavní postavou tohoto románu je profesionální trumpetista, o hudební motivy zde není nouze. Sám Klíma je prototypem slavného idolu, ženami obletovaného muzikanta z hlavního města, který se svou jazzovou kapelou objíždí republiku a tyto koncerty jsou pro něj vždy příležitostmi k různým mimomanželským avantýrám.

Jeho kapela je v románu přítomna pouze na začátku, když svým spoluhráčům Klíma na zkoušce oznamuje nepříjemnost, která se mu stala. Dívka Růžena, se kterou před dvěma měsíci strávil noc, mu zavolala, že je těhotná. Jeho kamarádi z kapely přinášejí návrhy, jak ji přesvědčit, aby si dítě nechala vzít. Nejradikálnější je nejmladší člen kapely, osmnáctiletý kytarista, který proklamuje, že celá kapela by odpřisáhla, že s dívkou byli tu noc všichni a otce by tedy bylo možné určit jen stěží. Naproti tomu nejstarší a nejzkušenější člen kapely, basista, přináší návrh, jenž je nakonec přijat jako nejlepší – přesvědčit dívku o tom, že Klíma je do ní po uši zamilovaný a že chce, aby se první roky věnovali jen sami sobě, což by s dítětem nešlo. Klíma se rozhodne pro tuto taktiku, přestože radikální kytarista mu dokonce nabízí, že by byl ochoten dívku srazit autem.

Klíмова manželka tiše trpí všechny jeho nevěry, ale užívá se šílenou žárlivostí. Klíma ji miluje nade všechny ženy a stále se k ní vrací. Je zdůrazněno, že s ní si rozumí nejlépe, může s ní hovořit o Armstrongovi nebo o Stravinském. Nicméně milenky jsou jeho neřest, které se nehodlá vzdát.

Hudba zasáhne do příběhu v momentu, kdy Klíma hovoří s doktorem Škrétou, jenž je gynekologem a předsedou potratové komise v lázeňském městě, kde Růžena pracuje a kam za ní Klíma přijel přesvědčit ji o nutnosti potratu. Klímův obličej je známý, takže je tu poznáván. Doktor Škréta poznamenává, že hraje obstojně na bicí, ale že v tomto malém městě si může zahrát maximálně jen s lékárníkem, který hraje na piano. Doktor Škréta navrhně Klímovi, aby až sem znovu přijede kvůli zasedání potratové komise,

kam se bude muset dostavit s Růženou, při té příležitosti uspořádali malý koncert ve složení trubka, klavír, bicí. Klíma souhlasí, nicméně zdůrazňuje, že je potřeba udělat alespoň jednu zkoušku. Škréta pak upřesňuje, co má v repertoáru:

„Zkusili bychom ten nejefektivnější repertoár. Já umím výborně bubnovat Saint Louis Blues a Svatí pochodují. Mám připraveno několik sól, jsem zvědav, co na ně řeknete.“¹⁰⁵

Následující den již ve městě visí plakáty, které zvou na společný koncert Klímy, Škréty a lékárníka. Doktor Škréta je ve městečku známou osobností, ale nikdo dosud nevěděl, že hraje na bicí. Jeho jednorázové hudební spojenectví se slavným trumpetistou z hlavního města samozřejmě vzbuzuje pozornost.

Samotná scéna tohoto koncertu je pak popsána velmi zevrubně. Třebaže se zdá, že je pouhou kulisou k událostem, které v tu chvíli prožívají postavy příběhu, funkce scény koncertu je hlubší. Dá se říct, že se jedná o bod, v němž se protínají cesty všech postav, které v průběhu románu sledujeme. Hudba ovlivňuje vnitřní hnutí jednotlivých osob. Například Olga je z hudebního vystoupení tak nadšená, že se domnívá, že teprve v tuto chvíli je ukončeno její nedávné smolné období. Jakub uvažuje o tom, jaké by to způsobilo pozdvižení, kdyby zdravotní sestra, které podstrčil jed, tuto pilulku spolkla teď na koncertě. Růžena se zase v této chvíli obrací ke Klímovi zády a odchází s Bertlefem. Na této scéně je ilustrována i popularita doktora Škréty v jeho městě, protože získává stejný, ba dokonce větší aplaus než jeho slavný spoluhráč.

Psychický stav Klímy má dopad na jeho hru. Je nervózní a zoufalý z bezvýchodné situace s Růženou a sám si uvědomuje, jak kvůli svým

¹⁰⁵ KUNDERA, Milan. *Valčík na rozloučenou: román*. Vyd. 3., dotisk (2009). Brno: Atlantis, 2008. ISBN 978-80-7108-296-5. S. 44.

starostem hraje v ten večer špatně. K jeho rozmrzelé náladě přispěje i nečekaný příjezd jeho manželky.

Kontrastu mezi zábavnou jazzovou hudbou, kterou Klíma hraje, a jeho povahou a životním stylem si povšimla Elisabeth Pochoda ve svém zamyšlení, které bylo přiloženo do nového českého vydání *Valčíku na rozloučenou* jako jeho doslov.

Růženiny naděje se upírají k trumpetistovi, jehož hudba („upřímná, veselá, svobodná“) je v naprostém rozporu se způsobem jeho života i jeho povahou.¹⁰⁶

Dozvuky koncertu jsou patrné ještě druhý den potom. František obviňuje trumpetistu, že Růženě zařídil potrat u doktora, se kterým hrál v kapele.

Již po potratovém řízení se Klíma se Škrétou setkávají neformálně a doktor nadšeně chválí trumpetistův výkon na koncertě. Dokonce vyslovuje přání si nějakou takovou akci zopakovat. Klíma navenek reaguje s podobným nadšením, avšak to hlavní, oč mu jde, je, aby si Růžena své rozhodnutí k potratu nerozmyslela. Na to mu ale Škréta oznamuje Růženinu smrt.

Když Klíma s manželkou odjíždějí, je trumpetista v melancholickém rozpoložení, což je ilustrováno následující metaforou, která koresponduje s hudební náplní jeho života:

Podíval se na ni. Její krása naplňovala malý prostor auta jak silný parfém. Říkal si, že celý život chce vdechovat už jen tuto vůni. A pak se mu zdálo, že slyší vzdálený tichý hlas trubky, na kterou on sám hraje, a sliboval si, že na ni bude celý život hrát jenom pro radost této ženy, jediné a nejdražší.¹⁰⁷

¹⁰⁶ POCHODA, Elisabeth. Doslov. In: Milan KUNDERA. *Valčík na rozloučenou: román*. Vyd. 3., dotisk (2009). Brno: Atlantis, 2008. ISBN 978-80-7108-296-5. S. 234.

¹⁰⁷ KUNDERA, Milan. *Valčík na rozloučenou: román*. Vyd. 3., dotisk (2009). Brno: Atlantis, 2008. ISBN 978-80-7108-296-5. S. 212.

1.8 *Kniha smíchu a zapomnění*

Kniha smíchu a zapomnění je pro naši práci zajímavá především v rovině kompozice a více se jí tedy budeme věnovat v druhé kapitole. Nicméně i v tomto románu jsou roztroušeny hudební motivy.

Hned ze začátku čtenář narazí na zajímavé přirovnání komunistické společnosti k Bachově fuze:

Všichni jsou tam notou v nádherné Bachově fuze, a kdo jí nechtějí být, zůstanou jen černou tečkou, zbytečnou a zbavenou významu, kterou stačí chytit a zamáčknot mezi nehty jak blechu.¹⁰⁸

K této metafoře se autor vrací o několik stran později v souvislosti s událostmi roku 1968:

Tomu poslednímu období se říká všeobecně pražské jaro: strážci idylly musili odmontovat mikrofony ze soukromých bytů, hranice byly otevřeny a noty utekly z partitury velké Bachovy fugy, zpívající si každá po svém. To bylo neuvěřitelné veselí, to byl karneval!

Rusko, které píše velkou fugu pro celou zeměkouli, nemohlo připustit, aby se mu někde rozutekly noty. Dne 21. srpna 1968 poslalo do Čech půlmiliónovou armádu.¹⁰⁹

V další části je klasická erotická scéna odehrávající se mezi Karlem a jeho milenkou Evou v cizím bytě ozvláštněna vybíráním hudební kulisy a jejím přesným popisem:

Šťastně se vypjala a zeptala se ho, jestli má v bytě gramofon.

Ano, gramofon tu byl, ale přítel měl jen samou klasickou hudbu, Bacha, Vivaldiho a Wagnerovy opery. Karlovi připadalo divné, že by se dívka svlékala při zpěvu Izoldy. Eva byla s deskami také nespokojena. „Není tu žádný pop?“ Ne, nebyl tu pop. Nebylo vyhnutí, nakonec musil položit na gramofon Bachovu klavírní suitu. Sedl si do kouta místnosti, aby měl přehled.

Eva se pokoušela pohybovat do rytmu a po chvíli řekla, že při téhle hudbě to nejde.

„Svlékej se a nemluv“““ zavolal na ni přísně.

¹⁰⁸ KUNDERA, Milan. *Kniha smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981. ISBN 0-88781-118-3. S. 14.

¹⁰⁹ Tamtéž. S. 20.

Nebeská Bachova hudba naplňovala pokoj a Eva poslušně pokračovala v kroucení boků. Netanečnost hudby činila její výkon zvláště namáhavý a Karlovi se zdálo, že cesta od prvního odhození svetříku k poslednímu odhození kalhotek musí být pro ni nekonečná. Klavír zněl pokojem, Eva se kroutila v tanečních pohybech a shazovala na zem kus po kuse svůj oděv. Na Karla se při tom ani nepodívala. Byla zcela soustředěna na sebe a na své pohyby jako houslista, který hraje z paměti těžkou skladbu a nesmí se rozptýlit pohledem do publika.¹¹⁰

Na této pasáži je zajímavý nejen kontrast „svlékací“ scény s Bachovou duchovní hudbou, ale také umocnění hudebního obrazu bizarním přirovnáním Evina soustředění na sebe samotnou při svlékání k soustředění, které musí mít houslista hrající na pódiu obtížnou skladbu.

Ve čtvrtém dílu se nachází pozoruhodná úvaha odvíjející se od zdánlivě bezvýznamné zmínky o „jasném, kovovém tónu“ v povídce Thomase Manna. Vypravěč říká, že funkcí tohoto tónu bylo, aby po něm lépe vynikla krása ticha. Dodává, že v dnešní době je krása utopena ve všudypřítomném hluku. Taminin zlatý prsten, který má ve snu v ústech, je pak přirovnán k „ladičce ticha“ (na str. 113–114).

Pátá část obsahuje úvahu o lítosti. Je zde uvedeno několik příkladů o lidech, kteří v jisté situaci pocítili lítost k sobě samému. Jedním z nich je intenzivní zážitek z dětství týkající se lekcí houslí:

Anebo jiný zážitek ze studentova dětství: posílali ho do hodin houslí. Nebyl moc nadaný a učitel ho přerušoval chladným a nesnesitelným hlasem, vyčítaje mu chyby. Cítil se ponížen, chtělo se mu plakat. Ale místo aby se snažil hrát přesněji a nedělat chyby, začal je naopak dělat úmyslně, učitelův hlas byl ještě nesnesitelnější a zlostnější a on se potápěl hlouběji a hlouběji do své lítosti.¹¹¹

Úvaha je zakončena obecným závěrem doloženým těmito konkrétními příklady, z nichž jeden vychází z výše uvedené historky:

¹¹⁰ KUNDERA, Milan. *Kniha smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981. ISBN 0-88781-118-3. S. 40–41.

¹¹¹ Tamtéž. S. 131.

Lítost se tedy nikdy neobejde bez patetického pokrytectví: mladík prohlašuje, že šílel hrůzou, že se jeho dívka utopí, a dítě hraje do omrzení falešný tón, předstírajíc zoufalou nenadanost.¹¹²

O několik stran později se vypravěč ke své teorii o lítosti vrací. Konkrétní příklad o chlapečkovi na hodině houslí je rozveden do hrůzných rozměrů:

Chlapeček hraje na housle falešný tón tak dlouho, až to učitel nevydrží a vyhodí ho z okna. A chlapeček padá a během toho letu se raduje, že bude zlý učitel obžalován z vraždy.¹¹³

Pravděpodobně všechno to, co nazývali naši učitelé hrdinstvím, nebyla než forma lítosti, kterou jsem popsal na případě chlapečka a učitele houslí. Peršané dobývali Peloponés a Spartané dělají vojenskou chybu za chybou. A stejně jako chlapeček odmítal zahrát správný tón, i oni, zaslepeni vzteklýma slzama, odmítají udělat cokoli rozumného, nejsou s to ani bojovat lépe, ani se vzdát, ani se zachránit útekem a nechávají se z lítosti zabít do posledního.

(...)

Člověk posedlý lítostí se mstí svou vlastní záhubou. Chlapeček se rozplácl na chodníku, ale jeho nesmrtelná duše se bude navěky radovat, že se učitel oběsil na klice od okna.¹¹⁴

„Nehudebnější“ z celé knihy je část šestá, která je protknuta několika rozsáhlejšími úvahami týkajícími se hudby. Zde už se román nachází na hraně s žánrem eseje a jsme tu svědky další předzvěsti Kunderových esejí, jež se později budou věnovat nejen románovému umění, ale právě i hudebním tématům.

Vypravěč, který vykazuje jasně autobiografické rysy autora, popisuje své zážitky s vážně nemocným tatínkem, se kterým si vyprávěl o hudbě. Z textu vyplývá, že jeho otec byl muzikolog. Psal zrovna knihu o Beethovenových sonátách. To potvrzuje domněnku, že se jedná o text psaný na podkladě reálné zkušenosti, protože víme, že Ludvík Kundera skutečně knihu o

¹¹² KUNDERA, Milan. *Knih smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981. ISBN 0-88781-118-3. S. 132.

¹¹³ Tamtéž. S. 159.

¹¹⁴ Tamtéž. S. 160.

Beethovenových sonátách napsal.¹¹⁵ Krátká úvaha o formě variací inspirovaná setkáním s tatínkem, který měl zrovna na klavíru otevřené Beethovenovy variace ze sonáty op. 111, je předzvěstí rozsáhlejších esejistických pasáží, které budou následovat.

Beethoven si ke konci svého života mimořádně oblíbil formu variací. Zdálo by se na první pohled, že je to forma ze všech forem ta nej povrchnější, pouhá exhibice hudební techniky, práce spíš pro krajčárku než pro Beethovena. A on z ní udělal (poprvé v dějinách hudby) jednu z nejzávažnějších forem, do níž uložil své nejkrásnější meditace.¹¹⁶

O několik stran později už se autor dostává k jádru věci.

Symfonie je hudební eposej. Mohli bychom říci, že se podobá cestě, která vede vnějším nekonečnem světa, od věci k věci, dál a dál. Variace jsou také cestou. Ale ta cesta nevede vnějším nekonečnem. Znáte jistě Pascalovu myšlenku o tom, že člověk žije mezi propastí nekonečně velkého a propastí nekonečně malého. Cesta variací vede do onoho *druhého* nekonečna, do nekonečné vnitřní rozmanitosti, která se skrývá v každé věci.

Ve variacích objevil tedy Beethoven jiný prostor a jiný směr hledání. Jeho variace jsou v tomto smyslu *novým vyzváním na cestu*.

Forma variací je forma maximálního soustředění a umožňuje skladateli, aby mluvil jen o věci samé, aby šel rovnou k jádru. Předmětem variací je téma, které nemá často víc než šestnáct taktů. Beethoven jde dovnitř těch šestnácti taktů, jako by se spouštěl šachtou do nitra země.

Cesta do druhého nekonečna není méně dobrodružná než cesta eposeje. Tak sestupuje fyzik do zázračných útrob atomu. Každou variací se Beethoven vzdaluje víc a víc původnímu tématu, které se nepodobá poslední variaci o nic víc než květina svému obrazu pod mikroskopem.

Člověk ví, že nemůže obejmout vesmír s jeho slunci a hvězdami. Mnohem nesnesitelnější mu připadá, že je odsouzen minout i druhé nekonečno, to blízké, které je na dosah. Tamina minula nekonečno své lásky, já jsem minul tatínka a každý minul své vlastní dílo, protože za dokonalostí se jde dovnitř věci a nikdy se nedojde až na konec.

To, že nám uniklo vnější nekonečno, přijímáme jako samozřejmý úděl. Ale to, že jsme minuli druhé nekonečno, si budeme do smrti klást za vinu. Myslili jsme na nekonečno hvězd a o nekonečno tatínka jsme se nestarali.

Není divu, že se variace staly láskou dospělého, zralého Beethovena, který moc dobře věděl (jako to ví Tamina a jako to vím já), že není nic

¹¹⁵ KUNDERA, Ludvík. *Beethovenovy klavírní sonáty*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1964. Učební texty vysokých škol.

¹¹⁶ KUNDERA, Milan. *Knih smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981. ISBN 0-88781-118-3. S. 171.

nesnesitelnějšího než minout člověka, kterého jsme milovali, těch šestnáct taktů a vnitřní vesmír jejich nekonečných možností.¹¹⁷

Po této komplikované analýze variačního principu v uměleckém díle i v životě následuje již jakožto závěr celé úvahové pasáže prosté a přímočaré vysvětlení formy tohoto románu:

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

Je to román o Tamině a ve chvíli, kdy Tamina odchází ze scény, je to román pro Taminu. Ona je hlavní postavou i hlavním posluchačem a všechny ostatní příběhy jsou variací jejího příběhu a sbíhají se v jejím životě jako v zrcadle.

Je to román o smíchu a o zapomnění, o zapomnění a o Praze, o Praze a o andělich.¹¹⁸

V těchto pasážích můžeme hledat jádro Kunderových inspirací hudbou pro celé jeho dílo. Tyto ukázky jsou vhodné k didaktickému zpracování, a proto se jim více budeme věnovat v kapitole 4.

Když se vrátíme do příběhu Taminy, objevuje se tu (na str. 178) obraz chlapce, který ji převáží po vodě na ostrov dětí. Během cesty zní z jeho magnetofonu nějaká „pop music, kytary, zpěv“. Chlapec začne s rádiem zpívat a diví se, že Tamina tuto píseň nezná, když ji jinak znají všichni.

Za pozornost stojí i zmínka na str. 183 o tom, že v zemích na východu děti chodí do svazu pionýrů a zpívají tam Internacionálu a další veselé písně. Tyto písně slyšel vypravěč v den, kdy zemřel jeho tatínek. Povinný zpěv veselých písní v socialistických zemích, to je motiv, který se objevil už v *Žertu* a *Ptákovině*.

Jedno z nejzajímavějších míst v románu je esejistická pasáž v podstatě popisující dějiny hudby z hlediska harmonie. Úvaha začíná „pohádkou“ o

¹¹⁷ KUNDERA, Milan. *Knih smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981. ISBN 0-88781-118-3. S. 175.

¹¹⁸ Tamtéž. S. 175.

králi a jeho pobočnicích, kterou vypravěčův tatínek svému malému synkovi vysvětloval základní principy harmonie v hudbě. Vypravěč zmiňuje moment, kdy tato dogmata byla rozbita – Schönbergovu dodekafonii. Nakonec se přes jazz dostáváme až k dnešní hudbě řvoucích kytar a bicích, která ovládá masy lidí. Vypravěč mluví s úctou o Palestrinovi, Beethovenovi, Schönbergovi, ba i o Ellingtonovi (vlastně každý z nich reprezentuje určitý žánr, respektive úsek dějin artificiální hudby). Ellingtonův jazz už je na pomezí hudby artificiální a nonartificiální, ale vypravěč zde stále ještě vidí uměleckou hloubku. Naproti tomu soudobou pop music hodnotí s opovržením (postavě tatínka vkládá do úst dokonce komentář „blbost hudby“) a neváhá se kritikou strefovat i do modly české hudební scény druhé poloviny 20. století – nedotknutelného Karla Gotta. V této souvislosti je tu narážka na politickou situaci a cituje se zde dopis prezidenta Husáka Gottovi.

Motiv „blbé hudby“ či „řvoucích kytar“ se vrací, když se Tamina dostane na ostrov dětí a děti zpívají spolu s populární hudbou z magnetofonu.

V sedmé části se pak objevuje hudební motiv s erotickým podtextem ve vzpomínce na aféru operního režiséra Hertze, který nechával zpěvačky hrát celou svou roli nahé. Toto je spíše jen taková odlehčující historka.

V souvislosti s tématem smíchu či směšnosti, které prostupuje celý román, je před koncem knihy předložena ještě jedna hudební epizoda sloužící jako příklad obecné teze o tom, že když se překročí určitá hranice, vede to ke smíchu:

Na jiném představení si tentýž komik sedl k pianu a začal hrát levou rukou doprovod k valčíku: m ta ta, m ta ta. Pravou ruku měl spuštěnu, žádná melodie se neozývala, jen stále stejné m ta ta, m ta ta, ale on se díval významně do publika, jako by ten valčíkový doprovod byla nádherná hudba hodná dojetí, aplauzu a nadšení. Hrál stále, dvacetkrát, třicetkrát, padesátkrát, stokrát to stejné m ta ta, m ta ta a lidé se dusili smíchem.

Ano, když se překročí hranice, ozve se osudově smích.¹¹⁹

Máme-li shrnout, co je v tomto románu z hlediska hudebních prvků nového a zásadního, pak musíme hledat především v šesté části. Esejistická pasáž týkající se hudby se sice objevila již v *Žertu*, tam je ale vkládána do úst postavě Jaroslava a prostřednictvím této promluvy je tak postava charakterizována. V *Knize smíchu a zapomnění* se všudypřítomný vypravěč vlastně stává jednou z postav. Autobiografické pasáže přispívají k vytváření iluze, že reálný autor splývá s vypravěčem. Jedná se o důmyslnou Kunderovu hru se čtenářem.

Nový je také motiv hlučnosti soudobé hudby, který se zde vynořuje poprvé a bude rozvíjen v dalších Kunderových románech.

1.9 Nesnesitelná lehkost bytí

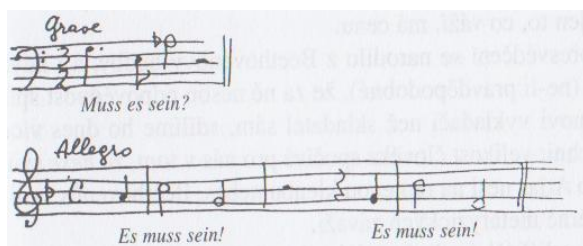
V *Nesnesitelné lehkosti bytí* se naplno projevuje Kunderovo okouzlení Beethovenem. Zásadním leitmotivem celého románu je citát z Beethovenova posledního smyčcového kvartetu – slavný motiv křičící slova „Es muss sein!“, musí to být. Poprvé se vynořuje v první části, ve které sledujeme události z Tomášova úhlu pohledu, a to ve vzpomínce na moment, kdy se rozhodl vrátit se z emigrace zpátky domů k Tereze a toto rozhodnutí oznamoval svému nadřízenému ve švýcarské nemocnici:

Ředitel byl opravdu dotčen.

Tomáš pokrčil rameny a řekl: „Es muss sein. Es muss sein.“

Byla to narážka. Poslední věta posledního Beethovenova kvartetu je napsána na tyto dva motivy:

¹¹⁹ KUNDERA, Milan. *Knih smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981. ISBN 0-88781-118-3. S. 226.



Aby byl smysl těchto slov zcela jasný, Beethoven nadepsal celou poslední větu slovy: „der schwer gefasste Entschluss“: těžce nabyté rozhodnutí.

Tou narážkou na Beethovena se Tomáš vlastně vracel k Tereze, protože právě ona ho donutila, aby si kupovali desky s Beethovenovými kvartety a sonátami.

Narážka byla vhodnější, než tušil, neboť ředitel byl velký milovník hudby. Usmál se mírně a řekl tiše, napodobuje hlasem Beethovenovu melodii: „Muss is sein?“

Tomáš řekl ještě jednou: „Ja, es muss sein.“¹²⁰

Hned v následující kapitole je na to navázáno krátkou úvahou o tom, co pro Beethovena znamenala tíha. Ono „těžce nabyté rozhodnutí“, o němž byla řeč ve výše uvedené ukázce, je pro něj spojeno s osudem, nutností a hodnotou. Velikost člověka přichází s tím, jak je odhodlán nést svůj osud, své břímě, svou tíhu. Ostatně, jsme v prvním dílu románu, který se nazývá *Lehkost a tíha*. Pokud by se každý člověk měl postavit na stranu jednoho nebo druhého pojmu, Beethovena by jistě všichni bez váhání přiřadili k tíze. Vypravěč tento latentní dojem umocňuje následujícím obrazem:

Tomáš odjížděl ke švýcarským hranicím a já si představuji, že sám vlasatý a zachmuřený Beethoven řídil orchestr místních hasičů a hrál mu na rozloučenou s emigrační pochod zvaný „Es muss sein!“¹²¹

Tomášovi tato slova neustále znějí v uších, ale již brzy po návratu se sám sebe musí ptát, jestli to tak opravdu muselo být, a pochybnosti ho sžírají i nadále. Začíná si uvědomovat, jaká neuvěřitelná souhra náhod mu přivedla do

¹²⁰ KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. 2. vydání. Brno: Atlantis, 2006. ISBN 80-7108-281-3. S. 41.

¹²¹ Tamtéž. S. 42.

cesty Terezu, jeho lásku, kvůli které zahodil svou kariéru lékaře ve Švýcarsku, a z „musí to být“ se stává „mohlo to být také jinak“.¹²²

Druhý díl je vyprávěn z pohledu Terezy a zde se dozvídáme, že v okamžiku jejich prvního setkání v restauraci na malém městě, kde ona pracovala a on tam přišel jako zákazník, z rádia hrála Beethovenova hudba. Tereza to brala jako nějaké znamení osudu, protože Beethovena měla v srdci od té doby, co do jejich města přijelo smyčcové kvarteto, které hrálo pouhým třem lidem v publiku, z nichž jedním z nich byla Tereza, celý večer Beethovenovy kvartety. Beethoven se pro ni v tu chvíli stal symbolem vznešenějšího světa, do kterého toužila proniknout. Když jeho hudbu uslyšela v momentu, kdy obsluhovala v restauraci muže, který se jí líbil, bylo to pro ni podnětem ke změně svého života.

Autorova úvaha o náhodách je završena připodobněním lidských životů k hudebním skladbám. Nahodilé události jsou vlastně motivy, které se pak v životě mohou vracet, rozvíjet, obměňovat se, variovat... Zatímco v běžném životě, si takovýchto náhod, motivů nemusíme ani všimnout, romány jsou náhodnými (či osudovými) setkáními přímo posedlé. To autor demonstruje na příkladu motivu vlaku v románu *Anna Karenina*, konkrétně ve dvou důležitých bodech – na začátku se jedná o osudové setkání Vronského s Annou na nástupišti a na konci pod vlakem Anna ukončí svůj život. Dalším příkladem je již sama *Nesnesitelná lehkost bytí* a seznámení Tomáše a Terezy při Beethovenově hudbě. Jako vracející se motiv v hudební skladbě života, je charakterizována také buřinka v životě Sabiny, Tomášovy milenky. Ta je hlavní protagonistkou dílu třetího. Buřinka je pro ni dědictvím po otci a

¹²² KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. 2. vydání. Brno: Atlantis, 2006. ISBN 80-7108-281-3. S. 44.

později ji používá jako rekvizitu při milostných setkáních s Tomášem i Franzem. Přípodobnění života k hudební skladbě je zdůrazněno touto úvahou:

Dokud jsou lidé ještě mladí a hudební skladba jejich života je teprve u svých prvních taktů, mohou ji psát společně a vyměňovat si motivy (tak jako si Tomáš a Sabina vyměnili motiv buřinky), ale když se setkají a jsou už starší, jejich hudební skladba je více méně uzavřena a každé slovo, každý předmět znamená něco jiného ve skladbě jednoho i druhého.¹²³

Malý slovník nepochopených slov je pak část knihy, která přináší jako jeden z těchto klíčových pojmů v příběhu Sabiny a Franze i slovo *hudba*.¹²⁴ Zatímco Franz má rád všechnu hudbu, vážnou i populární, a bere ji jako něco, čím se člověk může doslova „opít“ v dionýském smyslu slova, Sabina je poznamenána nepříjemným zážitkem z dob svých studií, kdy se musela účastnit takzvané Stavby mládeže. Celé dny tam z tlampačů řvala veselá hudba, což způsobilo, že Sabina získala odpor k hudbě obecně. Sice připouští, že v jiné době, například ve vznešené době Bachově, by v hudbě zalíbení jistě mohla nalézt, ale v současném světě se hudba proměnila v hluk a to Sabinu drásá stejně jako Taminu v *Knize smíchu a zapomnění*, a stejně jako samotného Milana Kunderu, což víme z jeho esejí.

Hudební motiv se v Sabinině příběhu vrací znovu, když přemýšlí o tom, co ji ještě váže k její domovině. Krajina, historie ani kultura, nic z toho ji nepřesvědčuje k tomu, aby navázala kontakt se svými krajany.

Anebo kultura? Ale co to je? Hudba? Dvořák a Janáček? Ano. Ale co když Čech nemá pro hudbu smysl? Podstata češství se rázem rozplyne.¹²⁵

Nebyl by to Kundera, kdyby z českých skladatelů, nezmínil na tomto místě právě Leoše Janáčka, pro něhož měl vždy slabost. Tyto Sabininy

¹²³ KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. 2. vydání. Brno: Atlantis, 2006. ISBN 80-7108-281-3. S. 102.

¹²⁴ Tamtéž. S. 106.

