

**UNIVERZITA PARDUBICE
FAKULTA FILOZOFICKÁ
ÚSTAV HISTORICKÝCH VĚD**

**Kunderovská stopa v české próze od osmdesátých let
do současnosti**

Bc. Tereza Exnerová

Diplomová práce

2017

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Tereza Exnerová**
Osobní číslo: **H15387**
Studijní program: **N7105 Historické vědy**
Studijní obor: **Kulturní dějiny: Dějiny literární kultury**
Název tématu: **Kunderovská stopa v české próze od osmdesátých let do současnosti**
Zadávací katedra: **Ústav historických věd**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Práce se bude zabývat problematikou intertextuality v moderní české próze v souvislosti s inspirací, kterou dílo Milana Kundery představuje pro autory typu Jiří Kratochvíl, Michal Ajvaz, David Zábranský, Marek Přibíl, Emil Hakl a další. Po vymezení pojmu mezitextové navazování na základě domácí i zahraniční naratologie (Chvatík, Hodrová, Kubíček, Genett, Chatman aj.) se výzkum zaměří na podobné tematické motivy a kompoziční postupy srovnávaných próz. Zvláštní důraz bude kladen na objasnění esejistického zabarvení textu.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

CORBINEAU-HOFFMANN, Angelika. Úvod do komparatistiky. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2008. ISBN 978-80-86903-78-1. ČEŠKA, Jakub. Království motivů: motivická analýza románů Milana Kundery. Vyd. 1. Praha: Togga, 2005. ISBN 80-902912-4-4. ČEŠKA, Jakub. Průzračnost tvorby v zrcadle literatury. Vyd. 1. Praha: Togga, 2014. ISBN 9788074760464. HODROVÁ, Daniela. Na okraji chaosu. Vyd. 1. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1. CHVATÍK, Květoslav. Svět románů Milana Kundery. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008. ISBN 978-80-7108-297-2. KUBÍČEK, Tomáš. Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery. Vyd. 1. Brno: Host, 2001. ISBN 80-7294-043-0. MACHALA, Lubomír. Literární bludiště: bilance polistopadové prózy. Vyd. 1. Praha: Brána, 2001. ISBN 80-242-0735-4. MOCNÁ, Dagmar - Josef PETERKA. Encyklopedie literárních žánrů. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X. MÜLLER, Richard - ŠIDÁK, Pavel (ed.). Slovník novější literární teorie: glosář pojmů. Vyd. 1. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2048-2. NÜNNING, Ansgar (ed.). Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce / osobnosti / základní pojmy. 1. vyd. Brno: Host, 2006. ISBN 8072941704.

Vedoucí diplomové práce:

doc. PhDr. Petr Poslední, CSc.

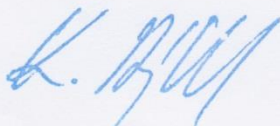
Katedra literární kultury a slavistiky

Datum zadání diplomové práce:

30. března 2016

Termín odevzdání diplomové práce:

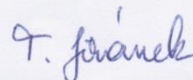
30. března 2017



prof. PhDr. Karel Rýdl, CSc.
děkan



L.S.



doc. PhDr. Tomáš Jiránek, Ph.D.
vedoucí katedry

V Pardubicích dne 30. listopadu 2016

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

Ve Žďirci nad Doubravou 20. 6. 2017

.....

Bc. Tereza Exnerová

PODĚKOVÁNÍ

V první řadě bych chtěla poděkovat vedoucímu práce doc. PhDr. Petru Poslednímu, CSc. za odbornou pomoc, kterou mi poskytoval v průběhu celého psaní této práce. Dále bych chtěla poděkovat všem pedagogům Univerzity Pardubice, neboť znalosti, které jsem v průběhu studia získala na jejich přednáškách a seminářích, mi byly při tvorbě práce velkou oporou.

V neposlední řadě patří můj dík také rodině a partnerovi, neboť mě po celou dobu studia trpělivě podporovali.

NÁZEV

Kunderovská stopa v české próze od osmdesátých let do současnosti

ANOTACE

Tato práce pojednává o kunderovské stopě v české próze. Kunderovskou stopou je myšlena inspirace díly Milana Kundery u českých spisovatelů. Metodologickou a teoretickou oporou pro tuto práci jsou teorie intertextuality a teorie komparatistiky. Práce nejprve charakterizuje dílo Milana Kundery, stanovuje typické znaky pro jeho tvorbu a pak tyto znaky vyhledává ve vybraných dílech čtyř autorů – Jiřího Kratochvíla, Marka Přibila, Davida Zábranského a Martina Juna. Texty těchto autorů práce podrobně analyzuje. V poslední kapitole jsou stručně zmíněni další autoři, v jejichž dílech bychom mohli nalézt kunderovskou stopu, a je tak naznačen další směr možného budoucího bádání.