¹²⁵ Tamtéž. S. 110.

myšlenkové pochody jsou možná autorovým povzdechem nad tím, že Janáčkova hudba nebývá pochopena ani mnohými svými krajany.

V románu se vyskytují ještě další hudební motivy, které nemají tak velkou důležitost pro celek románu, ale dokreslují jeho atmosféru. Jedná se například o to, že jeden z nápadníků Tereziny matky hrál na housle, což je řečeno jako jeho jediný a zásadní kladný rys (na str. 52). Dále je to obraz Terezina snu, v němž je nucena pochodovat s nahými ženami u bazénu a přitom hlasitě zpívat (na str. 69). Motiv nuceného zpěvu jako aktu ponížení se objevil už v *Ptákovině*. Ve scéně setkání Franzovy milenky Sabiny s jeho manželkou Marie-Claude je pak součástí společenské konverzace zmínka o tom, že příští týden bude v Ženevě provádět italský operní soubor Rossiniho operu. Franz v tu chvíli prohlašuje, že ho opery nudí (str. 119). Dále zmiňme metaforu znění „zlaté trubky zrady“,¹²⁶ kterou slyší Sabina ve chvíli, kdy je téměř rozhodnuta opustit Franze, který o ní řekl své ženě. Vztah těchto dvou postav je dále rozebírán a na pomoc si autor bere ještě jedno hudební přirovnání:

Možná že kdyby spolu zůstali déle, začali by pomalu rozumět slovům, která říkali. Jejich slovníky by se k sobě stydlivě a zvolna přibližovaly jako velice nesmělí milenci a hudba každého z nich by se začala prolínat s hudbou toho druhého.¹²⁷

Když opuštěný Franz naváže vztah s mladou studentkou, její charakteristika je ilustrována na znovu se navrátivší metafoře života coby hudební skladby a objevuje se tu opět i Franzovo pojetí hudby jako opilství:

Studentka je o mnoho mladší než Sabina, hudební skladba jejího života je sotva načrtnuta a ona do ní vděčně včleňuje motivy, které převzala od

¹²⁶ KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. 2. vydání. Brno: Atlantis, 2006. ISBN 80-7108-281-3. S. 128.

¹²⁷ Tamtéž. S. 136.

Franze. Franzův Veliký Pochod je i jejím vyznáním. Hudba je pro ni dionýským opilstvím jako pro něho.¹²⁸

Další hudební přirovnání se objevuje v Terezině vizi z Petřína:

(...) a z dálky slyšela znít město, slabounce a sladce, jako by se z něho ozývalo tisíce houslí.¹²⁹

V pátém dílu se pak opět vrací motiv „es muss sein“. Tentokrát je rozvinuta myšlenka toho, že jestliže pro Tomáše nebyla nutností láska, pak to pro něj bylo jeho povolání. Také je zde řečeno, že Tomáše přivedla k Beethovenovi Tereza a že sám se vlastně v hudbě příliš nevyzná. Znovu se vynořivší Beethovenův motiv je podnětem k muzikologické odbočce, v níž se čtenář dozví příběh vzniku tohoto Beethovenova motivu, o čemž Tomáš patrně nemá ani ponětí. Kořeny motivu můžeme hledat v historce o jakémsi panu Dembscherovi, který dlužil Beethovenovy peníze, a když ho na to skladatel upozornil, Dembscher řekl: „Muss es sein?“ Na to Beethoven vesele odpověděl: „Es muss sein!“ Melodii tohoto výroku hned zapsal do not a složil tak drobnou žertovnou skladbu pro čtyři hlasy. O rok později už mu tento motiv zněl v hlavě s mnohem větší osudovostí a použil ho jako hlavní motiv čtvrté věty svého posledního smyčcového kvartetu. Jak říká Kundera, Beethoven tak proměnil lehkou inspiraci v ono „těžce nabyté rozhodnutí“.¹³⁰ Tento příběh je pak odrazovým můstkem pro další úvahy na téma rozhodnutí vzdát se svého povolání, jež bylo pro Tomáše posláním.

Citát „Es muss sein!“ je pak vzpomenut ještě v souvislosti s nekonečným množstvím milostných avantýr, k nimž má Tomáš nutkání.

Šestý díl *Veliký Pochod* přináší Kunderovu slavnou úvahu o kýči. V případě příběhu Sabiny sahá autor po hudební metafoře, která zesměšňuje

¹²⁸ KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. 2. vydání. Brno: Atlantis, 2006. ISBN 80-7108-281-3. S. 138.

¹²⁹ Tamtéž. S. 161.

¹³⁰ Tamtéž. S. 210.

představu o dokonale šťastném rodinném životě, který Sabina nikdy mít nebude, protože po něm ani netouží.

Sabinina cesta zrad bude pokračovat a do nesnesitelné lehkosti bytí se bude z hloubi jejího nitra ozývat čas od času směšná sentimentální píseň o dvou rozsvícených oknech, za nimiž žije šťastná rodina.

Ta píseň ji dojíká, ale Sabina nebere své dojetí vážně. Ví moc dobře, že ta píseň je krásná lež. Ve chvíli, kdy je kýč rozpoznán jako lež, ocitá se v kontextu ne-kýče. Ztrácí tak svou autoritativní moc a je dojemný jako každá jiná lidská slabost.¹³¹

Kýč je to, k čemu má Sabina největší odpor. A i to je důvodem, proč nemohla zůstat v socialistickém státě, kde je neustále vytvářena (a vlastně nařizována) iluze politického kýče.

Motiv zpěvu je pak součástí scény Velikého Pochodu, jehož se účastní Franz. Je to přesně tentýž politický, totalitní, nařízený, optimistický zpěv, ke kterému má odpor Tereza ve svých snech. Tento motiv známe již z *Žertu*.

Na konci šestého dílu autor uvažuje, co zbylo z lidí, kteří již zemřeli, ať už to byl Tomáš, Franz či Beethoven.

Co zbylo z Beethovena?

Zamračený muž s nepravděpodobnou hřívou, který pronáší temným hlasem:
„Es muss sein!“¹³²

Autor zde dochází k závěru, že každý bude po své smrti proměněn v kýč.

Sedmý díl se odehrává na venkově, kam se nakonec uchýlili Tomáš s Terezou. Zde již nejsou možné žádné jeho milostné avantýry, které Terezu ničily, když žili ve městě, a také zde není tolik znát přítomnost totalitního státu, a tak teprve tady našli oba dva jakýsi vnitřní klid.

Večer předtím, než zemřou při autonehodě, což již čtenáři ví z předchozích zmínek v textu, tráví dvojice v nedalekém městě v hotelovém baru, kde k tanci hraje dvojice starších muzikantů – klavírista a houslistka.

¹³¹ KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. 2. vydání. Brno: Atlantis, 2006. ISBN 80-7108-281-3. S. 274.

¹³² Tamtéž. S. 297.

Román velkoryse končí scénou v hotelovém pokoji v noci, jen pár hodin předtím, než dojde k smrti ústředního páru. Tereza má výčitky svědomí, že kvůli ní Tomáš zahodil svoje poslání, a skončil až takto nízko. Tomáš ji uklidňuje, že žádné poslání neexistuje a že je šťastný tam, kde je. Román končí v šťastné melancholii a poslední věta ilustruje hudební pozadí konce příběhu:

Ze zdola slabounce zazníval zvuk klavíru a houslí.¹³³

V *Nesnesitelné lehkosti bytí* Kundera navazuje na *Knihu smíchu a zapomnění* v tom smyslu, že zde rozvíjí téma Beethovena (zde v souvislosti s motivem nutnosti či osudovosti). Beethovenský motiv v *Nesnesitelné lehkosti bytí* podrobila analýze i Hana Kosková.¹³⁴ Beethovenův motiv je zde vlastně ve funkci jakéhosi hnacího motoru událostí a životního leitmotivu hlavních postav. Objevuje se i variace na téma hudby jako hluku, které bylo poprvé uvedeno v předchozím románu. V průběhu *Nesnesitelné lehkosti bytí* je patrná i autorova záliba používat slova z hudebního názvosloví, jako například unisono či disonance.

1.10 Nesmrtelnost

V románu *Nesmrtelnost* Kundera opět dodržuje sedmidílnou formu. Návaznost na *Nesnesitelnou lehkost bytí* je dána dalšími motivy týkajícími se Beethovena. Tentokrát jde zejména o příběh Bettiny von Arnim a její touhy získat nesmrtelnost skrze známosti se slavnými umělci – Goethem a Beethovenem. Tato linie se ale začíná odvíjet až ve druhém díle.

¹³³ KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. 2. vydání. Brno: Atlantis, 2006. ISBN 80-7108-281-3. S. 331.

¹³⁴ KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany: H&H, 1998. Profily. ISBN 80-86022-19-6. S. 107–108.

Nejprve se podívejme na díl první. V jeho průběhu je rozeseto mnoho drobných hudebních motivů.

Ve scéně, kdy vypravěč, stylizovaný do postavy samotného spisovatele Milana Kundery píšícího román o Agnes, v polospánku poslouchá rádio. Sny se střídají s bdělostí, hudba a mluvené slovo z rádia proniká do jeho snění a vyvolává různé asociace. Hlasatelé zpráv o počasí splývají se snovými rytíři zpívajícími o lásce, jako zpěv se jeví i rozhlasové reklamy, zpráva o vydání nové biografie Ernesta Hemingwaye vyvolává představu o operní scéně, na níž se nacházejí všichni aktéři – hlasatelé, posluchači i Hemingway sám. Tato, dá se říct surrealistická pasáž v románu má charakter hudební improvizace. Sledujme, jak spisovatel zachycuje různé motivy, které jsou pro něj inspirací k volnému tvoření a práci s těmito motivy – jejich rozvíjení, proplétání a transformaci.

V dalších kapitolách již sledujeme příběh hrdinky spisovatelova nového románu Agnes. Ve scéně, kdy Agnes přichází do sauny, sledujeme rozhovor dvou žen, z nichž jedna hovoří „tichým altovým a pomalým hlasem“ a druhá mluví „sopránem a dvakrát tak rychle; francouzský zvyk vyslovit poslední slabiku věty o oktávu výš připodobňoval spád její řeči rozhořčenému kokodání slepice“¹³⁵ – na tomto příkladu opět vidíme, jak rád Kundera používá hudební názvosloví v různých přirovnáních, metaforách a charakteristikách postav.

Po připodobnění k prvku ze světa hudby sahá Kundera například i při popisu zívání muže u vedlejšího stolu než Agnes ve fast foodu.

Nebylo to zívání mající začátek a konec, bylo to zívání nekonečné jak Wagnerova melodie: ústa se chvílemi zavírala, ale nikdy se nezavřela

¹³⁵ KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. Vyd. 3., pátý dotisk (2012). Brno: Atlantis, 2006. ISBN 978-80-7108-276-7. S. 17.

docela, nýbrž se znovu a znovu rozvírala dokořán, zatímco v protipohybu k ústům se jeho oči upřené na ulici přimhuřovaly a zase otvíraly.¹³⁶

Reminiscence na Agnesina otce je zase připodobněna ke „zvuku lovecké trubky znějící z hloubi dalekých lesů.“¹³⁷

Kundera opět klade důraz na motiv hluku, ať už je to příval rytmické hudby plné kytar a bicích nebo hluku v užším slova smyslu, který v současném světě zahlcuje člověka ze všech stran. Tento motiv se objevil již v *Knize smíchu a zapomnění* i v *Nesnesitelné lehkosti bytí*. Stejně jako v předchozím románu si Sabina vzpomene na Bacha jako symbol dokonalé a krásné hudby, zde se motiv Bacha objevuje také a opět je dáván do kontrastu s unavující hlučností dnešního světa:

Nový nápor hluku přerušil vzpomínku: muži s helmami na hlavách se opírali ručními vrtačkami do asfaltu vozovky. Do toho rachotu se náhle ozvala odněkud shora, jakoby z nebes, na klavír hraná Bachova fuga. Zřejmě někdo v nejvyšším poschodí otevřel okno a pustil přístroj naplno, aby přísná Bachova krása zněla jako hrozivá výstraha světu, který se dal špatnou cestou. Jenomže Bachova fuga nebyla s to se postavit účinně vrtačkám a autům, naopak auta a vrtačky si přivlastnily Bachovu fugu jako součást své vlastní fugy, takže si Agnes přitiskla dlaně na uši a takto pokračovala v cestě.¹³⁸

Hlavním hudebním motivem druhého dílu je, jak už jsme zmínili výše, Beethoven, a to konkrétně jeho role v příběhu Bettiny a Goetheho. Bettina se znala s dvěma skutečně nesmrtelnými postavami německé kulturní historie. Flirtovala s oběma – starším, ale stále pohledným básníkem i mladším, ošklivým skladatelem.¹³⁹

I zde je dojem hudebnosti umocněn užíváním drobných metafor, jako je například ta následující:

¹³⁶ KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. Vyd. 3., pátý dotisk (2012). Brno: Atlantis, 2006. ISBN 978-80-7108-276-7. S. 27.

¹³⁷ Tamtéž. S. 37.

¹³⁸ Tamtéž. S. 30.

¹³⁹ Tamtéž. S. 73.

Svou kresbou pomníku označila Bettina poprvé nedvojsmyslně to, co bylo od počátku ve hře: nesmrtelnost. Bettina to slovo nevyslovila, jen se ho němě dotkla, jako když se dotkneme struny a ta pak tiše a dlouze zní.¹⁴⁰

Vyprávění postupně přechází v esejistickou pasáž, v níž je porovnáváno dílo Goethovo a Beethovenovo. Goethe je součástí staršího světa, přehledného, uměřeného. Beethoven přináší nakročení do rozervanosti a nářků romantismu. Bettina stála mezi nimi právě jako mezi těmito dvěma světy.

Rozdíl mezi Goethem a Beethovenem je ilustrován i na anekdotické historce o tom, jak si spolu vyšli na procházku v Teplicích a cestou potkali císařovnu s jejím doprovodem. Zatímco Goethe ustoupil stranou a smekl klobouk, zachmuřený Beethoven si klobouk ponechal a pokračoval tvrdošijně v cestě, takže to musela být šlechta, kdo mu ustoupil. Zajímavé je, že tuto historku zmiňuje už Ludvík Kundera v knížce *Ludwig van Beethoven*.¹⁴¹

Před koncem tohoto dílu knihy je pak předložena ještě úvahová pasáž týkající se toho, zda Beethovenova hudba Bettinu zaujala pro hudbu samu nebo myšlenkovým obsahem, který reprezentovala. Tato polemika se rozvíjí překvapivým způsobem:

Že by byl jednoho dne zase objeven a znovu oceněn jako před sto lety Bach? Vyloučeno. K smíchu! Janáček také potvrdil, že ho Beethovenovo dílo nikdy nenadchlo. A Ravel to shrnul: nemá rád Beethovena, protože jeho sláva je založena nikoli na jeho hudbě, která je očividně nedokonalá, ale na literární legendě vytvořené kolem jeho života.¹⁴²

Goethova nedůvěra k Beethovenově hudbě je pak zmíněna ještě ve čtvrtém dílu v jiné souvislosti. Korespondence Bettiny a Goetha totiž

¹⁴⁰ KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. Vyd. 3., pátý dotisk (2012). Brno: Atlantis, 2006. ISBN 978-80-7108-276-7. S. 76.

¹⁴¹ KUNDERA, Ludvík. *Ludwig van Beethoven*. Praha: Osvěta, 1952. Jazyk, literatura a umění. S. 10.

¹⁴² KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. Vyd. 3., pátý dotisk (2012). Brno: Atlantis, 2006. ISBN 978-80-7108-276-7. S. 88.

obsahovala i rozpravy o hudbě, které mohly mít až charakter kritik nového směru romantismu.

Ve třetím dílu se vrací surrealistická pasáž poslechu rádia. Rozhlasové reklamy se podobají dnešním hudebním šlágrům, takže spisovatel je v polospánku nedokáže od sebe rozeznat.

V tomto díle je také rozvíjen motiv sesterské rivality mezi Agnes a Laurou. Hudební motiv přichází v podobě Lauřiny záliby ve vážné hudbě. Laura hrála dobře na klavír, ale toužila stát se operní pěvkyní. Studovala na pařížské konzervatoři, ale coby průměrná zpěvačka nedokázala prorazit a skončila pouze v amatérském sboru. Jeden ze sporů mezi sestrami vycházel z toho, že zatímco Laura udělala všechno proto, aby se mohla stát zpěvačkou, Agnes se své vědecké kariéry vzdala sama.

Laura také měla zálibu v tom, že věnovala Agnes a jejímu manželovi Paulovi mnoho věcí, o které oni nestáli. Jednou z nich bylo i bílé piano, protože na něj se učila dcera Paula a Agnes Brigita. Laura ji chtěla učít hrát, ale Brigita o to nestála, a tak se z klavíru stal pouze kus nábytku na odkládání věcí. Tato situace je popsána nejprve metaforicky a s jistou nadsázkou, ovšem opět na hudebním příkladu:

Představte si, že máte přítele, který miluje Schumanna a nenávidí Schuberta, zatímco vy milujete k zešílení Schuberta a Schumann vás nudí k smrti. Jakou desku dáte příteli k narozeninám? Schumanna, kterého miluje on, nebo Schuberta, kterého zbožňujete vy? Samozřejmě že Schuberta. Kdybyste mu dali Schumanna, měli byste nepříjemný pocit, že takový dar by nebyl upřímný a podobal by se spíš úplatku, kterým se chcete příteli vypočítavě vlichotit. Když dáváte dar, chcete ho přece dát z lásky, chcete dát příteli kus sebe sama, kus svého srdce! A tak mu věnujete Schubertovu *Nedokončenou*, na kterou on po vašem odchodu plivne a pak, obléknuv si rukavici, vezme ji mezi dva prsty a odnese před dům do popelnice.¹⁴³

¹⁴³ KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. Vyd. 3., pátý dotisk (2012). Brno: Atlantis, 2006. ISBN 978-80-7108-276-7. S. 110.

Lauřino pěvecké nitro je ilustrováno ve scéně, kdy opilá v restauraci hrozně touží zpívat:

Když byla Laura opilá, vždycky začala zpívat. Touha po zpěvu se zvedala odkudsi z hlubin jejího těla výš k hrdlu s takovou intenzitou, že několik stolujících pánů k ní otočilo zvědavě oči.

„Lauro,“ zašeptal Paul, „v téhle restauraci by tvého Mahlera neocenili!“

Laura si tiskla každou rukou ke každému prsu jednu kytici a zdálo se jí, že stojí na scéně. Cítila pod prsty svá prsa, jejichž mléčné žlázy se jí zdály být nality notami. Ale Paulovo přání bylo pro ni vždycky rozkazem.¹⁴⁴

Na hudební motivy narazíme v debatě o tragédiích, která se odvíjí mezi Paulem a Medvědem. Jedním z nich je Chopinův *Smuteční pochod* coby reprezentant glorifikace smrti (alespoň tak to chápe Paul):

„Dám přednost tomu zahynout za zvuku dětského žvatlání než za zvuku Chopinova Smutečního pochodu. A něco ti řeknu: v tom smutečním pochodu, který je glorifikací smrti, je všechno zlo. Kdyby bylo méně smutečních pochodů, bylo by snad i méně smrtí.“¹⁴⁵

Druhým je opět Beethoven, ale tentokrát ve zcela jiné souvislosti než ve druhém dílu, jako příklad zneužití hudební skladby pro komerční účely. Zajímavé na tom ale je, že Paul tím není pohoršen.

Věk tragédie může být ukončen jen revoltou frivolity. Lidé už dnes neznají Beethovenovu Devátou z koncertů, ale ze čtyř taktů hymny na radost, kterou každý den slyší při reklamě na voňavku Bella. Nepohoršuje mě to. Tragédie bude vyhnána ze světa jako stará špatná herečka, která se chytá za srdce a deklamuje ochraptělým hlasem.¹⁴⁶

Paul pak završuje své myšlenkové pochody tím, že vedle sebe klade jména různých výrazných osobností historie a rozlišuje válku a kulturu jako dva kontrastní a na sobě závislé póly Evropy:

„(...) Robespierre, Napoleon, Beethoven, Stalin, Picasso jsou všichni závodníci štafetového běhu, patří na stejný stadion.“

¹⁴⁴ KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. Vyd. 3., pátý dotisk (2012). Brno: Atlantis, 2006. ISBN 978-80-7108-276-7. S. 116.

¹⁴⁵ Tamtéž. S. 128.

¹⁴⁶ Tamtéž. S. 128.

„Beethoven a Stalin patří k sobě?“ zeptal se Medvěd s mrazivou ironií.

„Samozřejmě, i když tě to šokuje. Válka a kultura, to jsou dva póly Evropy, její nebe a peklo, její sláva a hanba, ale nelze je od sebe odloučit. Až skončí jedno, skončí i druhé a jedno nemůže skončit bez druhého. To, že v Evropě nejsou už padesát let války, souvisí nějak tajemně s tím, že se tu už padesát let neobjevil žádný Picasso.“¹⁴⁷

Další hudební motiv se objevuje v souvislosti s odmítnutím Brigity učit se němčinu. Její učitel, mladý Němec připouští, že německá gramatika je poněkud nelogická a od debaty o jazyce se dostává k německé hudbě a Hitlerovi:

„Bohužel, chyběl nám Descartes. To je neodpustitelná mezera v našich dějinách. Německo nemá tradici rozumu a jasnosti, je plné metafyzických mlh a wagnerovské hudby a my víme všichni, kdo byl největším obdivovatelem Wagnera: Hitler!“¹⁴⁸

Zcela odlišný hudební motiv, který má funkci kulisy, se pak objevuje ve scéně, v níž profesor Avenarius kráčí v pařížském metru a míjí zde muzikanta s trubkou.

K Lauřině lásce k hudbě se pak vracíme v momentu, kdy je opuštěna Bernardem. V této chvíli pro ni útěchu nepřináší ani její oblíbený Mahler. Je náhoda, že oblíbeným skladatelem této Kunderovy postavy je Gustav Mahler, který se narodil na Vysočině, prožil tu mládí a odtud vycházely jeho inspirační zdroje, ale většinu života prožil a proslavil se ve Vídni a přivlastňují si ho tedy jak Češi, tak Rakušané? Z tohoto úhlu pohledu je to totiž podobný případ kulturní osobnosti spjaté s dvěma národy jako Milan Kundera.

Laura je dávana do paralely s Bettinou. Sama se jako umělkyně neprosadila, a tak se pokusila si svůj neúspěch kompenzovat vztahem se slavným mužem současné doby masových médií, rozhlasovým hlasatelem.

¹⁴⁷ KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. Vyd. 3., pátý dotisk (2012). Brno: Atlantis, 2006. ISBN 978-80-7108-276-7. S. 130.

¹⁴⁸ Tamtéž. S. 141.

V tomto třetím dílu zároveň s příběhem Laury odhalujeme další peripetie její dávné předchůdkyně Bettiny. Čtenář se dozvídá o tom, že dalším mužem, pro něhož měla slabost, byl klavírista a skladatel Franz Liszt. Ten ji ale pohoršoval tím, že se staral pouze o svou slávu.¹⁴⁹

Ve čtvrtém díle jsou zmíněny okolnosti pohřbu Agnesina otce. Místo proslovů zvolila pouze pouštění hudby, a to konkrétně *Adagia* z desáté symfonie Gustava Mahlera, protože tuto skladbu měl její otec rád. Jelikož se bála, že ji to na pohřbu dojde k slzám, pustila si tuto větu předtím doma několikrát, takže při pohřbu už byla vůči moci hudby dojímat imunní.

Třináctá kapitola čtvrtého dílu *Homo sentimentalis* přináší úvahu o tom, jak se evropská hudba ve svých dějinách až po Gustava Mahlera snažila probouzet v lidech city a dojetí a obracela se tak právě k homo sentimentalis. Úvaha přechází ve vysvětlení vztahu Brigity a Laury na příkladu jejich odlišných hudebních preferencí. Jejich boj ve společné domácnosti po smrti Agnes je ilustrován na Brigitině zálibě v rámusivém rocku a Lauřině lásce k Mahlerovi. Paul, který nemá rád ani hlučnou soudobou hudbu, ani romantickou hudbu, která v něm vyvolává úzkost, protože se hraje v přelomových okamžicích dějin, kdy je potřeba sjednotit Evropany a patos romantické hudby se zdá být vhodným doprovodem. Je nucen vybrat si mezi dvěma hudebními proudy, z nichž každý představuje jednu důležitou ženu jeho života. Nakonec je to Brigita, kdo už to nevydrží a z domu odchází.

Znovu se v tomto díle vrací i historka o Beethovenově klobouku. Tentokrát je přetransformována v alegorii toho, že ti, kdo tvoří, si zaslouží více úcty než ti, kdo vládnou.¹⁵⁰

¹⁴⁹ KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. Vyd. 3., pátý dotisk (2012). Brno: Atlantis, 2006. ISBN 978-80-7108-276-7. S. 169.

¹⁵⁰ Tamtéž. S. 217.

V pátém dílu, který se nazývá *Náhoda*, Kundera rozvádí myšlenku toho, jak jsou lidské příběhy ovlivňovány a směřovány díky různým náhodám. Jeden druh náhody Kundera vysvětluje opět za pomoci hudební terminologie:

Ale mohu též říci, co jsem ti oznámil, když jsem tě uviděl: ‚profesor Avenarius se ponořil do bazénu právě ve chvíli, kdy Agnes rozjela v Alpách svůj vůz.‘ Tu náhodu nelze nazvat poetickou, protože nedává žádný zvláštní smysl tvému vstupu do bazénu, ale je to přesto velmi cenná náhoda, kterou nazývám *kontrapunktická*. Je to, jako když se dvě melodie spojí v jednu skladbičku. Znam to ze svého dětství. Jeden chlapec zpíval písničku a zároveň s ním jiný chlapec jinou písničku, a šlo to dohromady!¹⁵¹

Ve scéně, kdy neznámá dívka těsně před svým pokusem o sebevraždu stojí u dálnice, je pak použit hudební motiv jako metafora. Ve chvíli, kdy spatří ceduli s nápisem Dijon, vzdme se v ní rozhodnutí svézt se s někým tímto směrem. Tato naděje ale brzy zhasíná, když nikdo nezastavuje.

Bylo to, jako když se uprostřed pouště ozve taneční hudba.

(...)

Osvětlené město, veselé město Dijon, taneční orchestr uprostřed pouště, se znovu propadalo do temnot.¹⁵²

Hudební ostinato doprovází také scénu, v níž se Paul dozvídá o Agnesině autonehodě. Při čekání na objednání taxíku se v telefonu ozývá ‚hudba, zpívající ženské hlasy, křičení bubnování‘.¹⁵³ Tento motiv se během jednoho odstavce vrací třikrát, což přispívá k dojmu zoufalé bezvýchodnosti Paulovy situace.

Šestý díl *Ciferník* uvádí na scénu novou postavu – malíře Rubense. Jak se později ukáže, jednou z jeho milenek je Agnes. Ta je v jeho příběhu nazývána loutnistkou, protože malířovi připadá něžná jako loutna. V tom, že přezdívku zvolil velmi dobře, se Rubens utvrdí, když se poprvé dotkne jejích

¹⁵¹ KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. Vyd. 3., pátý dotisk (2012). Brno: Atlantis, 2006. ISBN 978-80-7108-276-7. S. 234.

¹⁵² Tamtéž. S. 265.

¹⁵³ Tamtéž. S. 273.

prsou, ona se třese a jemu to připadá, jako by se někdo lehce dotkl struny loutny.

V sedmém díle, který se jmenuje *Oslava*, sledujeme debatu spisovatele, profesora Avenaria a Paula. Paul vypráví historii vzniku Mahlerovy Sedmé symfonie. Mahler byl přesvědčený, že celé jeho dílo bude zcela pokažené, pokud v jednom místě bude hrát hlavní melodii klarinet namísto hoboje. Faktem ale je, že většina posluchačů by rozdíl mezi verzí s hobojem a verzí s klarinetem nedokázala od sebe rozeznat. Spisovatel si zase povzdychne nad tím, že jeho román nemůže být zcela a dokonale pochopen, pokud čtenář vynechá byť jen jedinou větu.

Později Paul říká, že se Brigita vrátila domů, a tak se pod jeho střechou znovu odehrává boj mezi jejím rockem a Lauřiným Mahlerem. Paul je znovu nucen se postavit na jednu, nebo na druhou stranu, ale on svůj proslov uzavírá prohlášením, které je pro veškerou hudbu zdrcujícím:

„Přátelé, já si přeju, aby hudba neexistovala. Já si přeju, aby byl Mahlerův otec překvapil syna při masturbaci a dal mu takovou přes ucho, až by malý Gustav na celý život ohluhl a nikdy nerozeznal buben od houslí. A přeju si, aby ze všech elektrických kytar byl vyveden proud a zapnut do židlí, na které vlastnoručně přivážu kytaristy.“¹⁵⁴

1.11 Pomalost

Oproti předchozím románům je v *Pomalosti*, prvním Kunderově románu psaném francouzsky, hudebních motivů poskrovnu, nicméně několik jich v knize najdeme.

Hned v první kapitole, kde je nastoleno téma pomalosti (v kontrastu k rychlosti současného světa), si vypravěč posteskuje nad tím, kam zmizeli

¹⁵⁴ KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. Vyd. 3., pátý dotisk (2012). Brno: Atlantis, 2006. ISBN 978-80-7108-276-7. S. 349–350.

dávní hrdinové z lidových písní, kteří se beze spěchu potulovali krajinou, pomalu ukrajovali míli za mílí a nocovali pod širým nebem.¹⁵⁵

Ve scéně, kdy vypravěč se svou ženou jdou na večeři ve venkovském hotelu, je zmíněno, že vedle nich seděl manželský pár s dvěma dětmi, přičemž jedno z nich hlasitě zpívalo.¹⁵⁶

O několik stránek později je hlas postavy Pontevina přirovnáván ke zvuku violoncella.¹⁵⁷

V dějové linii sledující Madame de T. a jejího kavalíra je pak použito italské slovíčko *ritardando* známé všem hudebníkům jako výraz pro zpomalení tempa. Zde si autor tímto slovem pomáhá, aby vyjádřil záměr Madame de T. úmyslně zpomalit běh událostí.¹⁵⁸ V souvislosti s tématem a titulem celého románu se termín *ritardando* zdá být pro toto Kunderovo dílo klíčovým, ačkoli je v románu explicitně vyřčeno pouze jednou.

Bezprostředně po scéně projevu českého vědce se objevuje zajímavé přirovnání houstnouce atmosféry ve ztichlé místnosti k modulaci do jiné tóniny v sonátě.

Nejvýraznějším hudebním motivem v *Pomalosti* je opět Beethoven. Narážky na něj jsou na třech místech. První případ je v souladu s tématem rozporu rychlosti a pomalosti. Autor přirovnává tendence v soudobém světě ke koncertu, na kterém by bylo ze všech Beethovenových opusů uvedeno pouhých prvních osm taktů. Za deset let se bude z každé jeho skladby hrát

¹⁵⁵ KUNDERA, Milan. *Slowness*. London: Faber and Faber, 1996. ISBN 0-571-17943-6. S. 5.

¹⁵⁶ Tamtéž. S. 12.

¹⁵⁷ Tamtéž. S. 23.

¹⁵⁸ Tamtéž. S. 33.

pouze první tón a za dvacet let už z celého jeho díla zůstane pouze jeden dlouhý tón, který Beethoven slyšel na konci života ve své hluchotě.¹⁵⁹

Podruhé se Beethovenova hudba ozývá v momentě, kdy se spisovatelova žena Věra probudí v hotelu, protože ve snu slyšela nesnesitelně ohlušující *Ódu na radost*. Spisovatel tvrdí, že to se do její mysli přenesly jeho představy z románu, který píše.¹⁶⁰

Třetí zmínka má souvislost s předchozí scénou. Sen o Beethovenově *Deváté symfonii* byl pro manžele poslední kapkou a podnětem k odjezdu z hotelu.

Trojího výskytu motivu Beethovena v *Pomalosti* a sepětí postavy spisovatele s komponistou, která číší z tohoto textu, si povšimla i Anna Žurawska ve svém příspěvku *Romány a jejich hudba: La Lenteur a L'Ignorance Milana Kundery* na konferenci věnované dílu Milana Kundery konané v Brně roku 2009.¹⁶¹

Posledním hudebním motivem v knize je přirovnání touhy Vincenta odvyprávět svůj příběh znovu a jiným způsobem k fanfáře na trubku.¹⁶²

1.12 Totožnost

V *Totožnosti* je hudebních motivů ještě méně než v *Pomalosti*. Ze začátku knihy se znovu objevuje motiv nesnesitelně hlučné rockové hudby,

¹⁵⁹ KUNDERA, Milan. *Slowness*. London: Faber and Faber, 1996. ISBN 0-571-17943-6. S. 79.

¹⁶⁰ Tamtéž. S. 118.

¹⁶¹ ŽURAWSKA, Anna. Romány a jejich hudba: La Lenteur a L'Ignorance Milana Kundery In: Bohumil FOŘT, Jiří KUDRNÁČ a Petr KYLOUŠEK, ed. *Milan Kundera, aneb, Co zmůže literatura?: soubor statí o díle Milana Kundery*. Brno: Host, 2012, s. 292–305. ISBN 978-80-7294-380-7.

¹⁶² KUNDERA, Milan. *Slowness*. London: Faber and Faber, 1996. ISBN 0-571-17943-6. S. 126.

kteřá irituje Chantal v kavárně. Když požádá číšníka o ztlumení hudby, ten jí nejprve v tomto hluku ani nerozumí. Když Chantal svůj požadavek zopakuje, muž se udiveně ptá: „Vám se ta hudba nelíbí?“ Na to Chantal kapituluje.¹⁶³

V debatě o smrti, která se odehrává mezi Chantal a Jeanem-Marcem, si Chantal ve svém monologu bere za jeden z odstrašujících příkladů posmrtný osud těla skladatele Josepha Haydna. Usekli mu hlavu, aby nějaký šílený vědec mohl prozkoumat jeho mozek a nalézt v něm místo hudebního génia. Závěrem jejího proslovu je přesvědčení, že jedinou definitivní smrtí je kremace.¹⁶⁴

Kromě těchto dvou výraznějších motivů již v knize nalezneme pouze dva výrazy z hudebního názvosloví v přeneseném slova smyslu. Konkrétně se jedná o termíny *idée fixe*¹⁶⁵, jako návratnou myšlenku, a *furioso*¹⁶⁶, tedy zuřivě, zde v souvislosti s nájezdem dětí Chantaliny švagrové na její pokoj.

1.13 Nevědomost

Hlavním hudebním motivem *Nevědomosti* je německý hudební skladatel první poloviny 20. století Arnold Schönberg a jeho přelomové dílo. Narážky na tohoto skladatele, který přinesl revoluci do hudební kompozice, se v knize objeví na několika místech. Hned v začátku knihy se jeho jméno vynořuje v souvislosti s tématem emigrace a diskuse o tom, zda umělci aktem odchodu ze své země přicházejí o svou kreativitu a hlavní zdroj inspirace. Schönbergovi tuto otázku položil novinář několik let poté, co z Německa

¹⁶³ KUNDERA, Milan. *Identity*. Open market ed. London: Faber and Faber, 1998. ISBN 0-571-19567-9. S. 19.

¹⁶⁴ Tamtéž. S. 54.

¹⁶⁵ Tamtéž. S. 78.

¹⁶⁶ Tamtéž. S. 103.

přesídlil do Ameriky. Je ovšem absurdní hovořit o ztrátě inspirace pouhých pět let potom, co Schönbergova domovina zažila holocaust.¹⁶⁷

Další zmínka o Schönbergovi už se pak dotýká jeho díla. Jím vytvořený dvanáctitónový systém, v němž jsou všechny tóny na stejné úrovni, považoval sám Schönberg za počátek nové slavné etapy dějin hudby. To se odráží v jeho přesvědčení, že on svou dodekafonií zajistil nadvládu německé hudbě na příštích sto let.¹⁶⁸ V tom se ovšem strašlivě mýlil. Jeho hudba naopak podle Kundery není začátkem, ale koncem hudby.

K tomu se autor vrací na jiném místě knihy, v několikastránkové pasáži, která má téměř charakter muzikologické eseje. Po Schönbergovi už přichází věk rádia a z hudby se stává masová zábava a hluk řvoucí všude a odevšud. Schönberg si nebezpečí rádia uvědomoval. Sám ovšem komponoval ne pro přítomnost, ale pro budoucnost. Po dvacet let od jeho smrti byl velmi uznávaným skladatelem a jeho skladby se uváděly na pódiiích. Dnes, v budoucnosti, už se jeho dílo ale vlastně vůbec nehraje. Kundera říká, že Schönberg svými tehdejšími výroky nepřecenil sám sebe, ale podcenil budoucnost.¹⁶⁹

Na tyto myšlenky v následující kapitole navazuje autor konkrétním příkladem toho, že v dnešním světě se z hudby stal hluk a řev. Ve chvíli, kdy Ireně umíral manžel, z vedlejšího bytu bouřila soudobá populární hudba z reproduktorů. Marně se Irena pokoušela požádat sousedy o ztlumení hudby. Nakonec jí nezbylo než zoufale křičet: „Vypněte ten příšerný rámus! Můj manžel umírá! Slyšíte? Umírá! Umírá!“ Od té doby Irena ztratila chuť

¹⁶⁷ KUNDERA, Milan. *Ignorance*. London: Faber and Faber, 2002. ISBN 0-571-21592-0. S. 9.

¹⁶⁸ Tamtéž. S. 14.

¹⁶⁹ Tamtéž. S. 144–147.

poslouchat rádio. Na žádné stanici už nelze slyšet lidi mluvit, ze všech se ozývá vtíravá hudba.¹⁷⁰

Téma hudby jako hluku, je přítomno v celé knize. Kromě těchto rozsáhlejších pasáží je v románu rozseto ještě několik zmínek, které na toto téma narážejí.

Když si jednou Irena se svým již vážně nemocným manželem vyjela na výlet, během procházky městem se náhle ozvala z tlampače hlasitá hudba, jejíž intenzita je charakterizována jako *fortissimo*, velmi silně. Irena si zacpala uši a propukla v pláč, pohnuta mizením starého světa, který měla ráda.¹⁷¹

Hlasitá hudba hraje i v baru, do něhož vstoupí Irena s Josefem. Pro Irenu je to nesnesitelné, a tak navrhuje, aby šli do jejího pokoje...¹⁷²

Hudba v pozitivním slova smyslu se naopak z textu vynořuje pouze třikrát – ve výčtu kladů Francie se objevují i její pianisté či violoncellisté.¹⁷³ Josef naopak vzpomíná rád na plavby v Kodani, kde na lodích hraje starý dobrý jazz.¹⁷⁴ Ve výčtu dobrých věcí souvisejících s Prahou, které Ireně přichází na mysl, figurují písničky Voskovce a Wericha, jež měl rád její otec, který zemřel, když byla ještě dítě.¹⁷⁵

Pozoruhodný je i odstavec, v němž Josef pozoruje změnu, která se udála s českým jazykem za dobu, co byl v emigraci. Kundera barvitě popisuje změnu melodie a tónu řeči. Mluvu vlastně charakterizuje jako hudbu.¹⁷⁶

¹⁷⁰ KUNDERA, Milan. *Ignorance*. London: Faber and Faber, 2002. ISBN 0-571-21592-0. S. 147–149.

¹⁷¹ Tamtéž. S. 53–54.

¹⁷² Tamtéž. S. 173.

¹⁷³ Tamtéž. S. 20.

¹⁷⁴ Tamtéž. S. 131.

¹⁷⁵ Tamtéž. S. 136.

¹⁷⁶ Tamtéž. S. 55.

Poslední hudební motiv je pak ve scéně, v níž Gustaf tančí s Ireninou matkou, nejprve waltz a později tango. Zde má hudba funkci kulisy. Celá scéna má silný sexuální podtext.¹⁷⁷

1.14 Oslava bezvýznamnosti

V posledním vydaném Kunderově románu jsou roztroušeny pouze drobnosti týkající se hudby. Funkci kulisy má zmínka o mladíkovi prodávajícím masky známých osobností historie včetně skladatele Berlioza, kolem něhož prochází jedna z hlavních postav, Ramon. Zábavnou odbočkou je historka o někdejší ruském prezidentovi Kalininovi a jeho neustálém chození na záchod v průběhu hudební slavnosti při příležitosti otevření operního domu. Na jiném místě je pak mezi velkými jmény ruské historie jmenován i skladatel Čajkovskij. Završení románu – oslavy je umocněno vystoupením dětského pěveckého sboru v parku, kde se procházejí a hovoří Ramon a D'Ardele. Román končí v momentě, kdy sbor začne zpívat Marseillaisu.

1.15 Hudební motivy v díle Milana Kundery – závěr

Pomineme-li tu část Kunderova díla, kterou on sám považuje za nezralou nebo nezdařenou, a podíváme-li se na jeho dosud vydané romány jako na celek, „románovou partituru o sedmi větách“¹⁷⁸ (jak nazývá sedm česky

¹⁷⁷ KUNDERA, Milan. *Ignorance*. London: Faber and Faber, 2002. ISBN 0-571-21592-0.. S. 181–191.

¹⁷⁸ LE GRAND, Eva. *Kundera, aneb, Paměť touhy*. Olomouc: Votobia, 1998. Velká řada. ISBN 80-7198-305-5. S. 27.

psaných Kunderových románů Eva Le Grand) či „metapříběh“¹⁷⁹ (slovy Tomáše Kubíčka), a bereme-li v potaz i romány vydané ve francouzštině, najdeme zde několik stěžejních motivů, které se opakují, vrací (ať už v rámci jednoho románu – například motiv konce hudby v osobě Arnolda Schönberga v *Nevědomosti*, nebo v průběhu různých románů – různými směry rozváděný motiv Beethovena v *Knize smíchu a zapomnění*, v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, v *Nesmrtelnosti* a v *Pomalosti*) a tyto vracející se motivy můžeme, stejně jako v hudbě, nazvat návratnými.¹⁸⁰

Některé motivy se v různých modifikacích opakují a variují tolikrát, že už přerůstají v témata. Z témat inspirovaných hudbou je v Kunderových dílech stěžejní téma variací, dále téma Beethovena a téma proměny hudby v nepřetržitý hluk jdoucí odevšad. Vícekrát je také zmíněn motiv povinného zpěvu veselých písní v socialistických zemích.

Kromě těchto „velkých“, opakujících se motivů, v jeho beletristických dílech najdeme nepřeberné množství drobných roztroušených zmínek o hudbě, které by se daly rozčlenit do několika kategorií: hudební motivy ve funkci kulisy, hudební metafory a přirovnání, slova z hudební terminologie, kterými autor popisuje různé události v textu, a pasáže s hudebními prvky podstatné pro vývoj příběhu či charakteristiku některé postavy, případně vztahy mezi postavami.

Jelikož jakýchkoli zmínek, které mají něco společného s hudbou, je celkově v Kunderových románech velké množství a autor je používá uvědoměle a trefně, je zjevné, že zde využívá svého hudebního vzdělání.

¹⁷⁹ KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno: Host, 2001. Studium. ISBN 80-7294-043-0. S. 9.

¹⁸⁰ Tamtéž. S. 189.

2 Hudebnost kompozice Kunderových románů

Hudba je radostí z formy a netvoří v tomto směru mezi uměními žádnou výjimku; naopak právě v tomto směru je paradigmatem, vzorem pro všechna umění.¹⁸¹

Milan Kundera se netají svou zálibou ve vysvětlování kompozičních principů svých románů a netají se ani tím, že tyto kompoziční principy jsou často inspirovány hudebními formami.

2.1 *Monology*

V *Monolozích* se u Kundery poprvé objevuje kompoziční princip vícehlasu. Už samotný název sbírky napovídá, že se jedná o sled výpovědí osob. Sbíрка obsahuje promluvy mužů i žen, ty se samozřejmě od sebe velmi liší. Výsledkem je dojem nepochopení mezi pohlavími a složitosti vztahů mezi muži a ženami. Tímto zde vlastně Kundera nastoluje toto téma, které pak různými způsoby zpracovává ve všech svých pozdějších dílech.

V této sbírce také najdeme předzvěst dalšího autorova typického kompozičního postupu, a to variací, respektive tématu, které je několikrát různě variováno. Zde se konkrétně jedná o trojici za sebou jdoucích básní *První variace na smrt*, *Druhá variace na smrt* a *Třetí variace na smrt*. Každá z těchto básní dané téma zpracovává zcela jiným způsobem.

2.2 *Majitelé klíčů*

V tomto dramatu se důmyslně pracuje se dvěma naprosto kontrastními tématy a vlastně paralelně tu probíhají dva děje – okupační drama o

¹⁸¹ KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. Vyd. 3., pátý dotisk (2012). Brno: Atlantis, 2006. ISBN 978-80-7108-276-7. S. 383.

pronásledování Věry gestapem a banální hašteření rodiny Krůtů o klíče od bytu. Každý děj probíhá kupředu nezávisle na tom druhém, ale zároveň se doplňují a navzájem se osvětlují.

Jak píše sám autor v doslovu ke knižnímu vydání dramatu:

Nicméně *Majitelé klíčů* nejsou ani běžným okupačním dramatem ani dramatem ionescovského typu. Během těch sto minut, co asi hra trvá, *probíhají totiž zároveň oba děje*, obě tato tak protichůdná dramata; zapadají do sebe jako dvě ozubená kolečka – anebo lépe: jako dva hlasy v dvojhlasé fúze, dva hlasy, z nichž každý má svou melodickou samostatnost, ale zároveň tvoří s druhým hlasem celek; jednotlivá myšlenková témata jsou postupně přebírána a zpracovávána oběma hlasy, tj. oběma ději; to znamená, že všechna myšlenková témata (téma poslání, téma soudu atd. atd.) jsou ve hře vždycky ozřejmována ze dvou stran, v rovině velikosti i v rovině malosti, ve své pravosti i ve své absurdnosti.¹⁸²

Zárodek polyfoničnosti můžeme v tomto díle hledat nejen v paralelním průběhu dvou rovin příběhu, ale také v pasážích, v nichž jako by znělo více hlasů najednou. Každá z postav si vede svou a do toho ještě hraje z rádia onen laciný šlágr zmiňovaný již v kapitole 1.2.

2.3 Směšné lásky

Směšné lásky na první pohled nevykazují znaky kompozičních postupů inspirujících se hudebními formami. Nicméně jak si povšimla například již Hana Kosková, náznaky polyfonie tu rozhodně k nalezení jsou. V povídce *Nikdo se nebude smát* sledujeme na první pohled banální zápletku postavenou na zdánlivě nevinné lži, která se hlavní postavě vymkla z rukou.

Jenže tato směšná historka má neustále přítomný kontrapunkt: je svědectvím o době, ve které jedním ze základních existenciálních prožitků je zásah sil, vymykajících se jedincově vůli, do jeho soukromí. Na minimální ploše

¹⁸² KUNDERA, Milan. *Majitelé klíčů: hra o jednom dějství se čtyřmi vizemi*. Praha: Orbis, 1962. Divadlo. S. 83–84.

povídky je tu prakticky bez zmínek o politické situaci velice sugestivně zachycena a zobecněna atmosféra totalitní společnosti.¹⁸³

V povídkách jsou nastolena některá témata, která pak Kundera více rozvíjí nebo variuje až v dalších románech (např. nemožnost donjuanství v současné době, konflikt individua s realitou totalitního státu, oddělení lásky a erotiky, konflikt duše a těla).

Knihy ve svém celku pak může být chápána jako paralela k hudební formě tématu s variacemi, zejména pokud se na ni díváme již se znalostí pozdější *Knihy smíchu a zapomnění*, která má podobné členění a to, že tuto formu využívá, nikterak neskrývá. V hudbě je vždy nastoleno téma – krátké, výrazné a úderné, které je následně různými způsoby variováno. Jako téma ve *Směšných láskách* může být chápána buď první povídka v pořadí, přičemž další povídky jsou pouhými variacemi na předložené téma, anebo samotný titul knihy a potom by variacemi byly všechny povídky včetně první z nich.

Ovšem téma s variacemi není jedinou hudební formou, kterou si autor bere za inspiraci. K interpretaci *Směšných lásek* jako tématu s variacemi vede zejména definitivní vydání o sedmi povídkách, a to zejména v souvislosti s pozdějšími Kunderovými romány, které mají obdobnou formu (podobnosti jsou patrné zejména s již zmiňovanou *Knihou smíchu a zapomnění*). Když se ovšem soustředíme na genezi díla a přečteme si původní tři sešity *Směšných lásek* (obzvláště se soustředíme na sešit první), objevíme, že původní členění bylo zcela jiné.

Kompoziční záměr prvního sešitu *Směšných lásek* odhaluje sám autor v povídce *Sestřičko mých sestřiček*, která je v sešitě druhou v pořadí, když píše, že hlavní postava – hudební skladatel, právě píše druhou větu třídílné

¹⁸³ KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany: H&H, 1998. Profily. ISBN 80-86022-19-6. S. 11.

sonáty. Toho si povšimla již Hana Kosková.¹⁸⁴ Pokusme se její poznatek ověřit podrobnou analýzou původního prvního sešitu.

V prvním sešitě se nacházejí povídky *Já truchlivý bůh*, *Sestřičko mých sestřiček* a *Nikdo se nebude smát*. Tyto tři povídky jako celek se skutečně tváří jako třívětá sonáta, a to dokonce velmi typická sonáta.

V hudebních sonátách bývá první věta zpravidla v sonátové formě, tedy s dvěma kontrastními tématy (popřípadě ještě s méně významných třetím tématem), která jsou předvedena v expozici, soupeří spolu v provedení a znovu jsou smířlivě zopakována v repríze. Jak tomu je v povídce *Já truchlivý bůh*? Máme zde hlavní mužskou postavu, korepetitora amatéra, z jehož pohledu sledujeme děj. Objektem jeho touhy je mladá zpěvačka, která ho ovšem nechce. Korepetitor se jí chce pomstít tak, že ji seznámí se svým známým a vydává ho za slavného dirigenta. V úvodu povídky jsou představeny tři hlavní postavy. Uprostřed povídky dojde k jejich konfrontaci, výsledkem čehož je milostné vzplanutí mezi zpěvačkou a domnělým dirigentem. V závěru dochází k vynucenému smíření všech postav se situací, která nastala (zpěvačka má dítě, ale je zamilovaná do představy slavného dirigenta, o „obyčejného“ muže nestojí, ani ho nepoznává, korepetitor se s ní více sblíží a pomáhá jí, ale pro sebe ji nikdy nezíská). Bereme-li tedy každou z těchto tří postav jako jedno z témat, průběh povídky a vývoj postav zapadá do schématu sonátové formy.

Druhou v pořadí je povídka *Sestřičko mých sestřiček*. V hudební sonátě je druhá věta většinou kontrastní vůči energické první větě s přísnou formou, bývá lyrická a v pomalém tempu. Druhá povídka tohoto sešitu tuto charakteristiku splňuje. Přináší romantický motiv inspirace milovanou ženou

¹⁸⁴ KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany: H&H, 1998. Profily. ISBN 80-86022-19-6. S. 39.

pro vznik uměleckého díla. Autor si s touto představou pohrává a pomalu vede čtenáře ke konci povídky. Vyústění ovšem není šťastné, ale pro hlavní postavu překvapivě drsné.

Třetí věty sonát mívají často formu ronda. V rondu je na začátku uvedeno hlavní téma, které se v průběhu skladby několikrát vrací a je prokládáno jinými tématy. Třetí povídka prvního sešitu *Nikdo se nebude smát* jakýsi nádech tohoto návratného principu přináší v motivu několikerého návratu neodbytného Zátureckého, který se navzdory různým rafinovaným úskokům hlavní postavy nehodlá vzdát a chce za každou cenu dosáhnout svého.

Definitivní upravená podoba *Směšných lásek* je sedmidílná (ze všech povídek, co byly v původních sešitech, do tohoto výběru nezařadil tři, které se mu zdály nezralé) a Kundera si tak nastoluje tuto formu, kterou pak používá ve všech dalších románech až po *Nesmrtelnost* (s čestnou výjimkou prostředního z nich – *Valčíku na rozloučenou*, který je pětídílný, což ovšem koresponduje s inspirací dramatickou formou vaudevillu). Kunderova „románová partitura“, jak jeho sedm česky psaných románů (počítáme-li *Směšné lásky* jako román) nazývá Eva Le Grand¹⁸⁵, neboli jeho „metapříběh“ (tento pojem zavádí v podobné souvislosti Tomáš Kubíček)¹⁸⁶ tedy ve finální podobě zahrnuje sedm románů, z nichž všechny kromě prostředního, čtvrtého, jsou rozčleněny do sedmi dílů.

Stejně jako je *Valčík na rozloučenou* středem a jakýmsi předělem v Kunderově románovém cyklu, takový střed a předěl tvoří prostřední povídka *Symposion ve Směšných láskách*. Je nejrozsáhlejší a je také zásadní

¹⁸⁵ LE GRAND, Eva. *Kundera, aneb, Paměť touhy*. Olomouc: Votobia, 1998. Velká řada. ISBN 80-7198-305-5. S. 27.

¹⁸⁶ KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno: Host, 2001. Studium. ISBN 80-7294-043-0. S. 9.

pro myšlenkové sepětí celku. Svou formou rozdělenou na pět dějství, je malou předzvěstí *Valčíku na rozloučenou*.

2.4 Žert

V *Žertu* již výrazněji zaznamenáváme Kunderovu oblíbenou strategii polyfonie. V průběhu všech sedmi dílů románu se tu střídají čtyři vypravěči, kteří líčí události každý ze svého vyhraněného úhlu pohledu. Příběh je tedy poskládaný z několika monologů, přičemž je působivé, jak se může náhled na tytéž události u různých postav lišit. Subjektivní výpovědi se jako jednotlivé hlasy v kontrapunktické hudební skladbě částečně překrývají, prolínají se a doplňují a jsou často v rozporu. Nejvíce prostoru má sice postava Ludvíka, ale hlasy všech čtyř vypravěčů mají stejnou váhu a proplétají se v mistrovsky ztvárněný vícehlas. Jen stěží by se dala popsat nějaká objektivní verze příběhu, nezátížená pohledem některé z postav.

Sám Kundera hovoří v souvislosti s *Žertem* o „románové polyfonii“.¹⁸⁷ Princip polyfonie je zvýrazněn vložení esejistické pasáže o lidové hudbě do monologu Jaroslava. Dochází zde tak poprvé v Kunderově díle k míšení žánru románu s žánrem eseje.

Polyfonie je v případě Kundery a Brocha používána ve dvojitým významu. První je význam, o němž Broch mluví jako o dvouhlasé soujedinnosti iracionality a racionality, pro niž musí román nalézt tvar. To je polyfonie na úrovni fikčního světa. Druhá podoba polyfonie se realizuje na rovině vyprávění – v podobě románové kompozice či struktury. Příkladem je jak vypravěčské mnohohlasí, tak míšení žánrů či druhů.¹⁸⁸

¹⁸⁷ KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno: Host, 2001. Studium. ISBN 80-7294-043-0. S. 43.

¹⁸⁸ KUBÍČEK, Tomáš. *Středoevropan Milan Kundera*. Olomouc: Periplum, 2013. Autoři střední Evropy. ISBN 978-80-86624-66-2. S. 43.

Hudebnost kompozice tohoto románu je ještě umocněna principem pravidelného střídání vypravěčů. První díl vypráví Ludvík, druhý díl Helena, třetí díl Ludvík, čtvrtý díl Jaroslav, pátý díl opět Ludvík, šestý díl Kostka a v sedmém dílu se rychle za sebou v krátkých kapitolách střídají Ludvík, Jaroslav a Helena. Když bychom schéma střídání vypravěčů zapsali písmeny, vychází nám následující vzorec: A – B – A – C – A – D – (A – B – C).¹⁸⁹

Toto schéma evokuje inspiraci principem hudební formy ronda, které se klasicky udává takto: A – B – A – C – A – D – A. Na začátku je předloženo hlavní téma, jež se v průběhu hudební skladby neustále vrací a je prokládáno jinými tématy.

Ludvíkovo vyprávění má v románu nejvíce prostoru. Mezi tím se ozývají hlasy dalších vypravěčů, kteří příběh popisují ze svého úhlu pohledu nebo doplňují informace, o nichž Ludvík nemá tušení. Poměr prostoru, který je věnován monologům jednotlivých postav, spočítal Milan Kundera až po vydání *Žertu* a tato čísla udává v *Umění románu* (cituje je Květoslav Chvatík):

Monolog Ludvíka zaujímá 2/3 textu knihy, monology ostatních 1/3 (Jaroslava 1/6, Kostky 1/9, Heleny 1/18).¹⁹⁰

V poslední části, kdy se promluvy vypravěčů střídají, se tak tempo vyprávění zrychluje, dynamika se zvyšuje a to napomáhá ke gradaci románového vyvrcholení. Je zajímavé, že tento díl je vlastně sám o sobě malým rondem, protože se vždy střídá výpověď Ludvíka s výpovědí buď Heleny, nebo Jaroslava. Ludvíkův monolog román zahajoval a jemu je také svěřen závěr, což umocňuje jeho dominantní postavení mezi ostatními postavami.

¹⁸⁹ CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994. ISBN 80-7108-080-2. S. 46.

¹⁹⁰ Tamtéž. S. 46.

2.5 *Jakub a jeho pán*

Kundera svou předmluvu k této hře nazval *Úvod k jedné variaci*, čímž je vlastně hned na začátku textu prozrazen kompoziční princip, kterým je napsán.

V dramatu nenalezneme žádný konkrétní hudební motiv ani metaforu vypůjčenou z hudební sféry (snad jen v úvodu v popisu začátku Diderotova *Jakuba fatalisty* autor použil hudební terminologii: „virtuózní proměňování rejstříků; smysl pro rytmus; *prestissimo* prvních vět“¹⁹¹), a proto jsme toto dílo vůbec nezařadili do kapitoly 1.

Nicméně o to víc je tento text zajímavý z hlediska kompozice.

Téma s variacemi je původně hudební forma, oblíbená zejména v období klasicismu. Jeho vrcholným představitelem je Ludwig van Beethoven, který tuto formu dovedl k dokonalosti. Na začátku je vždy představeno jednoduché, snadno zapamatovatelné téma, jež je postupně různými způsoby obměňováno, variováno. Kunderu tato hudební forma fascinovala a úspěšně se několikrát pokusil stvořit literární díla založená na podobném principu.

Divadelní hra *Jakub a jeho pán* je variace na Diderotův román *Jakub fatalista*, respektive „variace-pocta“¹⁹² slovy samotného autora. Jeho záměrem bylo něco víc než pouhá adaptace či transformace románu pro divadelní prkna. Kundera se rozhodl variovat téma předestřené Diderotem a poklonit se tak tomuto francouzskému romanopisci, jehož obdivoval. Ostatně, pozoruhodné na tom je, že Diderotův román je vlastně také svým způsobem variací, protože, jak píše Kundera v úvodu, byl silně ovlivněn románem

¹⁹¹ KUNDERA, Milan. *Jakub a jeho pán: pocta Denisi Diderotovi*. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-807108-283-5. S. 15.