KLÍČOVÁ SLOVA

Milan Kundera, kunderovská stopa, intertextualita, česká próza, Jiří Kratochvíl, Marek Přibíl, David Zábranský, Martin Jun

TITLE

Kundera's foot mark in the Czech prose from eighties to this time.

ANNOTATION

This Thesis deals with the Kundera's foot mark in Czech prose. The inspiration by the Kundera's works at the Czech writers is thought as the Kundera's footmark. The theory of intertextuality and the theory of comparatistics are the methodological and the theoretical support for this Thesis. The Thesis firstly characterized the works of Milan Kundera, it sets the typical features for his works and then it searches these features in the selected works of four authors – Jiří Kratochvíl, Marek Přibíl, David Zábranský and Martin Jun. The Thesis analyses the works of these authors in details. The other authors are mentioned briefly in the last chapter, in the works of them we can find the Kundera's foot mark and by this the next direction for research is indicated.

KEY WORDS

Milan Kundera, Kundera's foot mark, intertextuality, Czech prose, Jiří Kratochvíl, Marek Přibíl, David Zábanský, Martin Jun.

Obsah

Úvod.....	1
1. Teorie intertextuality.....	4
2. Teorie komparatistiky	11
3. Dílo Milana Kundery	15
3.1 Směšné lásky (1963 – 1969).....	16
3.1.1 Směšné lásky (1963).....	16
3.1.2 Druhý sešit směšných lásek (1965).....	20
3.1.3 Třetí sešit směšných lásek (1968).....	22
3.2 Žert (1967).....	25
3.3 Život je jinde (1969).....	28
3.4 Valčík na rozloučenou (1972)	31
3.5 Nesnesitelná lehkost bytí (1984)	34
3.6 Nesmrtelnost (1988)	37
3.7 Uzavření tématu.....	40
4. Výběr autorů ovlivněných Milanem Kunderou.....	41
4.1 Jiří Kratochvíl.....	41
4.1.1 Truchlivý Bůh (2000).....	42
4.1.2 Uzavření tématu	47
4.2 Marek Přibíl	47
4.2.1 Pavouk (2004).....	48
4.2.2 Svátosti sadistického Boha (2016).....	64
4.2.3 Uzavření tématu	79
4.3 David Záborský.....	80
4.3.1 Slabost pro každou jinou pláž (2006)	80
4.3.2 Uzavření tématu	92
4.4. Martin Jun.....	92
4.4.1 Doživotí (2014).....	93
4.4.2 Uzavření tématu	104
4.5 Další autoři	105
Závěr.....	108
Summary	111
Zdroje	113

Úvod

Práce se bude zabývat kunderovskou stopou v české próze od osmdesátých let do současnosti. Kunderovskou stopou jsou myšleny zjevné inspirace dílem Milana Kundery a jeho literárními a vypravěčskými postupy. Zabývat se budeme jak inspiracemi přiznanými, tedy otevřeným dialogem s Kunderovým dílem, tak inspiracemi, které autor přímo nezmiňuje, ale z textu jsou zjevné – obzvláště se zaměříme na díla, která využívají stejných stylistických a literárních postupů a do popředí stavějí autorského vypravěče v podobě implicitního autora tak, jak můžeme vidět u Milana Kundery.

První část práce věnujeme teorii intertextuality a její definici, která je nezbytná pro uchopení tohoto tématu. Tuto definici podložíme odbornou literaturou, využijeme například *Lexikon teorie literatury a kultury* od Ansgara Nünninga či *Slovník novější literární teorie* od autorů Pavla Šidáka a Richarda Müllera, a dalšími odbornými publikacemi věnujícími se tomuto tématu. Definice intertextuality různých autorů porovnáme a vytvoříme si z nich jednotnou definici, která bude nejlépe odpovídat našim záměrům. Také se zaměříme na teorii komparatistiky, jež nám, stejně jako intertextualita, může být oporou – v případě komparatistiky hlavně oporou metodologickou.

Poté si zanalyzujeme dílo Milana Kundery a stanovíme si jeho typické znaky. V hledání těchto typických znaků nám pomůže i odborná literatura, věnující se Milanu Kunderovi, například publikace Květoslava Chvatíka *Svět románů Milana Kundery*, dále pak sborník *Hommage à Milan Kundera Pocta Milanu Kunderovi*, obsahující mimo jiné i eseje věnující se tématu intertextovosti v Kunderově díle, či dílo Tomáše Kubíčka *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery* a další odborné publikace věnující se tomuto autorovi.