¹⁹² Tamtéž. S. 17.

Tristram Shandy Laurence Sterna. Kundera tedy vlastně napsal variaci na variaci.

Ve hře samotné pak postupně sledujeme tři dějové linie, které jsou ovšem všechny variací na stejné téma. Ve všech se odehrává příběh o milostném vztahu mezi lstivou ženou a prostopášným mužem.

A to ještě není vše. V textu můžeme najít aluze na předchozí Kunderovy knihy – *Směšné lásky*, *Ptákovinu*, *Život je jinde* a *Valčík na rozloučenou*, takže se tu nacházejí obměny motivů z již napsaných děl.

Kundera ovšem nezůstal pouze u variace. Obsah díla přímo vyzýval k tomu, aby ho napsal technikou polyfonie, tedy dalším kompozičním principem vypůjčeným z hudební oblasti.

Technikou polyfonie čili vícehlasu se v Evropě komponovalo především v období renesance a baroka. Je založena na paralelním plynutí melodií několika rovnocenných hlasů za přísného dodržování pravidel vedení těchto hlasů.

Kundera si pro potřeby *Jakuba a jeho pána* vypůjčil z této techniky princip rovnocenného znění hlasů několika postav. Příběh Jakuba, příběh jeho pána i příběh paní de La Pommeraye jsou sice vyprávěny postupně, ale hlasy jejich vypravěčů mají stejnou váhu a příběhy se navzájem proplétají. Mluví si skáčou do řeči, vedou si svou a chtějí prosadit svoji historii do popředí, ale hned vzápětí jsou umlčeny jiným vypravěčem, který chce dořici zase svůj příběh.

Do třetice, projevuje se tu ještě jedna forma, původem hudební. Autor sám nazývá tuto knihu *divertimento*, což je původně odlehčený klasicistní hudební žánr určený k pobavení.

Právě v předmluvě k dramatu *Jakub a pán* jsme možná našli klíč k pochopení kompozice Kunderových beletristických děl. Jsou zde jmenovány tři jeho oblíbené formy, které si do svých románů, povídek a

dramat vypůjčil z hudební oblasti. Jedná se tedy o téma s variacemi, polyfonií a divertimento.

Pro Kunderův autorský styl je typické jednak obměňování, variování stále stejných témat a motivů, ať už jsou to mezilidské vztahy s důrazem na vztahy mezi muži a ženami, rozpor duše a těla, kontrast lásky a pouhého erotického dobrodružství, žárlivost, iluze a deziluze, téma hodnot, smrt a pomíjivost života versus nesmrtelnost, odpovědnost člověka za činy, které se ho více či méně týkají, či marná snaha člověka pohnout svým osudem na pozadí historických událostí v totalitním režimu a v neposlední řadě i téma exilu, ztráty domova, samoty a odcizení. Dále je to rovnocenné souznění hlasů několika postav a vyprávění příběhů z několika různých perspektiv, tedy vlastně ona polyfonie. A konečně charakteristický je pro něj i jakýsi nadhled a ironický humor, někdy až směšnost situací, do nichž se postavy dostávají, či motiv žertu, který se zcela nezdařil nebo nebyl pochopen, což odkazuje právě k lehké žertovné formě divertimenta (Claude Roy v předmluvě k románu *Život je jinde* dokonce mluví o tom, že žert je leitmotivem Kunderova díla).¹⁹³

2.6 *Život je jinde*

V románu *Život je jinde* můžeme pozorovat polyfonní postup díky vložené snové pasáži v druhém díle. Jedná se o literární pokus hlavní postavy románu básníka Jaromila, v němž vykresluje epizodu svého alter ega Xavera. Sny se zde míchají s realitou, realita vstupuje do snů, sny se navzájem prostupují a rozvíjejí se jako hlasy v kontrapunktické skladbě.

¹⁹³ KUNDERA, Milan. *Život je jinde*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1979. ISBN 0-88781-069-1. S. 10.

V *Umění románu* Kundera popisuje, jak při tvorbě tohoto textu usiloval o kontrast ve způsobu vyprávění mezi jednotlivými díly. Čtvrtý a sedmý díl nazývá polyfonním vyprávěním.

V případě tohoto románu je zajímavá i autorova vlastní analýza změny tempa vyprávění v průběhu jednotlivých dílů, kterou nalezneme v citaci z *L'art du roman*:

1. díl: 11 kapitol na 71 stranách: *moderato*
2. díl: 14 kapitol na 31 stranách: *allegretto*
3. díl: 28 kapitol na 82 stranách: *allegro*
4. díl: 25 kapitol na 30 stranách: *prestissimo*
5. díl: 11 kapitol na 96 stranách: *moderato*
6. díl: 17 kapitol na 26 stranách: *adagio*
7. díl: 23 kapitol na 28 stranách: *presto*¹⁹⁴

Kontrasty v tempu vyprávění jsou jedním z podstatných rysů tohoto románu. V rozboru vlastního díla si Kundera opět bere inspiraci z hudební oblasti a tempa nazývá pojmy z italského hudebního názvosloví. Kategorie času je samozřejmě v hudební oblasti chápána jinak než v literatuře (hudební dílo probíhá v reálném čase od začátku do konce, v literatuře můžeme jednou větou obsáhnout tisíc let, nebo naopak jednu vteřinu popsat na mnoha stranách). Nicméně Kundera se snaží hudební terminologii přenést do popisu románu ve smyslu poměru počtu stran k reálnému času probíhajícího děje na těchto stranách. Proto je jedna několikahodinová scéna popsána na šestadvaceti stranách šestého dílu nazývána adagiem a vedle ní je do kontrastu dán, na počet stran sice obdobně dlouhý díl sedmý, ale líčící několikaletý časový úsek. Tak autor umocňuje gradaci před koncem románu. Nejprve tempo zpomalí, aby pak poslední část mohla kvapit v prestu vstříc konci.

¹⁹⁴ KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany: H&H, 1998. Profily. ISBN 80-86022-19-6. S. 69.

2.7 *Valčík na rozloučenou*

Valčík na rozloučenou je zdánlivě románem s klasickou strukturou postavenou na jednotě místa, času a děje. Vše se točí okolo jedné zápletky a několika málo postav, z nichž každá má v románu svou funkci. Příběh se odehrává během pěti dní v malém lázeňském městě. Vypravěč – reflektor ovšem v jednotlivých kapitolách ustupuje do pozadí a hodnocení situace se odráží od jednotlivých postav. Jejich pohled je různorodý podobně jako v *Žertu*. Výsledkem je tedy opět „románová polyfonie“.¹⁹⁵

Je zajímavé, jak se jednotlivé postavy postupně do příběhu přidávají jako hlasy ve složité fuze. Na konci, když postupně odcházejí „ze scény“, tempo i dynamika příběhu zvolňuje, hlasy jako by postupně utichaly a román končí ve smířlivém pianissimu.

Kromě toho autor sám tento román nazývá „loučením ve formě zrychlujícího se tance“ (viz kapitola 1.7). Inspirací je mu divadelní forma vaudeville.

Ještě si povšimněme odlišnosti struktury *Valčíku na rozloučenou* oproti ostatním románům Milana Kundery. Zatímco u třech předchozích i u třech následujících románů dominuje v kompozičním plánu číslovka sedm, ve *Valčíku na rozloučenou* jsou to čísla pět (pět dní, pět dílů) a tři (třídobý takt valčíku, tři členové improvizované kapely, milostný trojúhelník, tři Růženini muži).

¹⁹⁵ KUBÍČEK, Tomáš. *Středoevropan Milan Kundera*. Olomouc: Periplum, 2013. Autoři střední Evropy. ISBN 978-80-86624-66-2. S. 47.

2.8 *Kniha smíchu a zapomnění*

Technika variací je dovedena k dokonalosti v románu *Kniha smíchu a zapomnění*. Na první pohled se jedná pouze o sled povídek s různými postavami a různými příběhy na způsob *Směšných lásek*. V *Knize smíchu a zapomnění* jsou ale povídky důmyslně propojeny nejen tématy z titulu knihy, ale i drobnějšími motivy. Dohromady tvoří celek, román o sedmi dílech, jehož hlavní protagonistkou je ovdovělá emigrantka Tamina a všechny ostatní příběhy jsou variací na ten její. Navíc opět zde máme esejistické pasáže, které přispívají k dojmu žánrového vícehlasu a mnohohvrstevnatosti románu.

Polyfonní postup, který využívá prolínání snů a reality, který známe již z románu *Život je jinde*, je v *Knize smíchu a zapomnění* použit v šesté části.

Skládá se ze snových sekvencí smrti Taminy na ostrově dětí; z autobiografických sekvencí o smrti Kunderova otce; z reflexí o hudbě; z reflexí o zapomnění, které ničí Prahu.¹⁹⁶

Právě v šesté části tohoto románu můžeme nalézt prapůvod Kunderovy fascinace a inspirace hudbou. Mostem, který propojuje hlavní témata knihy s epizodou o umírání autorova tatínka, je téma zapomnění. Ke konci života vypravěčův otec postupně zapomínal slova a jeho řeč se tak čím dál tím více stávala nesrozumitelnou. Tato smutná pasáž je ovšem pro autora příležitostí rozepsat se o hudbě a rozvinout zde další hlas polyfonie tohoto románu.

Formální podobnost se *Směšnými láskami* je v tomto románu zjevná. I zde stejná hlavní postava vystupuje ve čtvrté a v šesté povídce a je to postava pro celek knihy zásadní. V ostatních povídkách vždy vystupují různé postavy, ale jejich příběhy se sobě navzájem v určitých aspektech podobají a v každém příběhu se nějakým způsobem odráží a variuje téma z titulu knihy. Toto

¹⁹⁶ KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany: H&H, 1998. Profily. ISBN 80-86022-19-6. S. 14.

zjištění by mohlo čtenáři dát pravomoc ke zpětnému označení *Směšných lásek* nikoli za soubor povídek, ale také za román.

2.9 Nesnesitelná lehkost bytí

I v *Nesnesitelné lehkosti bytí* narážíme na variační princip, což je explicitně vyjádřeno v následujícím úryvku:

Sny se opakovaly jako témata s variacemi anebo jako televizní seriály.¹⁹⁷

Tomáš je pak dalším z řady kunderovských hrdinů, variací na novodobé donjuany. A Tomáš s Terezou jsou vlastně variací na pár Klímových z románu *Valčík na rozloučenou*. On ji sice miluje, ale má neustálé puzení k jednorázovým milostným setkáním s jinými ženami. Ona o tom ví a užívá se žárlivostí. Je zde variováno a rozvíjeno i téma emigrace, které je předloženo v *Knize smíchu a zapomnění* a objevuje se vlastně již i ve *Valčíku na rozloučenou* v postavě Jakuba, který je na odjezdu z vlasti.

Postup polyfonie je nejvýraznější v šestém dílu. Jak autor podotýká v *Umění románu*, je zde rozvíjeno paralelně několik linií (příběh Stalinova syna, teologická meditace, politické události v Asii, Franzova smrt v Bangkoku a Tomášův pohřeb v Čechách), které jsou propojeny otázkou, co je to kýč.¹⁹⁸

Celý román kompozičně velmi připomíná sonátovou formu. V hudbě má typická sonátová forma tři hlavní díly – expozici, provedení a reprízu, za níž může nebo nemusí následovat krátká coda. V expozici je nejprve vždy předneseno jako první hlavní téma, které je většinou v durové tónině,

¹⁹⁷ KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. 2. vydání. Brno: Atlantis, 2006. ISBN 80-7108-281-3. S. 26.

¹⁹⁸ KUNDERA, Milan. *The Art of the Novel*. Rev. ed. London: Faber and Faber, 2005. ISBN 978-0-571-22749-5. S. 77.

v rychlém tempu a velmi výrazné. Říká se mu mužské téma. Následuje druhé, vedlejší téma, takzvané ženské. To je vůči hlavnímu tématu kontrastní, má lyričtější, klidnější, kantilénový charakter a bývá v jiné tónině než téma první. Třetí, závěrečné téma bývá kratší a méně výrazné než první dvě. V provedení se témata různými kompozičními způsoby zpracovávají, prolínají se a vlastně spolu svým způsobem soupeří. V repríze jsou všechna témata uvedena znovu, ale tentokrát většinou ve stejné, základní tónině, a mohou být v malých obměnách. Coda je krátká závěrečná část směřující k ukončení skladby.

Nesnesitelná lehkost bytí je román o sedmi dílech. První část *Lehkost a tíha* je vyprávěna z pohledu Tomáše, druhá část *Duše a tělo* se věnuje vlastně stejným událostem, ale z Terezina úhlu pohledu, třetí část *Nepochopená slova* sleduje příběh Sabiny a Franze, čtvrtý díl *Duše a tělo* přináší nové události zobrazené očima Terezy, pátý díl *Lehkost a tíha* tytéž události líčí z pohledu Tomáše, šestý díl *Veliký Pochod* dokončuje příběh Sabiny a Franze a z hlediska myšlenkového obsahu knihy se jedná o její vrchol, protože obsahuje Kunderovu úvahu o kýči, a konečně sedmý díl *Kareninův úsměv* přináší uklidnění a román končí ve smířlivém, melancholickém naladění.

Květoslav Chvatík načrtl schéma románu z hlediska střídání personálních perspektiv takto: A – B – C – B – A – C – B.¹⁹⁹

Pokud budeme brát jednotlivé postavy jako témata hudební skladby v sonátové formě, tak Tomáš je typické mužské téma (ústřední téma jeho života je svár pojmů *Lehkost a tíha*, jež jsou názvem obou dílů, které jsou vyprávěny z Tomášovy perspektivy), Tereza je téma ženské (jejím životním tématem je rozpor *Duše a tělo*, což je název dvou dílů věnujících se její postavě) a Sabina a Franz představují třetí téma (jejich příběh je protiváhou k

¹⁹⁹ CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994. ISBN 80-7108-080-2. S. 95.

příběhu Tomáše a Terezy). První tři díly tvoří expozici, všechna tři témata jsou v tomto pořadí uvedena za sebou. Ve čtvrtém a pátém dílu dochází ke konfliktu mezi tématy Terezy a Tomáše, přičemž čtvrtý díl se více věnuje Tereze a pátý díl Tomášovi. V šestém díle je pak zpracováno a rozvinuto téma Sabiny a Franze. Dá se tedy říci, že čtvrtý, pátý a šestý díl tvoří provedení této sonátové formy. Vyvrcholení střetu témat je v románu vyjádřeno návratem Terezy zpět do Čech a v zrcadlovém příběhu útekem Sabiny od Franze. V šestém dílu je na témata nahlíženo z většího odstupu, z hlediska dominující eseje o tom, co je to kýč. Již předložené příběhy dvou párů jsou zde ve funkci příkladů, na nichž vypravěč demonstruje své teze v esejistických pasážích. V této chvíli již bylo to nejdůležitější řečeno, čtenář ví, jak to se všemi postavami dopadne, a i myšlenkový obsah knihy byl v převážné části řečen. Sedmý díl je tak vlastně codou za celým příběhem. Dojde zde ke smíření mužského a ženského tématu a celý román končí durovým akordem v zeslabující se dynamice a zpomalujícím se tempu.

Hudební část reprízu samozřejmě v románu použít nelze, protože není možné opakovat doslova, co už bylo jednou řečeno. Nicméně repetiční technika se v románu objevuje také a v nemalé míře. Některé události jsou tu zobrazeny vícekrát, z pohledu různých postav, autor se často vrací k již řečenému a naopak v náznacích předjímá události, kterým se bude více věnovat později.

2.10 Nesmrtelnost

I v tomto románu najdeme explicitní narážky na variační princip. Součástí šestého dílu knihy je úvaha o tom, že život každého člověka má jedno své ústřední téma, které se v průběhu života různě variuje. Znovu se objevuje Kunderovo připodobnění života k hudební skladbě ve formě tématu

s variacemi. Začít uprostřed života „nový život“ je nemožné, protože tento „nový život“ se brzy stane variací toho předchozího. Ovšem to, jaké téma je obsahem našeho života, si člověk začne uvědomovat právě „až ve chvíli, kdy jeho život začne uskutečňovat své první variace.“²⁰⁰

Variační princip se ve velké míře projevuje v průběhu textu. Například příběh Laury je vlastně variací na příběh Bettiny von Arnim, zasazený do soudobého světa.

Pro tento román je příznačné střídání temp, stejně jako jsme to pozorovali například už v románu *Život je jinde*. Na několika málo stranách se autor věnuje dvoustleté historii kulturních dějin, naproti tomu jedna několikahodinová scéna je podrobně líčena na poměrně rozsáhlé ploše.

Celkově má román opět sedm dílů. Autor uvádí, že „v *Nesmrtelnosti* naplno využil sonátové formy – velké vícevětne kompozice, jejíž věty kontrastují“.²⁰¹ Zatímco v *Nesnesitelné lehkosti bytí* se kontrast projevuje v odlišnostech smýšlení postav, kterým jsou jednotlivé díly věnovány, v *Nesmrtelnosti* jsou do opozice dána kontrastní ladění a vyprávěcí způsoby jednotlivých dílů. Každý z nich má jinou formu a každý z nich staví do popředí něco jiného. Dohromady tvoří brilantní postmoderní román s esejistickými prvky.

Sám Kundera pak v závěrečné poznámce autora za formálně nejzajímavější považuje díl pátý, který nazývá tříhlasou polyfonií. Prolínají se tu tři hlasy – Agnes jedoucí autem domů těsně před svou autonehodou, diskuse spisovatele s profesorem Avenariem a příběh dívky, která se

²⁰⁰ KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. Vyd. 3., pátý dotisk (2012). Brno: Atlantis, 2006. ISBN 978-80-7108-276-7. S. 283.

²⁰¹ RIZZANTE, Massimo. Ve třech větách. In: FOŘT, Bohumil, Jiří KUDRNÁČ a Petr KYLOUŠEK, ed. *Milan Kundera, aneb, Co zmůže literatura?: soubor statí o díle Milana Kundery*. Brno: Host, 2012, s. 195–202. ISBN 978-80-7294-380-7. S. 199.

rozhodne spáchat sebevraždu tak, že se nechá přejet projíždějícími auty na silnici ve chvíli, kdy tímtéž místem projíždí Agnes. Dívka je tedy příčinou Agnesiny smrtelné havárie.²⁰²

Na úplném konci své poznámky pak Kundera vysvětluje, proč rád hovoří o své poetice a formální struktuře svých románů. Příkladá to své zkušenosti hudebníka a muzikologa. Stejně jako hudební skladba se snadněji poslouchá, když má posluchač povědomí o její formě, u románu je to podobné.²⁰³ Zde se tedy Kundera explicitně přiznává k tomu, že ho jeho hudebnické mládí ovlivnilo a je mu stálou inspirací.

2.11 *Pomalost*

V románech, které už Kundera psal ve francouzštině, se projevují odlišné kompoziční postupy, než u těch česky psaných. Zatímco dříve výrazně dominoval princip tématu s variacemi a autor používal formy odvozené z hudby, jako například rondo nebo sonátovou formu, v *Pomalosti* sice variační princip zůstává přítomen, ale zásadní formou, kterou si Kundera opět půjčuje z hudební oblasti, se zde stává fuga.

Kompoziční princip fugy, který se projevuje v prvních třech Kunderových románech psaných francouzsky, dobře zanalyzoval Massimo Rizzante ve svém příspěvku *Ve třech větách* z brněnské konference věnované Milanu Kunderovi.²⁰⁴

²⁰² KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. Vyd. 3., pátý dotisk (2012). Brno: Atlantis, 2006. ISBN 978-80-7108-276-7. S. 381.

²⁰³ Tamtéž. S. 383.

²⁰⁴ RIZZANTE, Massimo. *Ve třech větách*. In: FOŘT, Bohumil, Jiří KUDRNÁČ a Petr KYLOUŠEK, ed. *Milan Kundera, aneb, Co zmůže literatura?: soubor statí o díle Milana Kundery*. Brno: Host, 2012, s. 195–202. ISBN 978-80-7294-380-7.

V předchozích románech se ustálila sedmidílná forma. *Pomalost* naopak do dílů rozdělena není. Obsahuje 51 krátkých kapitol, které rozvíjejí hlavní téma nebo mu kontrují. Je znát změna stylu, autor tu více tíhne k improvizacím postupům. Už v *Nesmrtelnosti* sice byly náznaky techniky improvizace (prolínání snů, příběhu z románu a „reality“), ale v *Pomalosti* je to mnohem výraznější. Polyfonní struktura, kterou známe zejména z *Jakuba a jeho pána*, je tu znát velmi silně. Navíc se zde přidává princip imitace. Podstatným rysem je také to, že je často na konci kapitoly naznačen nějaký motiv a na ten je pak navázáno nebo je rozvíjen v kapitole následující. To ovšem známe i z jiných Kunderových románů, například z *Nesmrtelnosti*. V *Pomalosti* se tím zvyrazňuje dojem toho, že jednotlivé hlasy fugy na sebe navazují, doplňují se, prolínají se, nebo si kontrují.

Eva Le Grand v souvislosti s kompozicí tohoto románu hovoří o „kontrapunktickém divertimentu“.²⁰⁵ Žertovný nádech, který se vine celou Kunderovou tvorbou, najdeme i v *Pomalosti*. Ve své kunderovsky hořké směšnosti vyniká zejména scéna z vědecké konference ve Francii, které se účastní český profesor Čechořípský, jenž celý sál uvede do rozpaků svým pompézním, kýčovitým proslovem zcela mimo téma konference. Eva Le Grand tuto scénu dokonce nazývá „opera buffa“²⁰⁶, tedy komická opera.

Hana Kosková poukazuje na to, že v *Pomalosti*

tradiční příběh románu je opuštěn, že základní téma je osvětlováno (...) vzájemnou interakcí jednotlivých motivů a epizod v polyfonní kompozici. Centrem není příběh, psychologie jednotlivých postav, ale autorova intelektuální hra, která osvětluje a interpretuje dané téma z různých zorných úhlů.²⁰⁷

²⁰⁵ LE GRAND, Eva. *Kundera, aneb, Paměť touhy*. Olomouc: Votobia, 1998. Velká řada. ISBN 80-7198-305-5. S. 194.

²⁰⁶ Tamtéž. S. 197.

²⁰⁷ KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany: H&H, 1998. Profily. ISBN 80-86022-19-6. S. 34.

Kosková si povšimla i změny tempa v tomto románu, to se postupně stále více a více zrychluje.²⁰⁸

2.12 *Totožnost*

V *Totožnosti* se potvrzuje, že od chvíle, kdy začal Kundera psát francouzsky, po formální stránce se vydává jinou cestou, než když psal česky. Stejně jako v *Pomalosti*, i zde kniha není členěna do dílů, ale plyne od začátku do konce prakticky bez zastavení. Kompozice se opět blíží fuze, tentokrát je ale výhradně monotematická. V 51 krátkých kapitolách se tu odvíjí příběh Chantal a Jeana-Marca o hledání vlastní totožnosti a totožnosti svého partnera. Jako protihlas zde slouží snové pasáže. Realita a sen nakonec splynou v jedno a vyústí v závěrečný zneklidňující otevřený závěr. Kundera mistrovsky vytváří gradaci, ale místo aby svou burácivou fugu dovedl do uklidňujícího tónického akordu, utne ji na svém vrcholu, aniž by dopsal poslední takt.

2.13 *Nevědomost*

I ve třetím francouzsky psaném románu nacházíme stejné kompoziční znaky jako v předchozích dvou. Opakuje se členění do krátkých kapitol, kterých je v této knize 53. Příběh se odvíjí z jednoho jádra²⁰⁹, postupně se

²⁰⁸ KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany: H&H, 1998. Profily. ISBN 80-86022-19-6. S. 147.

²⁰⁹ RIZZANTE, Massimo. Ve třech větách. In: FOŘT, Bohumil, Jiří KUDRNÁČ a Petr KYLOUŠEK, ed. *Milan Kundera, aneb, Co zmůže literatura?: soubor statí o díle Milana Kundery*. Brno: Host, 2012, s. 195–202. ISBN 978-80-7294-380-7. S. 199.

přidávají hlasy, které téma dále rozvíjí a románová fuga se tak žene kupředu, přičemž tentokrát končí smířlivěji než v případě *Totožnosti*.

Anna Žurawska si všimla ještě jednoho hudebního proudu, který Kunderu ovlivnil a projevuje se v tomto románu. Kromě inspirace dodekafonií, polyfonií, principu imitace a samozřejmě všudypřítomných variací, které jsou v románu zjevné, odkryla ještě jeden prvek odvozený z jazzu, a to synkopu. Synkopa spočívá v přenesení důrazu z první doby na druhou. Ta se v literárním díle projevuje tak, že v první kapitole je uvedeno téma a v druhé kapitole je děj úmyslně zbrzděn a postavám je zabráněno v posunu kupředu.²¹⁰

2.14 Oslava bezvýznamnosti

V *Oslavě bezvýznamnosti* se Kundera vrací k sedmidílné kompozici. Opět zde sledujeme tendence k polyfonii. Dojem znění několika hlasů naráz je vytvářen paralelním rozvíjením několika linií.

Pozoruhodná je provázanost s předchozími autorovými díly. Motiv smíchu či směšnosti v souvislosti s totalitním režimem evokuje román *Žert*, motiv andělů *Knihu smíchu a zapomnění*, motiv smrtelnosti povídku ze *Směšných lásek At' ustoupí staří mrtví mladým mrtvým* a samozřejmě román *Nesmrtelnost*.

Čas běží. Kvůli času jsme nejdříve naživu – což znamená: obvinění a odsouzení. Potom zemřeme a po několik málo let žijeme dál v lidech, kteří nás znali, ale velmi brzy přijde další změna; mrtví se stanou starými mrtvými, nikdo už si je nepamatuje a oni zmizí do prázdnoty; jen velmi málo z nich, velmi, velmi vzácní jedinci, zanechají svá jména v lidské

²¹⁰ ŽURAWSKA, Anna. Romány a jejich hudba: La Lenteur a L'Ignorance Milana Kundery In: Bohumil FOŘT, Jiří KUDRNÁČ a Petr KYLOUŠEK, ed. *Milan Kundera, aneb, Co zmůže literatura?: soubor statí o díle Milana Kundery*. Brno: Host, 2012, s. 292–305. ISBN 978-80-7294-380-7. S. 297.

paměti, ale postrádající nyní jakékoli autentické svědectví, jakékoli aktuální vzpomínky, stanou se loutkami.²¹¹

V tomto románu jako by Kundera vedl dialog se všemi svými předchozími díly a sumarizoval na malé ploše svá oblíbená témata.

2.15 Hudebnost kompozice Kunderových románů – závěr

Výchozím živlem Kunderova díla zůstává i v próze, jež je jeho nejvlastnějším uměním, *hudba*: umění času, umění kompozice, nové a nové variace zvoleného tématu, střídání tempa vyprávění, vnitřní architektonika románu jako uměleckého díla, založená na vztahu času, o němž se vypráví, k času, který je v proudu vyprávění podání jednotlivých událostí věnován, promyšlený vnitřní rytmus vyprávění, návrat kapitol se stejným názvem, ale odlišným tématem a hlediskem – to všechno spojuje Kunderovo románové dílo s hudbou. Jeho šest prozaických knih, to je šest vět velké románové symfonie, jednotné v obrazu světa, který podává, ale rozmanité ve formě podání, v úhlu vidění, v bohatství individuálních příběhů a postav, zavěšených na centrální filozofická témata Kunderova románového světa.²¹²

V době, kdy Květoslav Chvatík psal tyto řádky, bylo na světě teprve šest románů Milana Kundery. Vydáním *Nesmrtelnosti* se jeho „románová symfonie“ rozrostla na sedm vět. *Pomalost*, první román napsaný ve francouzštině, pak odstartoval nový cyklus románů s odlišnou formální strukturou. V posledním vydaném románu, *Oslavě bezvýznamnosti*, se autor ale opět uchyluje k sedmidílné formě.

²¹¹ Time moves on. Because of time, first we're alive – which is to say: indicated and convicted. Then we die, and for a few more years we live on in the people who knew us, but very soon there's another change; the dead become the old dead, no one remembers them any longer and they vanish into the void; only a few of them very, very rare ones, leave their names behind in people's memories, but, lacking any authentic witness now, any actual recollection, they become marionettes.

KUNDERA, Milan. *The Festival of Insignificance: a novel*. London: Faber and Faber, 2015. ISBN 978-0-571-31646-5. S. 23.

²¹² CHVATÍK, Květoslav. Kunderovo druhé *Umění románu*. In: Květoslav CHVATÍK, ed. *Melancholie a vzdor (Eseje o moderní české literatuře)*. Praha: Československý spisovatel, 1992, s. 176–186. ISBN 80-202-0347-8. S. 177.

Kunderovo muzikologické mládí se nejvýrazněji podepsalo na kompozičním plánu jeho románů. Hudební model spatřujeme zejména v jeho zálibě variování motivů, témat či celých příběhů a ve fascinaci vícehlasem. Guy Scarpetta v předmluvě k monografii *Evy Le Grand* říká, že Kundera své romány doslova „zhudebňuje“.²¹³

Kundera si z hudební oblasti bere takzvané „velké“ formy, k nimž můžeme řadit téma s variacemi, sonátovou formu, rondo či fugu, ale v jeho díle se projevuje i tzv. „Chopinova strategie“,²¹⁴ tedy umění zkondenzovat vše podstatné na malou plochu (to můžeme pozorovat například ve *Směšných láskách*). Zkratkovitost a zhuštěnost jsou typické znaky pro skladby Leoše Janáčka, jehož Kundera velmi obdivoval. Právě v Janáčkově kompoziční technice, jak se dozvídáme v Kunderově druhém *Umění románu*, můžeme hledat pro Kunderu inspirační zdroj.²¹⁵

Co se týče variační techniky, už v *Knize smíchu a zapomnění* v esejistické části šestého dílu autor sám poodkrývá svůj hlavní inspirační zdroj pro formu tohoto románu – Beethovenovy variace ze Sonáty op. 111. Téma s variacemi jako kompoziční princip je explicitně vyjádřeno i v *Nesmrtelnosti*. Tento postup je však v určité míře přítomen ve všech Kunderových prózách a v dramatu *Jakub a jeho pán*. Právě v tomto textu nejvýrazněji zní Kunderova polyfonie. Více hlasů ale můžeme slyšet i v *Žertu*. Prostřednictvím střídání různých perspektiv a vstupováním hlasu vypravěče je mnohohlas přítomný vlastně ve všech Kunderových knihách počínaje *Směšnými láskami*.

²¹³ LE GRAND, Eva. *Kundera, aneb, Paměť touhy*. Olomouc: Votobia, 1998. Velká řada. ISBN 80-7198-305-5. S. 15.

²¹⁴ KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-349-8. S. 74.

²¹⁵ KUNDERA, Milan. *The Art of the Novel*. Rev. ed. London: Faber and Faber, 2005. ISBN 978-0-571-22749-5. S. 73.

Na závěr je potřeba vyzdvihnout důmyslný projekt Kunderovy „románové partitury o sedmi větách“, jak ještě jednou musíme citovat Evu Le Grand. První tři romány (bereme-li *Směšné lásky* nikoli za nahodilou sbírku povídek, ale za román o sedmi částech, které jsou provázány stejnými tématy, stejně jako je tomu v *Knize smíchu a zapomnění*) a poslední tři romány jsou rozčleněny shodně do sedmi dílů, uprostřed se nachází pětídílný *Valčík na rozloučenou*. Autor k této interpretaci provázané metakompozice těchto sedmi knih přispívá označením románů opusovými čísly po vzoru hudebních skladatelů. V poznámce autora k vydání románu *Žert* v nakladatelství Atlantis nazývá *Žert* opusem jedna, *Směšné lásky* opusem dvě, *Život je jinde* pak má opusové číslo tři, *Valčík na rozloučenou* je opus čtyři, *Knih smíchu a zapomnění* opus pět, *Nesnesitelná lehkost bytí* nese opusové číslo šest a *Nesmrtelnost* je opus sedm.²¹⁶

V momentu, kdy Kundera začíná psát své romány francouzsky, tedy počínaje *Pomalostí*, zahajuje novou opusovou řadu, kterou bude možné analyzovat a interpretovat z hlediska metakompozice, teprve až bude dokončena. Již po třech vydaných románech je ale zjevné, že s jiným jazykem vnikají do Kunderova románového světa i odlišné kompoziční principy.

Je otázkou, kam zařadit *Oslavu bezvýznamnosti*, protože kompoziční strukturou a rozčleněním do sedmi dílů se tu Kundera vrací k svým česky psaným románům, ale celkovou délkou a atmosférou se kniha spíše blíží předchozí trojici francouzských románů. Snad tu dochází k propojení či syntéze obou částí Kunderova díla.

²¹⁶ KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vydání sedmé. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-80-7108-287-3. S. 361.

3 Kunderovy úvahy o hudbě a hudebních skladatelích v jeho esejích

Tak mi zůstal v představě podle kreseb a vyprávění: malý muž s knírem a hustými bílými vlasy, který se prochází s otevřeným zápisníkem v ruce a zaznamenává v notách řeči, které slyší na ulici kolem sebe. To byla jeho posedlost: zachycovat v notách živou mluvu; zanechal po sobě stovky těchto záznamů „intonací mluvené řeči“. Ta podivná záliba ho zařadila v očích současníků v nejlepším případě mezi podivíny, v nejhorším mezi naivy, kteří nepochopili, že hudba je tvorbou, a nikoli naturalistickým napodobením života.²¹⁷

Esej je vedle románu druhý žánr, který se v Kunderově díle objevuje nejčastěji. Když se začteme do jeho knih esejí nebo esejistických pasáží některých románů, musíme konstatovat, že Milan Kundera je nejen slavný romanopisec, ale i významný literární teoretik a muzikolog.

Hlavním tématem, kterým se zabývá ve svých statích, je umění románu. Ostatně dvě z jeho pěti teoretických knih dokonce nesou název *Umění románu*. Zajímá se o románový žánr z různých úhlů pohledu, zkoumá kořeny evropského románu (zejména díla Cervantese či Rabelaise) i podobu románu ve 20. století (Kafka, Musil, Broch a další).

Druhou nejčastější skupinou teoretických textů jsou ty, které se týkají hudby. Mezi skladatele, kteří Kunderu dlouhodobě nejvíce zajímají, patří Beethoven, Janáček, Stravinskij a Schönberg. Narážky na Beethovena (zejména na jeho umění variací) se nacházejí na mnoha místech Kunderových románů. Schönbergova hudba je zase jedním z motivů románu *Nevědomost*. Každým ze čtyř výše jmenovaných komponistů se Kundera zabýval v některé své esejí. Největší pozornost věnuje Leoši Janáčkovi, o něm napsal esejí několik.

²¹⁷ KUNDERA, Milan a Jitka UHDEOVÁ. *Můj Janáček*. Brno: Atlantis, 2004. ISBN 80-7108-256-2. S. 24.

Kundera začal postupně své francouzsky psané texty překládat do češtiny a vydávat v nakladatelství Atlantis v knížkách vybraných esejí.

Udělejme nejprve chronologický přehled všech jeho knižně vydaných esejí:

Umění románu: Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou (1960)

L'art du roman (1986) – česky jako celek nevydáno, obsahuje následující texty:

Zneuznávané dědictví Cervantesovo

Rozhovor o umění románu

Poznámky inspirované Náměsíčníky

Rozhovor o umění kompozice

Někde za

Šedesát tři slov

Jeruzalémský projev: Román a Evropa

Zrazené testamenty (1993) – česky jako celek nevydáno, obsahuje následující texty:

Den, kdy Pantagruel už lidi nerozesměje

Kastrující stín svatého Garty

Improvizace na počest Stravinského

Překlad jedné věty

Hledání ztracené přítomnosti

Díla a pavouci

Nemilované dítě

Cesty v mlze

Nehovejte se tu jako doma, příteli

Opona (1995) – česky jako celek nevydáno, obsahuje následující texty:

Vědomí kontinuity

Die Weltliteratur

Do podstaty věci

Kdo je to romanopisec

Estetika a existence

Roztržená opona

Román, paměť, zapomnění

Setkání (2009) – česky jako celek nevydáno, obsahuje následující texty:

Malířovo brutální gesto: O Francisi Baconovi

Romány, existenciální zvuky

Černé listiny neboli divertimento na počest Anatola France

Sen totálního dědictví

Nádherné jako mnohonásobné setkání

Všude

Moje první láska

Zapomínání Schönberga

Kůže: Malaparteův arcí-román

Můj Janáček (2004) – obsahuje následující texty:

Hledání přítomného času

Liška Bystrouška, drásavá idyla

Nepravděpodobný osud (rozhovor s Tomášem Sedláčkem)

Zneuznávané dědictví Cervantesovo (2005) – obsahuje následující texty:

Zneuznávané dědictví Cervantesovo

Jeruzalémský projev: Román a Evropa

Kastrující stín svatého Garty (2006) – obsahuje následující texty:

Kastrující stín svatého Garty

Překlad jedné věty

Umění věrnosti

Hranice nepravděpodobného už není strážena

Nechovejte se tu jako doma, příteli (2006) – obsahuje následující texty:

Kdo je to romanopisec

Nechovejte se tu jako doma, přáteli

Zahradou těch, které mám rád (2014) – obsahuje následující texty:

Černé listiny aneb divertimento na počest Anatola France

Rabelais a jeho synové (dialog s Guy Scarpettou)

Arci-román – Dopis k narozeninám Carlose Fuentesese

Osvobozující exil podle Věry Linhartové

Nedotknutelná samota cizince (o Oscaru Miloszovi)

To není můj svátek (text publikovaný v roce 1995 ve Frankfurter Rundschau, s ostatními texty, které oslavovaly stoleté narozeniny filmu)

O dvou velkých jarech a O Škvoreckých

Věrný Rabelaisovi a surrealistům zkoumajícím sny

Přátelství a ne-přátelství

Ze zdola k růžím přivoniš (Naposledy u Ernesta Breleura, mého milovaného černošského malíře na Martiniku)

Kůže: arcí-román

Slova, pojmy, situace (2014) – obsahuje následující texty:

Slova

Pojmy

Situace

O hudbě a románu (2014) – obsahuje následující texty:

Improvizace na počest Stravinského

IMPROVIZACE: Nietzsche, André Breton, Chopin, Thomas Mann, Musil, Beethoven...

Podívejme se tedy teď postupně na všech pět velkých Kunderových knih esejí a zaměříme se na myšlenky týkající se hudby. U textů, které vyšly česky v nakladatelství Atlantis, vycházíme právě z tohoto českého vydání, u dosud nepřeložených esejí z anglického překladu Lindy Asher vydaném v nakladatelství Faber and Faber.

3.1 Umění románu: Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou

V současné době Milan Kundera považuje tuto knihu za pouhou „školní práci“²¹⁸ a nezařazuje ji už do svého oficiálního seznamu děl, navíc se jedná o jednostranně zaměřenou literárně teoretickou stat', proto se jí zde budeme zabývat pouze okrajově.

Nicméně již v této své esejistické „prvotině“ si Kundera několikrát bere na pomoc příklad z hudební praxe pro ilustraci některého aspektu týkajícího se románu. A také se zde objevuje zárodek jeho fascinace tvorbou Leoše Janáčka.

Při analýze Vančurových *Tří řek* si Kundera všímá aspektu „mnohostrannosti ve stručnosti a stručnosti v mnohoznačnosti“²¹⁹, což je stejně typické i pro tvorbu Leoše Janáčka. Jedná se o jeho mistrovství „zhuštěnosti“, tedy postavit na malé ploše vedle sebe nebo dokonce do sebe několik naprosto odlišných nálad či velmi kontrastních emocí. Toto je jeden z příznačných rysů Janáčkovy kompozičního stylu. Liší se tím od svých předchůdců z doby romantismu, v níž byl určitý citový obsah hudby vždy budován na velké ploše, a tyto plochy se střídaly plynule. „Zhuštěná mnohostrannost“ se v hudbě i v románu objevuje v moderní době, kdy se vše ve světě zrychluje a do popředí se tak dostává umění zkratky.²²⁰

²¹⁸ KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vydání sedmé. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-80-7108-287-3. S. 359.

²¹⁹ KUNDERA, Milan. *Umění románu: cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Vyd. 2. Praha: Československý spisovatel, 1961. Dílna. S. 133.

²²⁰ Tamtéž. 134.

Připodobnění k hudbě volí Kundera také při popisu důležitosti volby tempa vyprávění.

Román je jako symfonie: vyžaduje uvnitř své komposice změnu rytmu, změnu taktu, změnu tempa. Jsou pasáže, které vyžadují pomalost, klenutou linii, klid; jsou pasáže, kdy je třeba tempo vyprávění zrychlit.²²¹

Když pak podrobně analyzuje změny tempa vyprávění ve *Třech řekách*, používá k popisu jednotlivých temp výrazy italského hudebního názvosloví (moderato, presto).

V kapitole *Emotivní výstavba zralých Vančurových románů* pak Kundera aspekt „prolínání a přeznívání náladových ploch“ rozvíjí v obecnou teorii styčných bodů mezi epickou prózou a hudbou. Jsou to „umění vyvíjející se v čase a organizující čas podle určitých kompozičních zákonů.“ Jelikož tato dvě umění mají společné rysy, mohou se navzájem ovlivňovat. Tak například v 2. polovině 19. století měla literatura vliv na hudbu, když napomohla rozvoji programní hudby, což rozvolnilo dosavadní kompoziční schémata a hudba se tak více přiblížila kompozici epiky.²²²

Naopak epika se hudbou může inspirovat v umění klást vedle sebe plochy různých nálad. Zatímco hudba ovšem ukazuje pouze emotivní stránku života, epika může zobrazit děj, příběhy konkrétních lidí. Ty ovšem na čtenáře působí určitými emocemi, podobně jako hudební skladby.

V Kunderově prvním *Umění románu* sice najdeme jen těchto několik kusých střípků – odstavec o Janáčkově, připodobnění románu k hudební skladbě a popis literárního díla za pomoci hudebních termínů – jsou to ovšem jasné předzvěsti toho, co bude následovat v dalších Kunderových esejích. Na

²²¹ KUNDERA, Milan. *Umění románu: cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Vyd. 2. Praha: Československý spisovatel, 1961. Dílna. S. 136.

²²² Tamtéž. S. 185.

co v této své začátečnické práci pouze narazil, tomu se později bude věnovat na mnohem rozsáhlejší ploše.

3.2 Umění románu

První knihou, kterou Kundera původně napsal ve francouzštině, je kniha esejí, již pojmenoval stejně jako svou literárně teoretickou prvotinu, tedy *L'art du roman, Umění románu*. Obsahuje sedm esejí, z nichž tři byly později přeloženy a vydány v češtině.

Pro tuto práci je nejzajímavější čtvrtá část věnující se kompozici. Ostatní eseje jsou literárně teoretické. Zmínku o hudbě ovšem najdeme už v části třetí, která nese název *Poznámky inspirované Náměsíčníky*. Zde se Kundera zabývá především románem Hermanna Brocha (naráží i na jeho polyfonickou strukturu), ale zmiňuje i román Thomase Manna *Doktor Faustus*, jehož hlavní postavou je hudební skladatel Adrian Leverkühn. Mann zde zasvěceně vypráví o dějinách německé hudby. Kundera říká, že Leverkühn je tu zobrazen jako skladatel, který přivádí hudbu k jejímu konci. Příznačný je název jeho nejslavnější kompozice, *Apokalypsa*.²²³ Poněkud to připomíná Kunderovo pojednání o Arnoldu Schönbergovi jako skladateli, který stojí na konci dějin vážné hudby, které najdeme v románu *Nevědomost*.

Čtvrtá část s názvem *Dialog o umění kompozice* přináší řadu paralel mezi kompozicí v románu a kompozicí v hudbě. Již na začátku Kundera říká, že moderní svět vyžaduje umění zkratky, zhuštěnosti.²²⁴ Jít přímo k jádru věci bez jediné zbytečné noty mistrovsky dokázal Leoš Janáček. Oprostil své skladby od kompozičních schémat předchozích období, od nadbytečného

²²³ KUNDERA, Milan. *The Art of the Novel*. Rev. ed. London: Faber and Faber, 2005. ISBN 978-0-571-22749-5. S. 55.

²²⁴ Tamtéž. S. 71.

transponování, variování a rozvíjení již řečeného. Komponování svázané formou se v 19. století stalo doslova řemeslnou prací. Kundera se Janáčkem inspiruje a chce zbavit román automatismu, schematismu a dosáhnout zhuštěnosti.²²⁵

Dále Kundera v souvislosti s Brochovými *Náměsíčníky* srovnává polyfonii v hudbě a polyfonii v románu. V hudbě je to simultánní prezentace dvou a více melodických linek, které do sebe zapadají, ale zároveň jsou samostatné. V románu samozřejmě nemůže znít několik hlasů naráz, ale můžeme mít několik rovnocenných hlasů či dějových linií, které se odvíjejí samostatně. V polyfonní hudební skladbě jsou vždy všechny hlasy rovnocenné, v románu tomu tak být může, ale nemusí. Například v Dostojevského *Běsech* se tři linie odvíjejí naprosto samostatně, v Brochově *Náměsíčnících* ale hlasy rovnocenné nejsou. Je zde jeden vůdčí hlas a ostatní čtyři jsou ve funkci pouhého „doprovodu“.²²⁶

Autor analyzuje použití vícehlasu i u svých vlastních románů – 3. a 6. dílu *Knihy smíchu a zapomnění* a 6. dílu *Nesnesitelné lehkosti bytí* (viz kapitoly 2.8 a 2.9). *Život je jinde* je zase příkladem románu, v němž se kontrastně střídají tempa, což autor popisuje hudební terminologií (viz kapitola 2.6). Každá část románu je jako hudební věta a ty jsou v hudbě většinou nazývány tempovými označeními. Kundera říká, že kontrast v tempech je pro něj extrémně důležitý. Kromě románu *Život je jinde* poukazuje i na *Nesnesitelnou lehkost bytí* a kontrast posledních dvou částí. *Veliký Pochod* je část, která se hudebním názvoslovím dá charakterizovat jako

²²⁵ KUNDERA, Milan. *The Art of the Novel*. Rev. ed. London: Faber and Faber, 2005. ISBN 978-0-571-22749-5. S. 73.

²²⁶ Tamtéž. S. 75.

fortissimo, prestissimo, naproti tomu poslední část *Kareninův úsměv* je popsána slovy *pianissimo, adagio*.²²⁷

Kundera pak navazuje úvahou o nutnosti kontrastního kladení emocí vedle sebe v románu, přičemž příklad si literatura opět může brát z hudby, v níž je kontrastní řazení jednotlivých vět ve skladbách přímo nutností. Jako příklad uvádí Chopinovu klavírní sonátu, jejíž třetí větou je smuteční pochod. Za touto emocionálně vypjatou skladbou pak následuje závěrečná krátká a rychlá věta bez jakýchkoli emocí.²²⁸

Když se Kundera takto barvitě rozhovoří o principech hudební kompozice, je nabílední otázka, jak přesně jeho hudební vzdělání ovlivnilo jeho psaní. Na to Kundera odpovídá, že až do svých pětadvaceti let se zabýval hudbou více než literaturou. Jeho nejlepší kompozice byla skladba pro klavír, violu, klarinet a bicí nástroje, rozdělená do sedmi částí. Dá se říct, že to byla předzvěst kompoziční struktury většiny jeho budoucích románů. Jednotlivé části byly velmi rozdílné, co se týče formy. Kundera využil rozličné kompoziční postupy – jazz, parodii na waltz, fugu, chorál. Poslední tři části byly postaveny na polyfonii, což se mu v té době zdálo velmi originální. Rozvíjel zde dvě rovnocenná kontrastní témata. Další paralelou mezi touto skladbou a jeho romány je nové a ojedinělé téma, které se objevuje v šesté části, stejně jako později Kostka v šestém dílu *Žertu* nebo čtyřicátník v románu *Život je jinde* (později ještě například malíř Rubens v šestém dílu *Nesmrtelnosti*). Přesto Kundera podotýká, že jeho díla nejsou matematicky vykonstruovaná, ale že se spíše jedná o pouhou obsesi sedmidílnou formou.²²⁹

²²⁷ KUNDERA, Milan. *The Art of the Novel*. Rev. ed. London: Faber and Faber, 2005. ISBN 978-0-571-22749-5. S. 89.

²²⁸ Tamtéž. S. 89.

²²⁹ Tamtéž. S. 90–91.

Následuje další muzikologická odbočka, tentokrát směřující k Beethovenovi. Jeho Smyčcový kvartet, Op. 131 má sedm vět s kontrastním řazením tempa a hlavně délky. Kundera Beethovena nazývá patrně největším architektem z hudebních skladatelů po Bachovi. V klavírních sonátách postupně přenáší nejzávažnější obsah z první věty na poslední. Třívětou, respektive čtyřvětou formu sonát redukuje na dvouvětou, stejná témata používá v různých větách, do sonát vkládá fugu. Ve jmenovaném kvartetu je pozoruhodná zejména délka jednotlivých vět. Například třetí věta je čtrnáctkrát kratší než věta následující. Právě extrémně krátké věty celou skladbu propojují ve znamenitý a originální celek.²³⁰

Na konci této eseje jsou pak shrnuty dva základní kompoziční principy Kunderových románů: polyfonní kompozice přinášející heterogenní prvky vedle sebe v sedmidílné formě (většina jeho románů) a fraškovitá, divadelní, homogenní kompozice směřující k nepravděpodobnému (*Valčík na rozloučenou*).²³¹

Za pozornost ještě stojí šestý díl *Umění románu*, *Šedesát tři slov*, který byl pro knihu *Slova, pojmy, situace* autorem přeložen a upraven a vznikla tak část *Slova*. Jedná se o Kunderův seznam slov důležitých pro jeho obrazotvornost. Z hudebního hlediska stojí za pozornost následující výňatky:

ENSEVELIR Krása slova není jen ve fonetické harmonii slabik, ale hlavně v sémantických asociacích, které vyvolává jeho zvuk. Jako tón uhozený na klavíru je doprovázen „svrchními tóny“, které si náš sluch neuvědomuje, ale které souznějí, stejně tak je každé slovo doprovázeno neviditelným průvodcem jiných slov, která, sotva postřehnutelně, znějí zároveň s ním.²³²

²³⁰ KUNDERA, Milan. *The Art of the Novel*. Rev. ed. London: Faber and Faber, 2005. ISBN 978-0-571-22749-5. S. 91–92.

²³¹ Tamtéž. S. 95.

²³² KUNDERA, Milan. *Slova, pojmy, situace*. Vyd. tohoto souboru 1., dotisk (2014). Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-344-3. S. 10.

KÝČ (...) V Praze jsme viděli v kýči hlavního nepřítele umění. Nikoli ve Francii. Zde se staví jako protiklad pravého umění lehké umění psané pro pobavení. Ale co se týče mne, nikdy jsem neohrnoval nos nad detektivními romány Agathy Christie! Naproti tomu Čajkovskij, Rachmaninov, Horowitz u klavíru, velké holywoodské filmy, *Doktor Živago* (ó ubohý Pasternak!), to mám nerad hluboce a upřímně.²³³

LITANIE Opakování: princip hudební kompozice. Litanie: řeč, která se stala hudbou. Chtěl bych, aby se román ve svých reflexivních pasážích občas proměnil v hudbu. Hle litanie v *Žertu* založená na opakování slova domov (či doma):

„...a zdálo se mi, že uvnitř těchto písní jsem doma, že z nich jsem vyšel, že jejich svět je mé původní poznamenání, můj domov, jemuž jsem se zpronevěřil, ale jenž je tím víc mým domovem (protože nejúspěšnější hlas má domov, na němž jsme se provinili); ale hned jsem si také uvědomoval, že tento domov není z tohoto světa (a jaký je to tedy domov, není-li z tohoto světa?), že to, jak tu zpíváme a hrajeme, je jenom vzpomínka, památka, obrazné uchování čehosi, co už není, a cítil jsem, jak pevnina tohoto domova mi klesá dolů pod nohama, jak se propadám, jak držím klarinet u úst a propadám se dolů do hloubi let, do hloubi staletí, do nedohledné hloubi (kde láska je láskou, bolest bolestí), a říkal jsem si s údivem, že můj jediný domov je právě toto propadání, tento hledavý a touživý pád, a oddával jsem se mu tedy dál, zakoušeje sladkou závrať.“

Ve Francii panuje estetický předsudek, který považuje opakování slova (v jedné větě, v jednom odstavci) za stylistický hřích. (...)

Synonyma nahradila opakování a zničila tak nejen melodii textu, ale i jasnost smyslu.²³⁴

OPUS Znamenitý zvyk skladatelů. Přiznávají opusová čísla jen dílům, která uznávají za „platná“. Nečíslují ta, která jsou nezralá, příležitostná anebo mají charakter pouhého cvičení. Nečíslované Beethovenovy skladby, například *Variace na Salieriho*, jsou skutečně slabé, ale nezpůsobí nám zklamání, skladatel sám nás varoval. Základní otázka pro umělce: kterou práci začíná jeho „platné“ dílo? Janáček našel svou osobitost až po svých pětáctyřiceti letech. Trpím, když slyším jeho skladby z mládí. Před svou smrtí Debussy zničil všechny náčrty, všechno, co nechal nedokončené. Ta nejmenší služba, kterou může autor udělat pro svá díla: zamést kolem nich.²³⁵

RYTMUS Hrozím se slyšet tlukot svého srdce, které mi ustavičně připomíná, že čas mého života je spočten. Proto mi taktové čáry připadají makabrální. Největší mistři rytmu uměli však umlčet tuto stejnotvárnou

²³³ KUNDERA, Milan. *Slova, pojmy, situace*. Vyd. tohoto souboru 1., dotisk (2014). Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-344-3. S. 18–19.

²³⁴ Tamtéž. S. 19–21.

²³⁵ Tamtéž. S. 29–30.

pravidelnost. Velicí polyfonisté: kontrapunktické, horizontální myšlení oslabuje význam taktové čáry. Beethoven: v posledním období jeho tvorby rozlišujeme s obtížemi takt, do té míry se stal rytmus, zejména v pomalých větách, komplikovaný. Můj obdiv pro Oliviera Messiaena: vynalezl nepředvídatelnou a nevypočitatelnou časovou strukturu díky své technice malých rytmických hodnot přidávaných či ubraných jednotlivým taktům. Přejaté klišé: génius rytmu se projevuje hlučně zdůrazňovanou pravidelností. Omyl. Otupující rytmický primitivismus rocku: bušení srdce je zvukově zesíleno tak, aby člověk ani na vteřinu nezapomněl na svůj pochod ke smrti.²³⁶

STÁŘÍ „Starý vědec pozoroval hlučící mládež a pak ho najednou napadlo, že v tomto sále jedině on má privilegium svobody, protože je stár; 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 a mluvit, co se líbí jemu samému.“ (*Život je jinde*) Rembrandt a Picasso; Bruckner a Janáček. Bach *Umění fugy*.²³⁷

STŘEDNÍ EVROPA (...) Zpozdivší se stín barokního katolicismu sahá tu až do osmnáctého století: žádný Voltaire, žádný Fielding. V hierarchii umění zaujímá první místo hudba. Počínaje Haydnem (a až k Schönbergovi a Bartókovi) je těžiště evropské hudby zde.²³⁸

3.3 Zrazené testamenty

Zrazené testamenty sestávají z devíti esejí. Šest z nich již Milan Kundera přeložil do češtiny a připravil pro česká vydání knížek jeho esejí.

V první esejí *Den, kdy Pantagruel již lidi nerozesměje* autor mimo jiné znovu naráží na Brochovy *Náměsíčníky* a jejich polyfonickou strukturu. Říká, že se jedná o polyfonický proud pěti hlasů, tedy naprosto samostatných linií, z nichž v každé jsou jiné postavy, jiný děj a každá má i jinou formální strukturu. Střídání jednotlivých linií je dáno požadavkem kontrastu různých emocí, které za sebou následují v kapitolách tak, jak jdou po pořádku.

²³⁶ KUNDERA, Milan. *Slova, pojmy, situace*. Vyd. tohoto souboru 1., dotisk (2014). Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-344-3. S. 36.

²³⁷ Tamtéž. S. 37.

²³⁸ Tamtéž. S. 38.

Kundera to nazývá kritériem hudebnosti, lepší termín se nenabízel. Povšiml si také, že pořádek devíti částí románu připomíná schéma hudební formy ronda (A-B-A-C-A-B-A-C-A).²³⁹

Z hlediska tématu této práce jsou pro nás nejzajímavější eseje třetí, pátá, šestá a sedmá.

Třetí esej s názvem *Improvizace na počest Stravinského* vyšla v češtině v knize esejí *O hudbě a románu*. Jedná se o vyloženě muzikologickou esej. V úvodu Kundera předkládá teorii „dvou poločasů“ historie evropské hudby, což koresponduje s podobným rozdělením historie evropského románu. „Cézura“ mezi dvěma „poločasy“ hudební historie trvala celé osmnácté století, vrcholem prvního je Bachovo *Umění fugy*. V románu k předělu došlo později, mezi osmnáctým a devatenáctým stoletím.²⁴⁰

Jak v románu, tak v hudbě, byl později první poločas zatlačen druhým. Romány osmnáctého století se téměř nečtou, barokní a předbarokní hudba je pro běžného posluchače obtížná k pochopení.

Nicméně Bacha vidí Kundera jako prvního skladatele, který donutil obecnost k poslechu hudby minulosti. Do té doby se hrála a poslouchala pouze soudobá hudba. Hudba minulosti si pak zabírala čím dál víc prostoru a dnes již na koncertech soudobou hudbu zcela vytlačila.

Jak se ovšem od Bacha dostaneme ke Stravinskému?

Bach: mimořádná křižovátka historických tendencí a problémů hudby. Dílo Stravinského, nějakých dvě stě let později, je jinou takovou křižovátkou. Tisíciletá minulost hudby, která během devatenáctého století vystupovala pomalu z mlh zapomnění, objevila se náhle uprostřed dvacátého století (dvě stě let po Bachově smrti) jako krajina došira zaplavená světlem; veškerá historie hudby byla cele přítomna, cele přístupna (díky historickému bádání,

²³⁹ KUNDERA, Milan. *Testaments Betrayed: an essay in nine parts*. London: Faber and Faber, 1996. ISBN 0-571-17337-3. S. 20.

²⁴⁰ KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-349-8. S. 11–12.

díky technickým prostředkům, rádiu a gramofonu), cele otevřena otázkám zamýšlejícím se nad ní; byl to jedinečný okamžik, okamžik velké bilance, který právě v díle Stravinského, zdá se mi, našel svůj pomník.²⁴¹

Důležitým tématem, kterému se Kundera věnuje v této eseji, je Stravinského opozice vůči převládajícímu názoru, že hlavním úkolem hudby je zobrazovat city. Stravinskij se od této myšlenky radikálně distancoval, což v jeho době vzbuzovalo u jeho odpůrců pochybnosti, ba odpor.

Další Kunderovo téma, které se připomíná v jedné z kapitol, je hudba a hluk. Zde Kundera připomíná hudební díla, která jsou inspirována zvuky přírody (od Janequina k Stravinskému, Janáčkoví, Bartókovi či Messiaenovi).

V kapitole *Melodie* spolu s autorem sledujeme proměnu melodie v hudbě od dvanáctého století po romantismus.

Poté se konečně dostáváme k modernismu. Kundera zde opět vidí paralely mezi situací v hudbě a situací v románu.

(...) stejně jako velcí romanopisci i velcí moderní skladatelé (což se týká Stravinského jako Schönberga) chtěli obejmout všechna staletí hudby; vidět novými očima žebřík hodnot celé její historie; aby to mohli učinit, musili se osvobodit z dogmat druhého času (poznámám: termín „novoklasicismus“ přilepený běžně na Stravinského je zavádějící, neboť nejdůležitější z jeho exkurzí zpět jdou k epochám před klasicismem); odtud jejich rezervovanost ke skladěbným technikám svázaným s formou sonáty; k vládnoucímu postavení melodie; ke zvukové demagogii symfonického orchestru ale zejména: odmítnutí vidět smysl hudby výhradně v citové zpodobě, což byl v devatenáctém století postoj stejně imperativní, jako byl pro román ve stejné době příkaz pravděpodobnosti).

Jestliže tendence znovu přečíst a přehodnotit celou historii hudby je vlastní všem velkým modernistům, Stravinskij ji zosobňuje nejzřetelněji.²⁴²

Právě v předchozí větě můžeme nalézt klíč k pochopení Stravinského hudby. Stravinskij byl obviňován z eklecticismu, z toho, že pouze „skládá hudbu podle hudby“,²⁴³ ale v jeho syntéze dosavadního hudebního vývoje

²⁴¹ KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-349-8. S. 17.

²⁴² Tamtéž. S. 32–33.

²⁴³ Tamtéž. S. 33.

možná tkví jeho největší originalita. Období moderní hudby, i když bylo velmi krátké, pak Kundera nazývá třetím časem hudby. V Stravinského díle pak vidí vzpomínku na celou tisíciletou historii evropské hudby. Podstatná je tendence rehabilitovat zapomenuté principy hudby.²⁴⁴ Vytvářením transkripcí starých děl Stravinskij vede „přímý dialog“ se svými předchůdci. Přidávání disonancí dvacátého století je pak znakem jakési „násilnosti“.²⁴⁵ Opět je zde zmíněna paralela s literární „transkripcí“ – tou je například Kunderova hra *Jakub a jeho pán*, variace na Diderotův román *Jakub fatalista*.²⁴⁶

Kundera se pak vrací k tématu citovosti v souvislosti s hudbou, konkrétně ho zajímá aspekt extáze a štěstí. Zde si máme možnost přečíst historiku z autorova hudebního dětství.

Vzpomínám si na své dětství: sedím u klavíru a oddávám se vášnivým improvizacím, k nimž mi stačí akord c moll a subdominanta f moll, které mlátím bez konce do kláves. Dokola opakované dva akordy a primitivní melodický motiv mi stačí, abych prožíval emoci, jakou žádný Chopin, žádný Beethoven mi už nikdy nepřinesou. (Jednou můj otec, hudebník, přiběhl za mnou rozzuřený – neviděl jsem ho nikdy zuřivého předtím ani potom – zvedl mne z taburetu a odnesl do jídelny, kde mne odložil s neskrývanou nechutí pod stůl.)

Co jsem tehdy prožíval během své improvizace, byla *extáze*.²⁴⁷

Radost z improvizace tedy přivedla mladého hudebníka doslova do extáze.

V další kapitole Kundera plynule přechází do úvah o štěstí nalezeném v hudbě, o šťastné hudbě. Představuje ji pro něj nejen několik děl Stravinského (například *Petruška*, *Svatba* či *Koncert pro housle*), ale i veškerá jazzová hudba. Nelze na tomto místě nezdůraznit, že jazzoví hudebníci měli v oblibě vytváření transkripcí skladeb z oblasti vážné hudby. Úplně z jiného

²⁴⁴ KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-349-8. S. 35.

²⁴⁵ Tamtéž. S. 36.

²⁴⁶ Tamtéž. S. 37.

²⁴⁷ Tamtéž. S. 44–45.

světa je rock. Kundera ho vidí jako hlučnou hudbu postavenou na jednotvárném rytmu, opakujících se melodických úryvcích, křičícím zpěvu. Interpreti a posluchači splývají v jednu řvoucí masu lidí.

Kundera se zabývá i tím, jak ve *Svěcení jara* Stravinskij rafinovaným způsobem zobrazil krásu barbarství.

Na závěr rozvíjí téma emigrace. V této souvislosti o Stravinském říká:

Počátek jeho cesty dějinami hudby spadá přibližně v jedno s chvílí, kdy jeho rodná země už pro něj neexistuje; pochopiv, že žádná jiná mu ji nebude s to nahradit, objevuje svou jedinou vlast v hudbě; co jsem právě řekl, není líbivý lyrický obrat, myslím to velice konkrétně; jeho jediná vlast, jediný domov, byla hudba, veškerá hudba všech hudebníků, historie hudby; tam se rozhodl zakořenit, usadit se, bydlet; tam nakonec našel své jediné blízké, své jediné sousedy, jediné sourodáky, od Pérotina k Webernovi; započal s nimi dlouhý rozhovor, který se zastavil teprve před jeho smrtí.²⁴⁸

Pátá část *Zrazených testamentů* byla počestěna pro svazek *Můj Janáček*. Esej *Hledání přítomného času* překvapí čtenáře hned na začátku rozborem povídky Ernesta Hemingwaye *Kopce jako bílí sloni*. Literárně teoretický úvod směřuje k závěru, že v moderní próze, ať už je to právě Hemingway nebo třeba James Joyce, je silná tendence po postihnutí konkrétní přítomného okamžiku. Požadavek konkrétního se v literární historii projevoval přechodem od verše k próze. V epice k tomu došlo již v šestnáctém století, což připravilo půdu vzniku románu. V dramatu se to stalo později a v opeře ještě později. Jedním z prvních, kdo psal opery s libretem v próze, byl Leoš Janáček. Právě z tohoto důvodu o něm Kundera tvrdí:

Janáček je podle mého mínění tvůrcem nejdůležitější operní estetiky epochy moderního umění.²⁴⁹

²⁴⁸ KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-349-8. S. 60.

²⁴⁹ KUNDERA, Milan a Jitka UHDEOVÁ. *Můj Janáček*. Brno: Atlantis, 2004. ISBN 80-7108-256-2. S. 21.

Kundera se zabývá otázkou, zda má ve své tvorbě „hudebník brát na vědomí existenci akustického světa, který existuje mimo hudbu“.²⁵⁰ Janáčkovy studie mluvené řeči jsou příčinou dvou hlavních rysů jeho kompozic – melodické originality (jeho melodie využívají nezvyklé či velké intervaly a jsou velmi stručné, útržkovité) a psychologické orientace (vliv psychického stavu člověka na intonaci jeho mluvy).

Hledání ztracené přítomnosti, hledání melodické pravdy jedné chvíle; snaha překvapit a zachytit tu prchající pravdu; touha proniknout tajemství bezprostřední skutečnosti, která bez přestání opouští naše životy a stává se tím nejneznámějším, co je na světě. To je, zdá se mi, ontologický smysl studia mluvené řeči a možná ontologický smysl vši Janáčkovy hudby.²⁵¹

Na konci eseje se dozvídáme, že Hemingway a Janáček mají společnou nejen touhu po zachycení konkrétního okamžiku, ale i to, že jejich díla byla vystavena „kýčovitě dezinterpretaci“, která tento přítomný moment zahaluje.²⁵²

Šestá část *Zrazených testamentů* nese název *Díla a pavouci*. Pro knihu *O hudbě a románu* byla přeložena do češtiny, zkrácena a pojmenována *IMPROVIZACE: Nietzsche, André Breton, Chopin, Thomas Mann, Musil, Beethoven...*

Ve čtrnácti krátkých kapitolách tu Kundera rozvíjí myšlenky týkající se románu i hudby. Ve čtvrté a páté kapitole sleduje změnu v kompozičních principech v průběhu osmnáctého a devatenáctého století. Zatímco vůdčí forma baroka fuga je postavena na rozpohybování jediného tématu, v klasicismu je téma krátké a jasné. Aby bylo možné vytvořit velkou kompozici, skladatelé musí zřetězit více témat. Mezi ně je třeba vkládat pasáže, které je dokážou propojit, takzvané „mosty“ (podle Césara

²⁵⁰ KUNDERA, Milan a Jitka UHDEOVÁ. *Můj Janáček*. Brno: Atlantis, 2004. ISBN 80-7108-256-2. S. 24.

²⁵¹ Tamtéž. S. 30.

²⁵² Tamtéž. S. 40.

Francka).²⁵³ Tyto části jsou ale často věci pouhé hudební matematiky, řemeslné práce, techniky, která se dá naučit.

To je vnitřní rozpornost hudby, která se narodila s klasicismem: vidí svůj hlavní smysl ve schopnosti vyjadřovat emoce, ale zároveň vypracovává svoje mosty, svoje závěry, svá „provedení“ (*développements*), jež jsou čirým požadavkem formy, výsledkem technické dovednosti, která nemá nic osobního, dá se naučit a může se jen s obtížemi obejít bez rutiny a ustálených hudebních formulí (které najdeme často i u největších, Mozarta, Beethovena, ale kterými až příliš oplývají skladatelé menšího talentu).²⁵⁴

Beethoven se snažil tyto obtíže vyřešit například přidělením extrémní expresivity i oněm výplňkovým částem mimo témata. Druhou originální cestou, kterou se vydal, byl nový smysl formy variací. Do té doby se v této formě jednalo o pouhou přehlídku virtuozity. Beethoven ji pojal jako studii, jakými různými směry se dané téma může vydat. V této meditaci snad můžeme nalézt klíč k tomu, jak formy tématu s variacemi využívá Kundera ve svých románech.

Dalším důležitým pojmem, který Kundera v této kapitole zavádí, je *Chopinova strategie*.²⁵⁵ Míjí tím další způsob, jakým je možné se vyrovnat se zátěží stereotypních kompozičních postupů velkých forem klasicismu a romantismu. Fryderyk Chopin se převážně soustředil na komponování drobných forem, jako byly mazurky, polonézy a nokturna, a tyto skladby kratšího rozsahu shrnoval do cyklů. Tato jeho díla (na rozdíl od jeho pokusů o velké formy) jsou dodnes živá.

Výše analyzovanou strukturální dichotomii hudby klasicismu a romantismu pak Kundera připodobňuje k situaci v románu doby Balzaca.

Ve všech odvětvích moderního umění pak došlo ke vzpouře vůči principům předchozího století. Situaci v hudbě Kundera popisuje takto:

²⁵³ KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-349-8. S. 70.

²⁵⁴ Tamtéž. S. 70–71.

²⁵⁵ Tamtéž. S. 74.

V hudbě se objevuje stejná tendence směřující k estetické rovnocennosti všech částí kompozice: Satie, jehož jednoduchost není než provokativním odmítnutím zděděné hudební rétoriky. Kouzelník Debussy, pronásledovatel učených pavouků. Janáček potlačující každou notu, není-li zcela nezbytná. Stravinskij, který se odvrací od klasického či romantického dědictví a hledá své předchůdce v „prvním čase“ hudební historie. Webern, který obnovuje monotematismus (monotematismus svého druhu, tj. dodekafonický) a dosahuje tak oproštění, jaké si před ním nikdo nebyl s to ani představit.²⁵⁶

Dále se autor věnuje románům Manna a Musila. U Mannova románu *Kouzelný vrch* poukazuje na hudebnost jeho kompozice, založené na tématech, která jsou rozváděna jako v symfonii.

A konečně, posledním hudebním tématem této eseje, je znovu Beethoven, ale tentokrát podrobněji. Beethoven ve svých dvaatřiceti sonátách překročil dosavadní tradiční postup v hudební kompozici, který spočíval v naplnění předepsaného schématu hudební formy melodicko-harmonickým obsahem. Rané Beethovenovy sonáty ještě schéma dodržují, ale Beethoven si uvědomoval, jak je nastolený pořádek vět nevýhodný. Nejdramatičtější a nejdelší byla věta první a směrem ke konci se věty postupně odlehčovaly a zkracovaly.

Skutečně, tato kolektivní poslušnost předepsanému schématu sonáty nebo symfonie má v sobě cosi směšného. Představme si všechny ty veliké symfonisty, Haydna a Mozarta, Schumanna a Brahmse, kteří, když nejdřív hořkovali ve svých adagiích, se v poslední větě náhle promění v malé školáky, kteří utíkají s panem učitelem na dvůr, aby tam tančili, skákali a křičeli, že všechno je dobré, co dobře skončí. To patří k tomu, co rád nazývám „hloupostí hudby“. Beethoven pochopil, že jediná cesta, jak ji překonat, je *učinit hudební kompozici radikálně individuální*.²⁵⁷

Poslední Beethovenovy sonáty jsou již vystavěny ojedinělým a nenapodobitelným způsobem. Například Sonáta opus 111 se skládá z pouhých dvou vět, přičemž meditativní druhá věta je dvakrát tak dlouhá než

²⁵⁶ KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-349-8. S. 77–78.

²⁵⁷ Tamtéž. S. 90.

dramatická věta první. Tato sonáta Kunderovi připomíná Faulknerův román *Divoké palmy*, v němž se střídá milostný příběh s příběhem uprchlého vězně.

Na konci původní eseje *Díla a pavouci* se dozvídáme opět střípek z Kunderova hudebního mládí. Když mu bylo čtrnáct, jeho otec mu domluvil lekce hudební kompozice u židovského hudebního skladatele. Bylo to za války a otec se tak pokusil svému židovskému příteli trochu pomoci. V malém přeplněném bytě na malém klavíru mu mladík hrál svá harmonická a kontrapunktická cvičení. Jeho učitel mu jednou svěřil tajemství:

„V Beethovenových skladbách je hodně překvapivě slabých míst. Ale právě tato slabá místa připravují půdu pro ta silná. Je to jako trávník – bez něj by nemohl vyrůst krásný strom.“²⁵⁸

Sedmá část *Zrazených testamentů, Nemilované dítě*, je dalším textem pojednávajícím o Leoši Janáčkově. Kundera medituje na téma, proč není Janáček známý ve Francii a dalších románských zemích. CD s jeho skladbami, které Kundera nachází v obchodě, jsou podnětem k úvahám o Janáčkově tvorbě.

Největším paradoxem je, že oproti ostatním modernistům, Stravinskému, Bartókovi, Hindemithovi a dalším, byl Janáček o generaci starší.

Dalším zajímavým poznatkem je, že Janáček je snad jediným velkým skladatelem, který může být plně přisouzen k expresionismu. V jeho skladbách musí každá nota nést výraz. Podstatné jsou i obrovské kontrasty mezi emocemi kladenými v kompozici vedle sebe nebo do sebe.

²⁵⁸ „There are many surprisingly weak passages in Beethoven. But it is the weak passages that bring out the strong ones. It's like a lawn – if it weren't there, we couldn't enjoy the beautiful tree growing on it.“

KUNDERA, Milan. *Testaments Betrayed: an essay in nine parts*. London: Faber and Faber, 1996. ISBN 0-571-17337-3. S. 175.

Struktura jeho kompozic je postavena na střídání emocionálně rozporných útržků v rámci dané skladby nebo věty. To přináší časté změny tempa a metra.

(...) koexistence emocí může být horizontální (následují jedna druhou) nebo (což je ještě neobvyklejší) vertikální (znějí simultánně jako *polyfonie emocí*). Například v jednom okamžiku slyšíme nostalgickou melodii, pod tím zuřivý ostinátní motiv a nad tím jinou melodii, která zní jako křik.²⁵⁹

Tato neustálá koexistence rozličných emocí je příčinou dramatickosti Janáčkovy hudby. Předchozí teze Kundera dokládá na rozboru začátku Sonáty pro klavír.

Co se týče oper, za mistrovská díla Kundera považuje tuto pěťici děl: *Káťa Kabanová*, *Příhody lišky Bystroušky*, *Věc Makropulos*, *Její pastorkyňa* a *Zápisky z mrtvého domu*. V Janáčkových operách je melodie postavena na psychologickém významu fráze. Problém tedy nastává, pokud se díla uvádějí v zahraničí. Například ve francouzštině není možné imitovat důraz kladený v českých slovech na první slabiku, takže intonace ve francouzštině nutně přinese jiné psychologické vyznění.

Její pastorkyňa byla světem objevena teprve dvacet let po jejím vzniku, což způsobilo, že Janáčková hudba byla špatně pochopena.

Jestliže v případě Brocha, Musila, Gombrowicze a v jistém smyslu i Bartóka, bylo jejich objevení odloženo kvůli historickým katastrofám (nacismus, válka), v Janáčkově případě to byl jeho malý národ, který naprosto převzal roli katastrofy.²⁶⁰

²⁵⁹ (...) the coexistence of emotions is horizontal (they follow one another) but also (even more unusual) vertical (they sound simultaneously as a *polyphony of emotions*). For example: at the same time, we hear a nostalgic melody, beneath it a furious ostinato motif, and above it another melody, which sounds like cries.

KUNDERA, Milan. *Testaments Betrayed: an essay in nine parts*. London: Faber and Faber, 1996. ISBN 0-571-17337-3. S. 183.

²⁶⁰ If in the case of Broch, of Musil, of Gombrowicz, and in a certain sense of Bartók, their recognition was delayed by historic catastrophes (Nazism, war), in Janacek's case it was his small nation that completely took over the role of the catastrophes.

Tamtéž. S. 189.

Patriot Janáček strávil prakticky celý život doma v Brně. Zde měl několik následovatelů, ale jejich vliv byl slabý. V jeho době čeští muzikologové bezmezně obdivovali Smetanu, Janáček byl ignorován nebo přímo zavrhován. Když se *Její pastorkyňa* konečně dostala na prkna Národního divadla, bylo to pouze za cenu rozsáhlých úprav, na kterých trval šéf opery Kovařovic. Po roce 1948 se situace ještě zhoršila, protože vůdčí postava oficiální české muzikologie profesor Nejedlý neustále vyzdvihoval Smetanu a naopak hanobil Janáčka. Janáček byl vskutku nemilovaným dítětem svého malého národa. Největší podpory se Janáček dočkal od Maxe Broda mezi lety 1918 a 1928, kdy Brod přeložil všechny jeho opery do němčiny a otevřel tak jeho dílu hranice.

Běžný pohled v Čechách, míněn jako příznivý, ho vyvádí z kontextu moderní hudby a uvěznuje ho do lokálních záležitostí: vášně pro folklor, moravský patriotismus, obdiv k Ženám, Přírodě, Rusku, Slovanství a další nesmysly. Rodino, nenávidím tě. Nikdo z jeho krajanů ještě nenapsal žádnou podstatnou muzikologickou studii, která by analyzovala *estetickou novost* jeho děl. Neexistuje žádná podstatná škola interpretace Janáčka, která by mohla jeho zvláštní estetiku přiblížit světu. Žádná strategie, která by jeho hudbu učinila známou. Žádné kompletní vydání nahrávek jeho děl. Žádné kompletní vydání jeho teoretických a kritických spisů.

A přitom tento malý národ nikdy neměl většího umělce než jeho.²⁶¹

Osmá esej ve svazku *Zrazené testamenty* nese název *Cesty v mlze*. V této literárně teoretické eseji se jakoby mimochodem dozvídáme další detail z hudební historie Kunderovy rodiny. Ve výčtu osobností dvacátých let,

²⁶¹ The common view in Bohemia, meant as favorable, tears him out of the context of modern music and immures him in local concerns: passion for folklore, Moravian patriotism, admiration for Women, for Nature, for Russia, for Slavitude, and other nonsense. Family, I hate you. Not a single important musicological study analyzing the *aesthetic newness* of his work has to this day been written by any of his compatriots. There is no significant school of Janacek interpretation, which might have made his strange aesthetic intelligible to the world. No complete recorded edition of his works. No complete edition of his theoretical and critical writings.

And yet that little nation has never had any artist greater than he.
KUNDERA, Milan. *Testaments Betrayed: an essay in nine parts*. London: Faber and Faber, 1996. ISBN 0-571-17337-3. S. 194.

pronásledovaných soudem revoluční morálky jmenuje hudebníka židovsko-ruského původu Vepříka, zapomenutého modernistu, který byl odsouzen do gulagu, když se odvážil bránit Šostakovičovy opery vůči stalinismu.

(...) pamatuji si jeho klavírní skladby, které můj otec rád hrál (...)²⁶²

Ke konci této eseje ještě Kundera otevírá téma týkající se hudebního stylu rocku. Pokládá si otázku, zda existuje souvislost mezi historickými událostmi dvacátého století a extází rockové hudby. Je možné, že toto století chce zapomenout na své hrůzy právě ve řvoucím hluku rockových písní.

Poslední esej *Nechovejte se tu jako doma, příteli* se vrací k tématu Stravinského. „Nechovejte se tu jako doma, příteli“ je citát z dopisu Stravinského Ansermetovi, který měl v úmyslu provést několik úprav a škrtnů v Stravinského *Karetní hře*. Stravinskij trvá na své verzi a nepovoluje uvádění svých děl s žádnými cizími úpravami. Tato věc byla příčinou rozchodu dvou přátel.

Důvod sporu, který zničil jejich přátelství, je jasný: autorská práva Stravinského, *morální* autorská práva; hněv autora, který se brání, aby někdo zasahoval do jeho díla; a na druhé straně uraženost interpreta, který nesnese pýchu autora a snaží se vymezit hranice jeho moci.²⁶³

Morální autorská práva autora, to je další téma, které Kunderu fascinuje. Staví se zásadně na stranu autora. Tvůrce, ať už je to spisovatel nebo skladatel, vystavěl své dílo s jasným úmyslem. Interpret by měl respektovat podobu díla daného skladatelem a nepřetvářet si ho k obrazu svému. Kundera to dokládá na Bernsteinově interpretaci *Svěcení jara*, kde agogické změny rozbíjejí původní Stravinského úmysl metronomicky přesného tempa a rytmu.

²⁶² (...) I remember his piano compositions, which my father liked to play (...)

KUNDERA, Milan. *Testaments Betrayed: an essay in nine parts*. London: Faber and Faber, 1996. ISBN 0-571-17337-3. S. 229.

²⁶³ KUNDERA, Milan a Jitka UHDEOVÁ. *Nechovejte se tu jako doma, příteli*. Brno: Atlantis, 2006. ISBN 80-7108-279-1. S. 33.

Stejný problém jako Stravinskij řešil i Leoš Janáček, když mu bylo dopřáno uvedení *Její pastorkyně* v Národním divadle pouze s rozsáhlými a nesmyslnými Kovařovicovými úpravami. Nelogičnost zásahů Kundera demonstruje na notových příkladech.

Nejhorší je ovšem, když se do díla proti vůli tvůrce zasahuje po jeho smrti, kdy už se umělec nemůže bránit. Mahlerova První symfonie byla nahrána s původní, avšak skladatelem vyřazenou slabší druhou větou. Max Brod vydává Kafkovo dílo, ačkoli si spisovatel přál, aby bylo spáleno. Brahmsova symfonie zní v reklamě na toaletní papír. Stendhalovy romány se vydávají ve zkrácené verzi. A nejdrastičtější příklad špatného a neuctivého zacházení s mrtvými: z Chopinovy mrtvolky dokonce polští vlastenci vyňali srdce, aby ho mohli převézt do Polska.²⁶⁴

Stravinskij se rozhodl stát se interpretem veškerého vlastního díla a zanechat tak po sobě jedinou správnou autorizovanou verzi, která se měla stát modelem pro následovníky.

Z celé této eseje vyzařuje, jak Kundera bytostně odsuzuje jakékoli nakládání s dílem proti vůli autora. Zde je zřejmě zárodek i jeho přesvědčení, že by jeho francouzsky psané romány neměl do jeho rodného jazyka překládat nikdo jiný než on sám, a také jeho zákaz filmových adaptací jeho románů.

3.4 Opona

Kniha *Opona* obsahuje sedm velkých částí, které jsou ještě rozčleněny na podkapitoly. Jedná se o pozoruhodnou exkurzi do dějin evropského umění, zejména románu.

²⁶⁴ KUNDERA, Milan a Jitka UHDEOVÁ. *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Brno: Atlantis, 2006. ISBN 80-7108-279-1. S. 77.

Hned první část, *Vědomí kontinuity*, začíná úsměvnou historkou o tom, jak Kunderův otec dokázal rozpoznat podle harmonických postupů několika taktů, že hudba hrající z rádia je pozdní Beethoven. Tato epizoda ilustruje *vědomí kontinuity*, což Kundera chápe jako jeden z rozlišujících znaků, který přisuzuje člověka svojí civilizaci. Jedinec si je vědom určitého kulturního vývoje, kterým jeho civilizace prošla. Proto by například skladba napsaná v Beethovenově stylu soudobým skladatelem v dnešní době byla směšná. Přípodobnění k hudební oblasti zde slouží jako uvedení do tématu, dále se již esej věnuje literárním dílům.

Drobná přípodobnění k hudební oblasti jsou roztroušena v průběhu celé knihy. Věnujme se jen těm rozsáhlejším a nejzajímavějším.

V druhé eseji, *Die Weltliteratur* se nachází pozoruhodná hudební odbočka týkající se hudby Smetany a Dvořáka, která bývá často interpretována jednostranně a zjednodušeně jako hudba inspirovaná lidovými písněmi a tanci. Takto ji chápe například i Vincent d'Indy. Tato dezinterpretace je ovlivněna politickým zneužitím slávy těchto dvou skladatelů.

V eseji *Kdo je to romanopisec* na začátku opět Kundera nachází paralely mezi vyjadřovacími možnostmi literatury (zde konkrétně poezie) a hudby. To, co je hudbě a poezii společné, je lyrismus, přičemž hudba má v tomto ještě širší možnosti než poezie,

protože je s to ztvárnit nejtajnější hnutí nitra, která jsou nepřístupná řeči.
Hudba je tedy umění, které je lyričtější než lyrická poezie.²⁶⁵

Na konci této eseje se Kundera dotkne i tématu Stravinského lpění na nedotknutelnosti jeho díla, tomu se ale rozsáhleji věnuje v esejích ze *Zrazených testamentů*, které jsme již rozebrali výše.

²⁶⁵ KUNDERA, Milan a Jitka UHDEOVÁ. *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Brno: Atlantis, 2006. ISBN 80-7108-279-1. S. 10.

Na konci šesté eseje pak na scénu znovu vstupuje Beethoven. Kundera konkrétně vyzdvihuje, jak v posledních deseti letech života dosáhl naprostého vrcholu ve své tvorbě. V celistvosti struktury sonát a kvartetů dosáhl daleko za klasicismus, ale ještě se nezařadil mezi mladé spontánní romantiky. Šel svobodně směrem, kterým nikdo jiný nešel. Kundera jeho dílo označuje za zázrak.

Velkým zázrakem Evropy pak na úplném konci knihy Kundera nazývá její umění, které se stalo historií a opět to ilustruje na příkladu hudby, kdy ve dvanáctém století hudebníci přestali imitovat již existující hudbu, skladatelé ztratili anonymitu a hudba se stala *dějiny* hudby.²⁶⁶

3.5 Setkání

Setkání je rozděleno na devět velkých oddílů a ty se skládají z menších podkapitol. Jedná se doslova o setkání s Kunderovými celoživotními tématy a kulturními osobnostmi, kterými se dlouhodobě zabývá. Mezi nimi samozřejmě nemohou chybět ani hudební skladatelé Leoš Janáček a Arnold Schönberg. Ti jsou předměty částí sedmé a osmé.

Již část třetí, jejímž tématem jsou „černé listiny“ však obsahuje zajímavou a zábavnou hudební historku z autorova života. Tato část byla přeložena pro knihu *Zahradou těch, které mám rád* – citujme tedy tento český překlad:

Obklopen několika spolupracovníky, jeden přítel z Paříže přijel kdysi dávno do Prahy a já jsem se najednou octl v taxíku s neznámou francouzskou dámou, které jsem se (hloupě) zeptal, chtěje nějak rozvinout konverzaci, jakého francouzského skladatele má nejraději. Její odpověď,

²⁶⁶ KUNDERA, Milan. *The Curtain: an essay in seven parts*. London: Faber, 2007. ISBN 978-0-571-23281-9. S. 168.

okamžitá, spontánní, energická, mi zůstala v paměti: „Hlavně ne Saint-Saëns!“

Nebyl jsem dost duchapřítomný, abych jí řekl: „A co jste od něho slyšela?“ Určitě by mi odpověděla tónem ještě víc znechuceným. „Od Saint-Saëns? Vůbec nic!“ Z její strany se totiž nejednalo o averzi k nějakým hudebním skladbám, ale o něco vážnějšího: nebyt spokojena se jménem otištěným na černé listině.²⁶⁷

Nato Kundera vysvětluje, co zde míní „černými listinami“:

Les listes noires. Černé listiny. To byla velká vášeň avantgard už před první světovou válkou. Měl jsem kolem pětaticeti let, překládal jsem do češtiny Apollinaire a tehdy jsem padl na jeho malý manifest z roku 1913, kde rozdával „hovna“ a „růže“. Hovno pro Danteho, Shakespeara, Baudelaira! Růži pro sebe samého, pro Picassa, pro Stravinského. Tento manifest, půvabný a rozverný (růže, kterou Apollinaire dává Apollinairovi), se mi vesele líbil.²⁶⁸

Ostatně tendence vytvářet „černé listiny“ nebyla vlastní pouze avantgardě. Snad každá nová umělecká generace se snažila vymezit vůči estetickému vkusu generace starší a psala své „černé listiny“ umělců, jejichž tvorbu považovala za zastaralou a nemoderní.

K historce o paní, která nesnášela Saint-Saëns se Kundera zakrátko vrací, což je podnětem k odhalení další informace o hudebním pozadí jeho rodiny:

Ve stejné době během jedné večere jsem musil projít jinou zkouškou. Jeden meloman chtěl vědět, jakého francouzského skladatele mám nejraději. Ach, jak se situace opakují! Mohl jsem odpovědět „hlavně ne Saint-Saëns!“, ale nechal jsem se svést vzpomínkou. Ve dvacátých letech si přivezl můj tatínek z Paříže klavírní skladby Dariuse Milhauda a hrál je v Čechách před prořídlym publikem (velice prořídlym) na koncertech věnovaných nejmodernější hudbě. Dojat tou vzpomínkou, přiznal jsem svou lásku k Milhaudovi a k celé takzvané „groupe des Six“, skupině šesti tehdy žijících francouzských skladatelů. Byl jsem ve své chvále o to vřelejší, že pln lásky k zemi, kde jsem začínal svůj druhý život, chtěl jsem jí dát takto najevo svůj obdiv. Moji noví přátelé mne poslouchali se sympatií, ale dali mi delikátně najevo, že ti, které já považuji za moderní, nejsou jimi už po dlouhý čas a že bych si měl pro svou chválu najít jiná jména.

²⁶⁷ KUNDERA, Milan. *Zahradou těch, které mám rád*. Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-346-7. S. 11.

²⁶⁸ Tamtéž. S. 12.

Tak to je: přechody z jedné listiny na jinou se dějí bez přestání a neinformovaní se dají lehce splést. V roce 1913 Apollinaire nabídl rúži Stravinskému netuše, že v roce 1946 Theodor W. Adorno ji dá Schönbergovi, zatímco Stravinskému se slavnostním důrazem udělí hovno.²⁶⁹

Čtvrtá část knihy *Setkání*, která se jmenuje *Sen totálního dědictví*, obsahuje jednu podkapitulu týkající se Beethovena. Kundera zde podrobuje analýze jeden konkrétní aspekt Beethovenova díla, a to použití fugy, vůdčí polyfonní formy předchozího období, baroka, v jeho pozdních sonátách, tedy hlavním žánru klasicismu.

Představuji si, že když Beethoven psal své sonáty, snil o tom, že je dědicem celé evropské hudby od jejích počátků.²⁷⁰

Sen totální syntézy dosavadního hudebního vývoje v díle jednoho skladatele se pak dokonale podařil až o sto let později v osobnostech Stravinského a Schönberga, u každého jiným způsobem. Stravinskij ve své celoživotní tvorbě sumarizoval hudební dějiny od dvanáctého do dvacátého století prostřednictvím proměny kompozičních stylů. Schönberg svou syntézu provedl vynalezením nového způsobu komponování, dvanáctitónového systému.²⁷¹

O několik kapitol dále Kundera vypráví, jak se krátce po ruské invazi v roce 1968 zamiloval do hudby Edgara Varèse a Iannise Xenakis. Nebylo to ovšem z žádného avantgardního snobismu. Zejména Xenakisova hudba mu přinášela velkou útěchu v nejtemnějším období jeho života, když si uvědomil, že český národ není nesmrtelný.²⁷² Xenakisova hudba mu přinesla smíření

²⁶⁹ KUNDERA, Milan. *Zahradou těch, které mám rád*. Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-346-7. S. 14.

²⁷⁰ I imagine that Beethoven wrote his sonatas dreaming he was heir to the *whole* of European music since its beginnings.

KUNDERA, Milan. *Encounter*. London: Faber and Faber, 2010. ISBN 978-0-571-25089-9. S. 69.

²⁷¹ Tamtéž. S. 70.

²⁷² Tamtéž. S. 76.

s nevyhnutelností konce. Je to hudba prostá sentimentálností, afektivností. Tento skladatel se vydal zcela svéráznou cestou a ve vývoji evropské hudby je ojedinělým zjevem. Experimentoval se zvuky, krásu hledal v hluku světa. V podstatě se odvážil proklamovat, že evropská hudba může být zapomenuta.

V eseji *Moje první láska* Kundera popisuje svůj vztah k Leoši Janáčkově. Vždy k němu měl velmi blízko – Janáček prožil celý život v Kunderově domovském Brně, Kundera se narodil rok po Janáčkově smrti, Kunderův otec patřil k Janáčkovým zastáncům a často hrál na klavír jeho skladby a učil je i své žáky. Na jeho pohřbu v roce 1971 pak zazněl Janáčkův Smyčcový kvartet č. 2 v podání čtyř přátel, hudebníků.²⁷³

Kundera považuje Janáčka za největšího českého skladatele a je zklamaný tím, jak často bývá jeho dílo dezinterpretováno a není mu správně porozuměno, zejména v zahraničí (krátkozrakým pohledem ho ale hodnotí i arogantní pražští muzikologové, jak Kundera připomíná dále).²⁷⁴

Janáčkův kompoziční styl charakterizuje takto:

(...) závratně těsná juxtapozice vysoce kontrastních témat, které následují rychle za sebou, bez spojek a často dokonce znějící naráz; napětí mezi brutalitou a jemností v extrémně krátkém časovém rozpětí. A ještě dále: napětí mezi krásou a ošklivostí, pro Janáčka jako jednoho z mála skladatelů, kteří dokázali vložit do své hudby problém dobře známý od malířů: ošklivost jako předmět umělecké práce. (Například v jeho kvartetech části hrané *sul ponticello* skřípají a škrabají a mění tak hudební zvuk v hluk.)²⁷⁵

²⁷³ KUNDERA, Milan. *Encounter*. London: Faber and Faber, 2010. ISBN 978-0-571-25089-9. S. 127.

²⁷⁴ Tamtéž. S. 129.

²⁷⁵ (...) dizzyingly tight juxtaposition of highly contrasting themes that follow rapidly one upon another, without transitions and, often, resonating simultaneously; a tension between brutality and tenderness within an extremely short time span. And yet further: a tension between beauty and ugliness, for Janáček may be one of the rare composers who could pose in their music the problem familiar to great painters: ugliness as the subject of an artwork. (In his quartets, for instance, the passages played *sul ponticello* scrape and grate, and turn a musical sound into noise.)

KUNDERA, Milan. *Encounter*. London: Faber and Faber, 2010. ISBN 978-0-571-25089-9. S. 128.

Dále Kundera připomíná okolnosti Janáčkovy života a paradox toho, že našel svůj kompoziční styl a proslavil se až v pokročilém věku a jako modernista tehdy stanul po boku mnohem mladších skladatelů – Bartóka, Schönberga či Stravinského. Janáček také zuřivě bránil Berga, když jeho přelomová opera *Vojcek* pobouřila pražské publikum.

Podkapitola *Nejnostalgičtější opera* se věnuje *Lišce Bystroušce*. Je to text, který byl v trochu pozměněné podobě zařazen i do knihy esejí *Můj Janáček* pod názvem *Liška Bystrouška, drásavá idyla*. Vycházíme tedy z české verze. Jedná se o analýzu hudebního díla hodnou skutečného muzikologa. Na této opeře shledává zásadním potlačením epičnosti ve prospěch hudební složky. *Liška Bystrouška* není pohádka ani alegorie, ale nostalgická idyla, v níž je lidský a zvířecí svět propojen existenciálním tématem ubíhání času. V kontrastu je tu čas lidí, který ubíhá pomalu, a čas zvířat, který ubíhá rychle.

Jak jsou poselství opery podporována hudbou, Kundera dokládá na notových příkladech, kde vyzdvihuje překvapivé harmonie přinášející posluchači přesně ta citová hnutí, která má skladatel na mysli bez ohledu na paradoxnost probíhajícího děje, který by často bez hudby byl pouze komický, směšný, ale právě hudební složka ho naplňuje emocemi smutku či melancholie.

Jak už bylo mnohokrát zmíněno, emoce v Janáčkově hudbě jsou intenzivní a koncentrované rychle za sebou, nebo přímo do sebe. Příkladem je hned úvodní sekvence opery, kdy simultánně znějí dva protikladné motivy – jeden tklivý *legato*, a druhý agresivní *staccato*, což vyvolává dojem napjatého očekávání.²⁷⁶

²⁷⁶ KUNDERA, Milan a Jitka UHDEOVÁ. *Můj Janáček*. Brno: Atlantis, 2004. ISBN 80-7108-256-2. S. 49.

Prostor věnuje Kundera i slavnému poslednímu jednání, v němž starý hajný jde po lese, vzpomíná na den své svatby, a potká žabičku – podobnou té, která mu skočila do cesty hned na začátku opery. Ta ovšem zakoktá, že tehdy to byl její dědeček. Takový zdánlivě groteskní konec opery vzbudil nelibost i u Maxe Broda, který byl jinak Janáčkovým zastáncem. Brod požadoval slavnostní sentimentální závěr ztvárněný hajného oslavnou řečí, což korespondovalo s estetikou romantismu. Proti tomu však Janáček bojoval a takový konec, který by se stal kýčem, odmítl. Jeho estetika spočívala v hledání krásy v každodenním životě, v próze, v mluvené řeči. Vyznění opery má být nostalgické, nikoli oslavné.

V eseji *Zapomínání Schönberga* Kundera připomíná umělce, kteří působili v koncentračním táboře v Terezíně, mezi nimiž byl například i Pavel Haas – Janáčkův žák, který Kunderu učil kompozici. Kundera připomíná i další hudebníky – Hanse Krásu, Gideona Kleina, Karla Ančerla. Na úplném konci vzpomíná na to, jak jeden z jeho přátel neznal dílo *Ten, který přežil Varšavu* – Schönbergovo oratorium, podle Kundery největší dílo věnované holokaustu. Kundera vidí paradox v tom, že lidé sice dělají, co mohou, aby se nezapomnělo na válečné zločiny, ale Schönberg, který pro to svým dílem udělal maximum, je naopak dnes již zapomenut.²⁷⁷

3.6 Kunderovy úvahy o hudbě a hudebních skladatelích v jeho esejích – závěr

Myšlenky týkající se hudby v Kunderových esejích se dají rozdělit do dvou základních kategorií – jednak jsou to pasáže, které by se daly nazvat

²⁷⁷ KUNDERA, Milan. *Encounter*. London: Faber and Faber, 2010. ISBN 978-0-571-25089-9. S. 153.

pomocnými, tedy ty, jež mají ilustrovat nebo demonstrovat nějakou tezi, která se týká i románu nebo umění obecně, za druhé jsou to pak texty vysloveně muzikologické, analyzující kompoziční styl či část díla některého skladatele.

Nejvíce Kunderu zajímají Ludwig van Beethoven, Leoš Janáček, Igor Stravinskij a Arnold Schönberg. Pokusme se najít důvody, proč zrovna tyto čtyři osobnosti jsou dlouhodobým předmětem Kunderova zájmu a co na jejich tvorbě Kundera oceňuje.

V případě Beethovena a Janáčka svou roli jistě hrál fakt, že se jimi zabýval Kunderův otec.

Na Beethovenovi Kunderu fascinuje zejména to, jak virtuózně pracoval s formou skladeb. Všimá si vývoje jeho sonát, proměny formy tématu s variacemi z lehkého žánru ukazujícímu virtuozitu nástroje k závažné formě zkoumající možnosti práce s tématem, i využití fugy v sonátě. Sonátová forma, téma s variacemi, fuga – to všechno jsou formy, které se Kundera s úspěchem pokusil přenést do konstrukce svých románů. Dalším podstatným aspektem Beethovenových děl, který evidentně Kunderu dlouhodobě inspiruje, je myšlenková hloubka jeho skladeb a jejich mnohohrstevnatost.

Janáček zase Kunderu provází nejen z důvodu spojení s městem Brnem, ale Kundera na něm oceňuje hlavně jeho umění koncentrace intenzivních protikladných emocí za sebou nebo dokonce simultánně. O polyfonní znění protikladných hlasů naplněných kontrastními emocemi Kundera ve svých románech taktéž usiluje.

Stravinskij je Kunderovi blízký tím, že byl kvůli politickým událostem ve své domovině nucen emigrovat a jedinou vlastí se mu pak stalo umění a jeho tvorba. Kundera o něm opakovaně tvrdí, že ve svém díle shrnul hudební vývoj od dvanáctého století do jeho současnosti. Nenajdeme podobnou paralelu v Kunderově románovém díle? Inspirace a variace na romány osmnáctého století jsou zjevné, nejkřiklavěji v dramatu *Jakub a jeho pán*.

Nicméně „balzakovskému“ ideálu, který byl vůdčím v devatenáctém století, se Kundera snaží vyhnout. Uznává dále až modernisty dvacátého století – Joyce, Brocha, Musila... Snaha postihnout a analyzovat historický vývoj románu se ovšem objevuje v plné míře zejména v Kunderových esejích, proto do jisté míry podobnost se syntetickou tvorbou Stravinského zde můžeme najít také.

S Janáčkem a Stravinským sympatizuje i vzhledem k jejich boji vůči dezinterpretacím a pokusům o úpravy jejich děl.

A konečně Schönberg – jeho dodekafonie pro Kunderu reprezentuje samotný konec hudby. Zcela nový kompoziční princip postavený na dvanácti samostatných tónech snad mohl Kunderu inspirovat v tom smyslu, že jeho romány jsou postaveny na několika samostatných motivech, které se jako noty v Schönbergově systému v průběhu díla vracejí a rozvíjejí samostatně a nezávisle na ostatních. Zda bude jednou Kunderovo dílo bráno jako *konec románu* podobně jako Schönbergovo dílo může být chápáno jako *konec hudby*, je otázkou. Jisté je, že Kundera má větší šanci nebýt zapomenut než Schönberg, protože jeho knihy jsou čteny a prodávány a oblibu nacházejí mezi čtenáři i odbornou kritikou.

Analýzou Kunderových esejí jsme si tedy potvrdili domněnky, ke kterým jsme došli v předchozích dvou kapitolách. Právě v esejích se spisovatel explicitně přiznává k tomu, jak zásadní inspirační zdroj pro něj představuje hudba. Zejména vliv tvorby výše jmenovaných skladatelů, jimiž se v esejích zabýval, se promítá do geneze jeho románů.

Martin Petráš si na konci své eseje *Un testament musical dans la composition romanesque chez Milan Kundera* pokládá řečnickou otázku, zda hudebnost obsažená v Kunderově díle není zejména poctou jeho otcí

muzikologovi.²⁷⁸ Na to bychom po důkladném prostudování celého Kunderova díla a při vědomí toho, čím se zabýval jeho otec, mohli odpovědět, že nepochybně. Jako by se jednalo o dialog současné a minulé generace a zároveň o dialog dvou druhů umění – hudby a románu. Když bychom použili zásadní kunderovský pojem – v románech Milana Kundery se skrývají *variace* na témata, kterými se zabýval již jeho otec. Jedná se po vzoru Beethovena o hledání možností, jak dané téma zpracovat. Přesun od jednoho umění k druhému je jednou z variant.

²⁷⁸ PETRÁŠ, Martin. Un testament musical dans la composition romanesque chez Milan Kundera. In: Xavier GALMICHE a Lenka STRÁNSKÁ ed. *L'attraction et la nécessité: musique tchèque et culture française au XXe siècle*. 1re éd. Prague: Editio Bärenreiter Praha, 2004, s. 197–203. ISBN 80-86385-27-2. S. 203.

4 Didaktické zpracování problematiky – využití tématu hudebních inspirací v díle Milana Kundery ve školní praxi s ohledem na mezipředmětové vztahy

Nyní se podívejme na to, jak se daná problematika dá využít ve školní praxi. Kunderovy romány jsou vděčným tématem na hodinách literatury ve vyšších ročnících střední školy. Jeho dílo má přesah nejen do hudební oblasti, ale také do dějepisu či filozofie, velmi podstatný je politický, respektive politologický rozměr některých románů a jeho dílo navíc vyzývá i k četbě cizojazyčné. Abychom však netříštili pozornost studentů, zaměříme se pouze na vztah Kunderových textů s hudbou.

4.1 Návrh konkrétní náplně dvou (až tří) vyučovacích hodin literatury

Téma: Hudební inspirace v díle Milana Kundery

Předpokládaný ročník:

4. ročník středních odborných škol s hudebním zaměřením (hudebních gymnázií, konzervatoří) nebo všeobecných gymnázií (lze použít v literárním semináři)

Předpokládaná časová náročnost:

2–3 vyučovací hodiny (devadesátiminutový blok bez přestávky + shrnutí, respektive reflexe v další hodině)

Pomůcky:

- úryvky z *Knihy smíchu a zapomnění*, *L'art du roman* a Slovníku českých spisovatelů online
- hudební ukázky (typická skladba ve formě tématu s variacemi – Paganiniho Capriccio č. 24, 2. věta z Beethovenovy klavírní sonáty op. 111)
- psací potřeby, sešit

Rozvíjené klíčové kompetence:

- k učení
- k řešení problémů
- komunikativní
- sociální a personální

Mezipředmětové vztahy:

- hudební výchova (respektive hudební věda, dějiny hudby, hudební formy)

Východiska a předpoklady:

- Žák čte s porozuměním náročnější beletristické i odborné texty, dokáže v nich vyhledat podstatné informace k tématu, vyhledané informace interpretovat, dát si různé informace do souvislostí a kriticky text zhodnotit.
- Žák má přehled o vývoji české literatury, zná situaci v české literatuře v druhé polovině 20. století.
- Žák má základní znalosti z oblasti dějin hudby a hudebních forem, zná schéma sonátové formy a rondo, vysvětlí princip polyfonie a variací.

- Žák si dokáže spojit souvislosti z různých disciplín a vyvodit z toho obecný závěr.

Cíle:

- Žák dokáže charakterizovat významné rysy vyprávěcího stylu Milana Kundery.
- Žák zná základní životopisná fakta o Milanu Kunderovi.
- Žák dokáže popsat kompozici, motivicko-tematickou rovinu a myšlenkový obsah alespoň jednoho Kunderova románu.
- Žák umí literární text analyzovat i z hlediska jiných oborů.
- Žák pochopí, že literatura je nástrojem mezioborové spolupráce.
- Žák pochopí, že psaní literárního textu je nejenom vyprávěním příběhu, ale stavbou tvaru. Bude schopen ocenit význam kompozice.
- Žák pochopí význam rytmu pro čtení i strukturaci sdělení, myšlenkovou sémantiku pojmů jako je polyfonie a variace jako základu moderního, a tedy i současného evropského myšlení, jeho specifčnosti.
- Žák je motivován k četbě dalších Kunderových děl.

Konkrétní realizace:

Na začátku školního roku dostane třída seznam literárních děl, z nichž mají během roku za úkol přečíst určitý počet titulů. Z díla Milana Kundery se v seznamu nachází *Žert*, *Nesnesitelná lehkost bytí* a *Nesmrtelnost*. Z těchto tří románů si každý žák vybere jeden, který bude mít v průběhu roku za úkol přečíst. Tyto tři romány jsem vybrala proto, že je považuji za vrchol Kunderova díla a roli hrál také praktický důvod – česká vydání jsou dobře dostupná. Tyto tři romány jsou navíc průsečíkem mnoha oborů, a tak se dají využít pro rozvíjení mezipředmětových vztahů. Žáci předem znají datum, do kdy by měli mít které knihy přečtené, aby při probírání určitého autora či

tématu už k tomu měli předem něco načteno. Ideálním prostředkem, jak žáky přimět k tomu, aby knihy skutečně do určitého data přečetli, je povinnost každého žáka vést si čtenářský deník.

Rámcové schéma hodiny:

1. Uvedení do tématu, motivace

Aktivizaci a motivaci žáků na začátku hodiny lze provést například prostřednictvím následujících dotazů: Setkali jste se někdy s literárním dílem, v němž hraje hudba více či méně podstatnou roli? Jak konkrétně se to projevuje, v jaké rovině? Jedná se o téma či důležitý motiv prolínající se celou knihou, či jen o určitou scénu popisující hudební vystoupení, charakteristiku postavy hudebníka, reflexivní pasáž...? Četl někdo knihu, která má neobvyklou kompozici, či se v ní střídají vypravěčské perspektivy? Při každém vzneseném nápadu by mělo následovat zamyšlení nad tím, proč autor zvolil právě danou strategii. Tituly učitel průběžně zapisuje na tabuli.

Vzhledem k tomu, že studenti už mají mít přečtený minimálně jeden z Kunderových románů, předpokládám, že by se mezi odpověďmi na první otázku objevil *Žert*, *Nesnesitelná lehkost bytí* i *Nesmrtelnost*. Ve všech třech románech se hudební inspirace projevuje na rovině motivicko-tematické (v *Žertu* moravský folklor, v *Nesnesitelné lehkosti bytí* Beethovenův motiv *Es muss sein* přecházející v téma osudovosti, v *Nesmrtelnosti* motiv Beethovena v souvislosti s touhou po nesmrtelnosti Bettiny von Arnim). V *Žertu* se nachází popis scény Jízdy králů, která je podbarvena moravskou lidovou hudbou, a charakteristika postavy Jaroslava prostřednictvím jeho promluvy. Ta má zčásti formu odborné muzikologické eseje. Charakteristiku milovnice hudby najdeme i v *Nesmrtelnosti*, a to v případě postavy Laury, která se marně snažila prosadit jako zpěvačka.

Z děl jiných autorů by patrně zazněly zejména tituly s hudebníkem coby hlavní postavou, například *Zbabělci* J. Škvoreckého, *Strakonický dudák* J. K. Tyla, *Život a dílo skladatele Foltýna* K. Čapka...

2. Stěžejní část hodiny, práce s textem, řízená diskuse

Stěžejní aktivitou této hodiny je četba několika úryvků z *Knihy smíchu a zapomnění* a následné zamyšlení nad nimi. Tento román je v českém originálu u nás momentálně bohužel téměř nedostupný, přitom se v něm skrývají stěžejní myšlenky pro pochopení celku Kunderova díla. Vybrány byly tedy ukázky, v nichž můžeme najít autorovy zdroje inspirace hudbou při tvorbě literárního díla, v nichž zároveň zjistíme zásadní informace o tomto románu a poznáme podstatné rysy Kunderova vyprávěcího stylu (reflexivní pasáže, auktoriální vypravěč, důraz na preciznost formy, variace motivů a témat).

Na těch procházkách jsme si vyprávěli o hudbě. Dokud tatínek dobře mluvil, ptal jsem se ho málo. A tak jsem to chtěl dohnat. Mluvili jsme tedy o hudbě, ale byl to divný rozhovor mezi tím, kdo nic nevěděl a znal mnoho slov, a tím, kdo věděl všechno, ale neznal žádná slova.

Během celých těch deseti let své nemoci tatínek psal dlouhou knihu o Beethovenových sonátách. Psal sice o něco lépe než mluvil, ale přece jen se mu i při psaní čím dál hůř vybavovala slova a jeho textu už nikdo nerozuměl, protože se skládal ze slov, která neexistují.

Jednou mne zavolal do svého pokoje. Měl na klavíru rozevřené variace ze sonáty op. 111. „Podívej se,“ řekl mi a ukazoval do not (hrát na klavír už také přestal umět), „podívej se“, opakoval a podařilo se mu ještě říci po dlouhé námaze: „já už vím!“ a pořád se snažil mi pak něco důležitého vysvětlit, ale jeho sdělení se skládalo ze zcela nesrozumitelných slov, takže, když viděl, že mu nerozumím, udiveně se na mě podíval a řekl: „To je zvláštní“.

Já ovšem vím, o čem chtěl mluvit, protože si tu otázku už dlouho kladl. Beethoven si ke konci svého života mimořádně oblíbil formu variací. Zdálo by se na první pohled, že je to forma ze všech forem ta nejpovrchnější, pouhá exhibice hudební techniky, práce spíš pro krajkářku než pro Beethovena. A on z ní udělal (poprvé v dějinách hudby) jednu z nejzávažnějších forem, do níž uložil své nejkrásnější meditace.

Ano, to je dobře známo. Ale tatínek chtěl vědět, jak tomu máme rozumět. Proč právě variace? Jaký za tím vězí smysl?

A proto mne tehdy volal do svého pokoje, ukazoval do not a říkal: „Já už vím!“²⁷⁹

(...)

Symfonie je hudební eposej. Mohli bychom říci, že se podobá cestě, která vede vnějším nekonečnem světa, od věci k věci, dál a dál. Variace jsou také cestou. Ale ta cesta nevede vnějším nekonečnem. Znáte jistě Pascalovu myšlenku o tom, že člověk žije mezi propastí nekonečně velkého a propastí nekonečně malého. Cesta variací vede do onoho druhého nekonečna, do nekonečné vnitřní rozmanitosti, která se skrývá v každé věci.

Ve variacích objevil tedy Beethoven jiný prostor a jiný směr hledání. Jeho variace jsou v tomto smyslu novým vyzváním na cestu.

Forma variací je forma maximálního soustředění a umožňuje skladateli, aby mluvil jen o věci samé, aby šel rovnou k jádru. Předmětem variací je téma, které nemá často víc než šestnáct taktů. Beethoven jde dovnitř těch šestnácti taktů, jako by se spouštěl šachtou do nitra země.

Cesta do druhého nekonečna není méně dobrodružná než cesta eposeje. Tak sestupuje fyzik do záračných útrob atomu. Každou variací se Beethoven vzdaluje víc a víc původnímu tématu, které se nepodobá poslední variaci o nic víc než květina svému obrazu pod mikroskopem.

Člověk ví, že nemůže obejmout vesmír s jeho slunci a hvězdami. Mnohem nesnesitelnější mu připadá, že je odsouzen minout i druhé nekonečno, to blízké, které je na dosah. Tamina minula nekonečno své lásky, já jsem minul tatínka a každý minul své vlastní dílo, protože za dokonalostí se jde dovnitř věci a nikdy se nedojde až na konec.

To, že nám uniklo vnější nekonečno, přijímáme jako samozřejmý úděl. Ale to, že jsme minuli druhé nekonečno, si budeme do smrti klást za vinu. Myslili jsme na nekonečno hvězd a o nekonečno tatínka jsme se nestarali.

Není divu, že se variace staly láskou dospělého, zralého Beethovena, který moc dobře věděl (jako to ví Tamina a jako to vím já), že není nic nesnesitelnějšího než minout člověka, kterého jsme milovali, těch šestnáct taktů a vnitřní vesmír jejich nekonečných možností.²⁸⁰

(...)

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

Je to román o Tamině a ve chvíli, kdy Tamina odchází ze scény, je to román pro Taminu. Ona je hlavní postavou i hlavním posluchačem a všechny ostatní příběhy jsou variací jejího příběhu a sbíhají se v jejím životě jako v zrcadle.

²⁷⁹ KUNDERA, Milan. *Knih smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981. ISBN 0-88781-118-3. S. 170–171.

²⁸⁰ Tamtéž. S. 174–175.

Je to román o smíchu a o zapomnění, o zapomnění a o Praze, o Praze a o andělich.²⁸¹

Učitel žákům neprozradí autora ani dílo, z něhož jsou texty vyňaty. Po přečtení textů mají studenti za úkol napsat si několik stěžejních slov, která se v textu objevila. Učitel poté žáky vyzve, aby se s ostatními o svá slova podělili. Jedná se v podstatě o brainstorming. Slova učitel píše na tabuli. Předpokládám, že by se objevovaly pojmy jako *hudba, variace, Beethoven, Tamina, smích, zapomnění, Praha, andělé, forma, cesta, nekonečno, vesmír...* Jakou funkci tato slova v textu mají? Jak s nimi autor pracuje? Pokusíme se dojít k tomu, že se jedná o stěžejní motivy, které jsou v průběhu textu variovány.

Poté se učitel žáků zeptá, co jsme se z této ukázky dozvěděli – ve smyslu jaké základní údaje o díle, z kterého tyto texty pocházejí, jsou tu explicitně řečeny. Mezi předpokládanými odpověďmi by se jistě objevilo, že se jedná o žánr románu, který je napsán ve formě variací, hlavní postavou je Tamina a mezi důležitá témata patří smích, zapomnění, Praha a andělé.

Dále učitel žákům předloží několik náročnějších otázek k zamyšlení. Jak bychom charakterizovali vypravěče? Co víme o Tamině? Jak se v textu projevuje vztah vypravěče a hlavní postavy? K čemu zde slouží pasáže týkající se hudby?

Studenti mají cca 10 minut na to, aby se nad těmito otázkami zamysleli a napsali si do sešitu poznámky. Poté by během 5 minut měli svoje závěry prodiskutovat ve dvojicích. Následuje společná reflexe řízená učitelem. V této chvíli rozvíjíme kompetenci sociální a personální, komunikativní i k řešení problémů.

²⁸¹ KUNDERA, Milan. *Kniha smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981. ISBN 0-88781-118-3. S. 175.

U první otázky by se zřejmě diskutovalo o tom, zda je román psán v ich-formě či er-formě, jestli je vypravěč nadosobní či personální. Je potřeba dojít k tomu, že vypravěč je sice personální, ale není hlavní postavou. I z těchto krátkých ukázek se dá vyvodit, že vypravěč je vševědoucí, ale autor – vypravěč jako by občas sestupoval do fikčního světa a stával se jednou z postav. Nejen že vypráví epizody ze své rodinné historie, ale zejména komentuje vývoj dění, dokonce popisuje proces tvorby tohoto díla. Učitel může shrnout, že takto charakterizovaný vypravěč se v literární teorii nazývá auktoriálním či démiurgem.²⁸² Také by se měl studentů zeptat, jestli se s podobným vypravěčským stylem setkali v jiném díle, které četli, a jak konkrétně se to projevovalo. Nabízejí se jiné Kunderovy romány (přičemž bychom ale stále neprozrazovali, že Kundera je autor této ukázky) nebo například romány Vladislava Vančury. Proč autor zvolil právě tento typ vypravěče? Co mu nabízí za možnosti?

Mezi odpověďmi na otázku, co víme o Tamině, by se jistě objevilo, že Tamina „minula nekonečno své lásky“, „minula člověka, kterého milovala“. Co to znamená? Teprve poté, co ztratila milovaného člověka, si uvědomila, jak moc jí chybí, jak to pro ni byl jedinečný člověk jejího života. Ta ztráta je pro ni nesnesitelná, rána nezhojitelná.

Pokud jde o vztah vypravěče a hlavní postavy, vypravěč se stylizuje do role autora, který píše román o Tamině. Říká, že ona je jeho hlavní postavou a když zrovna není v centru dění, je to román věnovaný jí a ona je inspirací či středobodem všech ostatních příběhů. Z toho můžeme odvodit, že román se skládá z několika příběhů, přičemž nejdůležitějším je ten o Tamině a ty ostatní, jak se píše v úryvku, jsou variací na ten její. Nabízí se otázka, co to je

²⁸² PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007. ISBN 978-80-239-9284-7. S. 214.

variace. Z jakého uměleckého odvětví známe tuto formu? Jak vypadá forma tématu s variacemi v hudbě? Většinou nějak takto: https://www.youtube.com/watch?v=xmRs-Yrbo_w

Dané šestnáctitaktové téma se různými způsoby variuje, přičemž jde hlavně o exhibici technických a výrazových možností hudebního nástroje. Nicméně v textu se zmiňuje Beethovenovo pojetí této formy. Jak s touto formou pracuje on? Je to přirovnáváno k cestě dovnitř atomu, přičemž každou další variací se více a více původnímu tématu vzdalujeme. Proč autor volí přirovnání k atomu? Jaká další přirovnání se v textu objevují? Proč jsou zvoleny metafory právě z této oblasti?

V úryvku se také píše, že variace je hledání vnitřní rozmanitosti každé věci. Konkrétní skladbou, v níž tohoto cíle Beethoven dosáhl, je klavírní sonáta, op. 111. V této chvíli by bylo vhodné žákům pustit kousek druhé věty této sonáty. Měli by si všimnout toho, jak se variace postupně od tématu vzdalují. Např.: <https://www.youtube.com/watch?v=lxxf4WPmyII> (od cca 8:20).

Záleželo by na zaměření studentů, jak moc do hloubky by se s poslechem dalo pracovat. Pokud by vyučující češtiny zároveň třídu učil hudební výchovu, což je téměř nutností, mohl by se na hodině literatury pustit jen krátký úryvek s odkazem na to, že větší část sonáty by si studenti poslechli na hodině hudební výchovy a tam by se s tím dále pracovalo už výhradně z hudebního hlediska.

Co můžeme říci o kompozici tohoto románu? Proč autor zvolil pro tento román právě formu variací? Předpokládali bychom odpovědi směřující k tomu, že byl fascinován určitými tématy natolik, že se po vzoru Beethovena rozhodl prozkoumat různé jejich varianty prostřednictvím několika příběhů. Kompozice je pro vyznění tohoto románu velmi důležitá. Na příkladu tohoto románu můžeme sledovat, že psaní literárního textu je nejenom vyprávěním

příběhu, ale podstatná je i výstavba formy, kterou autor zvolí pro předání svých myšlenek.

Konečně bychom se dostali i k poslední otázce, nad kterou se měli studenti zamýšlet. K čemu slouží pasáže týkající se hudby? Jakou roli vlastně vůbec hudba v textu hraje? Pokusme se dojít k tomu, že není jen pouhou inspirací a paralelou, ale že má hlubší funkci.

Stejně jako v právě vyposlechnuté ukázce z Beethovenovy klavírní sonáty jde skladatel stále dál a dál do hloubi tématu, spisovatel jde v uvedených textech ve svých úvahách hlouběji a hlouběji. Historka o tatínkovi, který se hudbou odborně zabýval, zde slouží jako východisko. Od nemocného tatínka se dostáváme k Beethovenovi, od Beethovena k hudební formě tématu s variacemi, odtud k tomu, že román je psaný ve formě variací, že se jedná o variace na příběh Taminy... Dozvídáme se tedy, že i kompoziční plán tohoto románu je inspirovaný hudební formou, že se jedná o několik variací na témata smíchu a zapomnění, respektive o variace na Taminin příběh o postupném zapomínání a zároveň o nemožnosti zapomenout úplně... Hudební inspirace se tedy projevuje jednak na rovině motivicko-tematické (tatínek píše knihu o Beethovenových sonátách), kompoziční (román ve formě variací) i myšlenkové (filozofické pasáže zkoumající Beethovenovo pojetí formy tématu s variacemi).

A nyní po této obšírné diskusi by měla následovat důležitá otázka pro studenty – kdo je autorem tohoto textu? Jistě dokážeme poznat, že se jedná o intelektuální typ spisovatele, který do románů vkládá esejistické pasáže. Ví toho hodně o hudbě, což mu slouží jako inspirační zdroj i východisko filozofování o otázkách umění i života vůbec. Zmínka o Praze dává tušit, že se bude jednat o autora českého nebo o autora, který má k Praze nějaký vztah... Jmenované indicie by mohly navést čtenáře *Žertu, Nesnesitelné*

lehkosti bytí či *Nesmrtelnosti* ke správné odpovědi. Domněnku si ověříme četbou následujícího krátkého úryvku z *L'art du roman*:

Román je postaven v první řadě na několika základních slovech. Je to podobné jako v Schönbergově seriální technice. V *Knize smíchu a zapomnění* máme takovouto řadu slov: zapomnění, smích, andělé, lítost, hranice. V průběhu románu je těchto pět slov analyzováno, zkoumáno, různě vymezováno a transformováno v kategorie bytí. Román je postaven na těchto pěti kategoriích, stejně jako je dům postaven na svých pilířích. Pilíře Nesnesitelné lehkosti bytí jsou: tíha, lehkost, duše, tělo, Veliký Pochod, hovno, kýč, soucit, závrať, síla, slabost.²⁸³

Nyní by již většina studentů měla autora textu spolehlivě určit. Dozvídáme se i titul románu, z něhož pocházely předchozí ukázky. Učitel si ještě ověří, zda studenti znají a dokážou vysvětlit princip Schönbergovy seriální techniky. Jakým způsobem Kundera tuto techniku přenáší do literatury? Motivy zde fungují jako noty v hudební skladbě. Je dána řada několika slov a s těmi se v průběhu románu různými způsoby pracuje. Bylo by dobré srovnat klíčová slova úryvku z *Knihy smíchu a zapomnění*, která byla na začátku hodiny napsána na tabuli, s řadou nejdůležitějších slov tohoto románu podle samotného autora. V čem se náš seznam a jeho seznam liší? Proč autor vyzdvihuje právě dané motivy?

Když už víme, že text napsal Kundera, učitel se může studentů zeptat, zda si myslí, jestli pasáže o vypravěčově tatínkovi, který se zabýval Beethovenovými sonátami, mají autobiografický podtext. Mohlo by se to udělat formou krátkého průzkumu – ať se nejprve přihlásí ti, co si myslí, že

²⁸³ A novel is based primarily on certain fundamental words, theme-words. It is like Schoenberg's „tone-row.“ In *The Book of Laughter and Forgetting*, the „row“ goes: forgetting, laughter, angels, *lítost*, border. Over the course of the novel, those five principal words are analyzed, studied, defined, redefined, and thus transformed into categories of existence. The novel is built on those few categories the way a house is built on its pillars. The pillars of *The Unbearable Lightness of Being*: weight, lightness, soul, body, the Grand March, shit, kitsch, compassion, vertigo, strength, weakness.

KUNDERA, Milan. *The Art of the Novel*. Rev. ed. London: Faber and Faber, 2005. ISBN 978-0-571-22749-5. S. 84–85.

ano, že autor mluví z vlastní zkušenosti, a pak ti, co si myslí, že ne, že jde pouze o autorovu hru se čtenářem a jakousi autostylizací a že mu nemůžeme věřit všechno. Poté učitel studentům rozdá text s životopisnými údaji Milana Kundery, kde se dozvíme odpověď – převzatý například ze Slovníku českých spisovatelů online:

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1265>

Co jsme se z textu dozvěděli? Je to pro román a jeho vyznění důležité? Když hledáme souvislosti mezi životem autora a jeho dílem, nekazí nám to nakonec zážitek z četby?

3. Závěrečné shrnutí

Závěrečná část hodiny by měla navazovat na úvod. Dobré by bylo vrátit se k dílům spjatých s hudbou, která jsme na začátku hodiny psali na tabuli. Zařadili bychom mezi tyto tituly *Knihu smíchu a zapomnění*? Spadala by i mezi knihy s neobvyklou kompozicí? Proč?

Bylo by ideální udělat ještě širší reflexi formou zadání domácího úkolu, kterým by byla krátká úvaha (na cca 1 stranu A4) nad otázkami z následujícího odstavce na základě přečteného Kunderova románu z výše uvedeného výběru a srovnání s úryvkem z *Knihy smíchu a zapomnění*:

Dokážete říci, zda charakteristiky vyprávěcího stylu, které jsme na hodině přisoudili Kunderovi na základě četby ukázek z *Knihy smíchu a zapomnění*, platí i pro jiné jeho texty? Objevuje se ve vámi přečteném románu stejný nebo podobný motiv (respektive *variace* některého motivu) jako v *Knize smíchu a zapomnění*? Jakou roli hraje hudba ve vámi přečteném románu Milana Kundery? Jak se pracuje s motivem Beethovena v *Knize smíchu a zapomnění* a jak v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, respektive *Nesmrtelnosti* (pro ty, kdo četli jeden z těchto románů)? Jaký je rozdíl mezi

pojetím vypravěče v *Žertu* a v *Knize smíchu a zapomnění* (pro ty, co četli *Žert*)?

4. Návaznost v další hodině

Na začátku další hodiny literatury by tomuto domácímu úkolu byla věnována reflexe. Žáci by si vyměnili poznatky, ke kterým došli. Studenti si ve dvojicích či trojicích vymění své domácí úkoly a po jejich četbě mají několik minut na krátkou diskusi. Ideální by bylo, kdyby spolu v interakci byli vždy tři žáci, z nichž každý přečetl jiný Kunderův román.

Nakonec je potřeba společně shrnout vše důležité, co se na těchto hodinách o Kunderově díle řeklo, a zdůraznit mezioborový vztah s hudbou. O to by se pokusili sami studenti a učitel by reflexi řídil a posunoval kupředu.

Poslední otázka – je Kundera spisovatel český, nebo francouzský? Bylo by dobré se u této otázky zastavit a navrhnout třetí odpověď – evropský. Zejména ti, co četli *Nesmrtelnost*, by mohli být ponouknuti k úvahám tímto směrem na základě zamyšlení nad šíří tohoto románu, pokud jde o časové i zeměpisné rozpětí. Beethoven, Goethe, variace, polyfonie atd. – to jsou základy moderního evropského světa.

Na úplný konec by měli žáci říci, zda je četba Kundery oslovila a případně čím konkrétně v daném díle, které přečetli. Doporučili byste spolužákům k četbě román, který jste si vybrali vy? Proč? Tak by mohli být studenti motivováni k četbě dalšího Kunderova díla. Zda byl cíl motivace k přečtení jiných Kunderových textů splněn, by si učitel ověřil na konci školního roku, kdy by se studentů zeptal, zda někdo od doby realizace těchto hodin přečetl od Kundery něco dalšího.

4.2 Didaktické zpracování problematiky – závěr

Dílo Milana Kundery svou šíří vybízí k tomu, aby se o něm na školách učilo s ohledem na mezipředmětové vztahy.

Téma je to ovšem poměrně náročné, a proto bychom ho zařadili až do maturitního ročníku. Vyžaduje to velmi dobré studenty s širokým rozhledem, a proto by se tento návrh hodin dal dobře využít v literárním semináři na všeobecném gymnáziu. Nicméně vzhledem k tomu, že u Kundery je velmi pozoruhodná práce s hudebními inspiracemi, bylo by zajímavé předložit některé jeho texty k analýze žákům středních odborných škol s hudebním zaměřením. Ideální by pro to bylo například hudební gymnázium, ale možné by to bylo i na konzervatořích. Tam bývá často problém, že studenti jsou jednostranně zaměřeni pouze na interpretaci hudby a o jiné obory se téměř nezajímají. Kunderovo dílo by pro ně mohlo být jakýmsi mostem, který by je mohl přivést jednak k četbě hodnotné literatury, ale i k zájmu o nedávné dějiny, politologii, filozofii či cizí jazyky.

Závěr

Tamina minula nekonečno své lásky, já jsem minul tatínka a každý minul své vlastní dílo, protože za dokonalostí se jde dovnitř věci a nikdy se nedojde až na konec.²⁸⁴

Jak jsem se přesvědčila, příkladem, jenž dokládá výše uvedený citát z *Knihy smíchu a zapomnění*, je psaní diplomové práce, které je nikdy nekončícím procesem cesty k dokonalosti, která je ovšem téměř nedosažitelná.

Cílem této diplomové práce je podrobná analýza hudebních inspirací promítajících se do díla Milana Kundery. Ve třech velkých kapitolách zkoumáme hudební prvky na rovinách motivické, kompoziční a myšlenkové. Kunderovo dílo procházíme chronologicky a v plném rozsahu, třebaže bereme v potaz, že některá vydaná díla autor považuje za nezdařilá nebo nezralá.

Důkladná evidence hudebních prvků napříč Kunderovým dílem a analýza jejich funkce v textu přinesla ověření hypotézy, že Kunderův aktivní zájem o hudbu ovlivnil prakticky celou jeho tvorbu. Pokud jde o to, v jakém rozsahu tomu tak je, docházíme k závěru, že Kunderovo hudební zázemí v rodině a to, že se hudbě v mládí aktivně věnoval, mělo na jeho tvorbu zásadní vliv. Téměř každá jeho kniha obsahuje nějaký hudební motiv nebo dokonce téma. Bez důkladného vzdělání v kompozici a dějinách hudby by stěží mohl s takovou brilancí „komponovat“ své romány ve formě tématu s variacemi, v sonátové formě, či ve formě fugy a přesně i výstižně používat hudební názvosloví pro vyjádření jak hudebních, tak mimohudebních skutečností. V esejích týkajících se Janáčka, Stravinského či Beethovena se naplno projevuje muzikolog Milan Kundera. Některé eseje by zasluhovaly být

²⁸⁴ KUNDERA, Milan. *Knihy smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981. ISBN 0-88781-118-3. S. 175.

součástí spíše svazku textů z oblasti hudební vědy, než z oblasti literární teorie. Právě v esejistických textech se potvrzuje mnoho dojmů, které má čtenář při četbě Kunderových románů a dozvídáme se tu konkrétní inspirace pro jeho konstantní témata a motivy.

Pokud se čtenář při četbě *Nesnesitelné lehkosti bytí* či *Nesmrtelnosti* ptá, proč Kunderu fascinuje zrovna osobnost Ludwiga van Beethovena, odpovědi hledejme v esejistických pasážích *Knihy smíchu a zapomnění* i v pozdějších esejích. Mistrovství formální výstavby, vybroušení formy tématu s variacemi i mýtus vytvořený kolem jedné z nejvýraznějších postav hudebních dějin a v neposlední řadě odborný zájem o Beethovena ze strany spisovatelova otce – to všechno bezesporu vedlo k tomu, že Beethovenovo hudební dílo je pro Kunderovu tvorbu celoživotní inspirací.

Snaha o zhuštěnost a překrývání několika emocionálních rovin v Kunderových románech má východisko v inspiraci dílem Leoše Janáčka. Oproštění od kýčovité sentimentality romantismu, úzký vztah k Brnu, boj proti neautorizovaným adaptacím jeho děl, v určitém období nepochopení ze strany oficiálního proudu domácí kritiky – to všechno jsou další aspekty, které mají Janáček a Kundera společné. I v tomto případě je zájem o Janáčkovu osobnost dědictvím po muzikologovi Ludvíku Kunderovi.

Pokus o syntézu různých žánrů a oživení forem ze starších vývojových epoch, stejně jako vytvoření vzorové interpretace vlastních děl, to jsou společné rysy pro psaní Milana Kundery a komponování Igora Stravinského.

Stravinský a Schönberg jsou zřejmě zdrojem inspirace pro téma konce hudby a umění vůbec. V Schönbergově případě vidíme paralelu mezi danou řadou tónů a řadou motivů, s nimiž Kundera pracuje v literárním textu, podobně jako skladatel takto pracuje s notami při komponování.

Milan Kundera je osobnost všeobecně spojovaná s politickými či vztahovými tématy. Že jedním z ústředních inspiračních zdrojů jeho díla je

hudba, už je méně známá skutečnost a příliš se o ní nehovoří. Přesah jeho románů a esejí do hudební oblasti ovšem považuji za jeden z nejpozoruhodnějších aspektů jeho díla.

V pedagogice se v poslední době objevuje požadavek zvýznamnění mezioborových vztahů ve školní praxi. Právě jeden z největších českých spisovatelů nedávné a současné doby je zářným příkladem osoby, v níž se propojují dva umělecké směry – literatura a hudba. Domníváme se, že by se o této skutečnosti mělo hovořit častěji a hlasitěji, než tomu je. Proto jsem na závěr práce zařadila didaktickou kapitolu přinášející konkrétní možnosti využití tohoto tématu ve školní praxi.

Tato oblast by jistě zasluhovala ještě nějakou další odbornou práci. V této diplomové práci jsem se pokusila o povšechný přehled všech hudebních prvků, které se vyskytují v Kunderově díle. Může to být odrazový můstek pro další badatele, kteří by mohli analyzovat některou z nastíněných oblastí zvlášť a podrobněji.

Tvorba jakéhokoli spisu o Kunderově tvorbě s sebou přináší úskalí rozboru díla spisovatele, který sám o svých beletristických textech rád píše i z odborného hlediska a interpretace je tak vlastně předem daná. Pokusila jsem se pokud možno vyhnout přemílání již mnohokrát řečeného a analyzovaného a podívat se na Kunderovo dílo z nového úhlu pohledu. Nápomocné mi bylo hudební i literární vzdělání a praxe v obou oborech.

Snad bude tato práce alespoň malým střípkem v mozaice odborných statí mapujících Kunderovo dílo.

Bibliografie

Primární literatura

KUNDERA, Milan. *Člověk zahrada širá: verše*. Praha: Československý spisovatel, 1953. České básně.

KUNDERA, Milan. *Druhý sešit směšných lásek*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1966. Život kolem nás. Malá řada.

KUNDERA, Milan. *Encounter*. London: Faber and Faber, 2010. ISBN 978-0-571-25089-9.

KUNDERA, Milan. *Identity*. Open market ed. London: Faber and Faber, 1998. ISBN 0-571-19567-9.

KUNDERA, Milan. *Ignorance*. London: Faber and Faber, 2002. ISBN 0-571-21592-0.

KUNDERA, Milan. *Jakub a jeho pán: pocta Denisi Diderotovi*. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-807108-283-5.

KUNDERA, Milan a Jitka UHDEOVÁ. *Kastrující stín svatého Garty*. Brno: Atlantis, 2006. ISBN 80-7108-274-0.

KUNDERA, Milan. *Kniha smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981. ISBN 0-88781-118-3.

KUNDERA, Milan. *Majitelé klíčů: hra o jednom dějství se čtyřmi vizemi*. Praha: Orbis, 1962. Divadlo.

KUNDERA, Milan. *Monology*. Vyd. 2., přeprac. Praha: Československý spisovatel, 1964. České básně.

KUNDERA, Milan a Jitka UHDEOVÁ. *Můj Janáček*. Brno: Atlantis, 2004. ISBN 80-7108-256-2.

KUNDERA, Milan a Jitka UHDEOVÁ. *Nehovejte se tu jako doma, příteli*. Brno: Atlantis, 2006. ISBN 80-7108-279-1.

KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: román*. Vyd. 3., pátý dotisk (2012). Brno: Atlantis, 2006. ISBN 978-80-7108-276-7.

KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. 2. vydání. Brno: Atlantis, 2006. ISBN 80-7108-281-3.

KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-349-8.

KUNDERA, Milan. *Poslední máj*. 3. vyd., přeprac., v Malé edici poezie 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1963. Malá edice poezie.

KUNDERA, Milan. *Ptákovina: divadelní hra*. Brno: Atlantis, 2015. ISBN 978-80-7108-353-5.

KUNDERA, Milan. *Slova, pojmy, situace*. Vyd. tohoto souboru 1., dotisk (2014). Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-344-3.

KUNDERA, Milan. *Slowness*. London: Faber and Faber, 1996. ISBN 0-571-17943-6.

KUNDERA, Milan. *Směšné lásky: povídky*. Vyd. tohoto souboru 4. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-80-7108-286-6.

KUNDERA, Milan. *Směšné lásky: tři melancholické anekdoty*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1965. Život kolem nás. Malá řada.

KUNDERA, Milan. *Testaments Betrayed: an essay in nine parts*. London: Faber and Faber, 1996. ISBN 0-571-17337-3.

KUNDERA, Milan. *The Art of the Novel*. Rev. ed. London: Faber and Faber, 2005. ISBN 978-0-571-22749-5.

KUNDERA, Milan. *The Curtain: an essay in seven parts*. London: Faber, 2007. ISBN 978-0-571-23281-9.

KUNDERA, Milan. *The Festival of Insignificance: a novel*. London: Faber and Faber, 2015. ISBN 978-0-571-31646-5.

KUNDERA, Milan. *Umění románu: cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Vyd. 2. Praha: Československý spisovatel, 1961. Dílna.

KUNDERA, Milan. *Valčík na rozloučenou: román*. Vyd. 3., dotisk (2009). Brno: Atlantis, 2008. ISBN 978-80-7108-296-5.

KUNDERA, Milan. *Zahradou těch, které mám rád*. Brno: Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-346-7.

KUNDERA, Milan a Jitka UHDEOVÁ. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis, 2005. ISBN 80-7108-258-9.

KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vydání sedmé. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-80-7108-287-3.

KUNDERA, Milan. *Život je jinde*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1979. ISBN 0-88781-069-1.

Sekundární literatura

BLAŽKE, Jaroslav. *Kouzelné zrcadlo literatury*. Praha: Verlyba, 2007. ISBN 978-80-85860-15-3.

ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. 5. přehl. a dopl. vyd., V Pantonu 3. Praha: Panton, 1974.

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

FISCHER, Petr. *Kunderovo zabíjení a kříšení autora*. Hospodářské noviny. 1. 4. 2014.

FISCHER, Petr. *Soumrak žertů*. Hospodářské noviny. 7. 4. 2014.

FOŘT, Bohumil, Jiří KUDRNÁČ a Petr KYLOUŠEK. *Milan Kundera, aneb, Co zmůže literatura?: soubor statí o díle Milana Kundery*. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-380-7.

HARTMAN, Ivan. *Česko-slovenské čtení Kunderovo*. Hospodářské noviny. 29. 8. 2014.

- HARTMAN, Ivan. *Když Kopecký ztropil ptákovinu*. Hospodářské noviny. 3. 9. 2015.
- HARTMAN, Ivan. *Milan Kundera šije patchwork*. Hospodářské noviny. 7. 10. 2014.
- CHVATÍK, Květoslav. Romány Milana Kundery a krize lidské existence pozdní doby. In: Květoslav CHVATÍK, ed. *Melancholie a vzdor (Eseje o moderní české literatuře)*. Praha: Československý spisovatel, 1992, s. 159–175. ISBN 80-202-0347-8.
- CHVATÍK, Květoslav. Kunderovo druhé *Umění románu*. In: Květoslav CHVATÍK, ed. *Melancholie a vzdor (Eseje o moderní české literatuře)*. Praha: Československý spisovatel, 1992, s. 176–186. ISBN 80-202-0347-8.
- CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994. ISBN 80-7108-080-2.
- JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.
- JANOUŠEK, Pavel. *Přehledné dějiny české literatury 1958-1969*. Praha: Academia, 2008. Literární řada. ISBN 978-80-200-1583-9.
- JANOUŠEK, Pavel. *Přehledné dějiny české literatury 1969-1989*. Praha: Academia, 2008. Literární řada. ISBN 978-80-200-1631-7.
- KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany: H&H, 1998. Profily. ISBN 80-86022-19-6.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Středoevropan Milan Kundera*. Olomouc: Periplum, 2013. Autoři střední Evropy. ISBN 978-80-86624-66-2.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno: Host, 2001. Studium. ISBN 80-7294-043-0.
- KUNDERA, Ludvík. *Beethovenovy klavírní sonáty*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1964. Učební texty vysokých škol.

- KUNDERA, Ludvík. *Ludwig van Beethoven*. Praha: Osvěta, 1952. Jazyk, literatura a umění.
- LE GRAND, Eva. *Kundera, aneb, Paměť touhy*. Olomouc: Votobia, 1998. Velká řada. ISBN 80-7198-305-5.
- LEHÁR, Jan. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2. doplněné vydání [i.e. 3. vydání]. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. Česká historie. ISBN 978-80-7106-963-8.
- NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby: přehled evropských dějin hudby*. Ostrava: Montranex, 2011. ISBN 978-80-7225-344-9.
- PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007. ISBN 978-80-239-9284-7.
- PETRÁŠ, Martin. Un testament musical dans la composition romanesque chez Milan Kundera. In: Xavier GALMICHE a Lenka STRÁNSKÁ ed. *L'attraction et la nécessité: musique tchèque et culture française au XXe siècle*. 1re éd. Prague: Editio Bärenreiter Praha, 2004, s. 197–203. ISBN 80-86385-27-2.
- PILAŘ, Martin, KUDLOVÁ, Klára. *Slovník české literatury po roce 1945 – Milan Kundera* [on-line]. 2008 [cit. 2016-03-12]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1265>
- SINGR, Michal. *Hudebnost kompozice v textu Milana Kundery*. Praha, 2004. Vedoucí práce Ondřej Hausenblas.

Resumé

Práce se prostřednictvím analýzy kompozice a motivického plánu Kunderových románů zabývá hudební inspirací v Kunderových románech. Základním zdrojem je vlastní Kunderova reflexe moderní hudby, jejích principů a funkce v autorových esejích.

Cílem je zmapování inspiračních zdrojů z oblasti hudby, které se promítají do Kunderových próz a dalších děl. Postupujeme od konkrétního k abstraktnímu, od motivické analýzy, přes rozbor kompozičních postupů jednotlivých knih, po rovinu myšlenkovou, která se projevuje především v autorových esejích a esejistických pasážích vložených do některých románů. U každé roviny chronologicky procházíme všechny autorovy texty.

Na rovině motivicko-tematické se inspirace hudbou projevuje zejména zpracováváním témat, jako je Beethoven a jeho umění variací, hlučnost soudobé hudby a konec hudby v osobě Schönberga. Na rovině kompozice autor píše romány po vzoru schémat hudebních forem, ať už je to téma s variacemi, sonátová forma, rondo nebo fuga. Ve svých esejích pak zkoumá především tvorbu skladatelů Beethovena, Janáčka, Stravinského a Schönberga. Všechny tři roviny jsou propojené a navzájem se ovlivňují.

Poslední kapitola této práce je didakticky zaměřená a navrhuje v ní možnost, jak se dá s daným tématem pracovat ve školní praxi. Podstatné je zohlednění mezipředmětových vztahů literatury a hudby.

Summary

The diploma thesis deals with musical inspiration on the base of the analysis of the composition and motives in Kundera's novels. Basic source of the analysis is Kundera's own reflection of modern music, its principles and functions in author's essays.

The aim of the thesis is to chart sources of inspiration which mirror in Kundera's prose and other texts. We proceed from the concrete to the abstract, from analysis of motives and composition of each book, to the intellectual level which is perceptible mainly in author's essays and essaistic passages in some novels. Author's texts are dealt with chronologically.

As the level of motives and themes are concerned, the musical inspiration is treated via themes, such as Beethoven and his art of variations, noisy contemporary music and the end of music in the work of Schoenberg. On the level of composition, the author writes novels using schemes of musical forms, such as theme with variations, rondo, sonata form or fugue. In his essays, he mainly examines works of composers Beethoven, Janacek, Stravinskij and Schoenberg. All three levels are connected and they influence each other.

The last chapter is oriented didactically and an option is offered how to use this topic at school. It is important to considerate cross-curricular links between literature and music.

Klíčová slova

Milan Kundera, kompozice, moderní hudba

Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta
M.D. Rettigové 4, 116 39 Praha 1

Prohlášení žadatele o nahlédnutí do listinné podoby závěrečné práce
Evidenční list

Jsem si vědom/a, že závěrečná práce je autorským dílem a že informace získané nahlédnutím do zveřejněné závěrečné práce nemohou být použity k výdělečným účelům, ani nemohou být vydávány za studijní, vědeckou nebo jinou tvůrčí činnost jiné osoby než autora.

Byl/a jsem seznámen/a se skutečností, že si mohu požít výpisy, opisy nebo rozmnoženiny závěrečné práce, jsem však povinen/povinna s nimi nakládat jako s autorským dílem a zachovávat pravidla uvedená v předchozím odstavci tohoto prohlášení.

Poř. č.	Datum	Jméno a příjmení	Adresa trvalého bydliště	Podpis
1.				
2.				
3.				
4.				
5.				
6.				
7.				
8.				
9.				
10.				