Tyto znaky pak budeme hledat u ostatních autorů české prózy. Hledat budeme, jak už jsme řekli, pro Kunderu typické pojetí vypravěče jakožto implicitního autora, který do děje zasahuje, komentuje ho, komunikuje s modelovým čtenářem a odbíhá od děje filosofickými úvahami. Tento typ vypravěče můžeme vidět například v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, avšak prostupuje celým Kunderovým dílem.

Zásadní pro Kunderu je esejizace románu, kdy vypravěč děj příběhu narušuje nikoliv komentářem k příběhu samotnému, ale na základě příběhu mnohdy asociativně uvažuje o tématu jiném, aby se k příběhu později vrátil. Autor tak staví příběh do jiného světa,

rozkrývá jednání postav, zamýšlí se nad ním, polemizuje. Mnohdy můžeme dojít k tomu, že postavy spíše osvětlují a doplňují autorovy úvahy nad určitou problematikou. Podobnou esejízaci nacházíme například u Davida Záborského či Marka Přibila.

Zaměříme se taktéž na inspiraci kompoziční stránkou Kunderova díla. Jako příklad můžeme uvést román *Žert*. V něm autor vypráví jeden příběh prostřednictvím několika vypravěčů, avšak nejvíce prostoru má hlavní postava Ludvík. Ostatní postavy slouží k tomu, aby osvětlili to, co Ludvík nemůže vidět, ale autor textu chce přesto čtenářům ukázat. Dalším typickým prvkem, který Milan Kundera v kompozici svých románů využívá, je narušování chronologie, kdy děj neplyne lineárně, což můžeme vidět mimo jiné například v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, kde se čtenář o smrti dvou hlavních postav dozvídá v polovině knihy. Kundera navíc rád dělí knihy na části, často mají přesně sedm částí.

Zároveň si vymežíme několik typů postav Kunderových románů a tyto typy pak budeme hledat v dílech autorů, kteří se u Kundery inspirovali. V Kunderově díle často nacházíme typizované postavy. Příkladem může být „žena – trpitelka“, tedy žena, která je vdaná či zadaná, milující svého muže, ale ví, že ten jí podvádí a přesto mu jeho chování více či méně toleruje. Takovou postavou je například Tereza z *Nesnesitelné lehkosti bytí*, ale i Kamila Klímová z *Valčíku na rozloučenou*.

Tuto postavu zpravidla doplňuje „muž – sukničkář“, který svou ženu miluje a nechce jí opustit, avšak z různých důvodů je jí nevěrný. Konkrétně můžeme jmenovat mužské protějšky výše zmíněných ženských postav – doktora Tomáše a hudebníka Klímu. Tito muži navíc často odmítají mít potomky nebo (trochu absurdně) trpí strachem z žen. Díky hledání těchto typických postav u jiných autorů zjistíme, zdali se autoři pokoušejí napodobit i obyvatele fikčního světa románů Milana Kundery. Kromě typických postav si stanovíme i typické tematické motivy (například motiv paradoxu, či žertu), které budeme srovnávat s tematickými motivy v dílech autorů, které se Kunderovým dílům podobají například kompoziční nebo stylistickou stránkou. Samozřejmě nesmíme opomenout ani jazykovou stránku. I zde budeme hledat styčné plochy mezi Milanem Kunderou a námi vybranými autory.

Popíšeme, jakými znaky se kteří autoři inspirovali a zdali tuto inspiraci ve svém díle otevřeně přiznávají. Dále se zaměříme na to, jak nalezené kunderovské inspirace propagují nakladatelé knih, či jak se o nich vyjadřují sami autoři, zda na tyto inspirace reaguje dobová kritika a jakým způsobem, nebo zdali je opomíjí.

V potaz budeme brát jak Kunderova díla, která vyšla v českém jazyce před autorovou emigrací, tak díla, která Kundera vydal v exilu ve Francii, a k české čtenářské obci se dostala

nejprve díky samizdatu a oficiální cestou až po sametové revoluci, především prostřednictvím nakladatelství Atlantis. Díla, která do češtiny přeložená nejsou, v potaz brát nebudeme, jelikož se věnujeme české literární scéně a nemůžeme tak plně posoudit dopad cizojazyčných textů, obzvláště proto, že nemůžeme srovnávat jazykovou a stylistickou stránku.

V potaz musíme vzít samozřejmě i historický kontext. Značná část předlistopadové tvorby Milana Kundery nebyla českému čtenářstvu oficiálně dostupná, zatímco po revoluci toto omezení mizí. Zkusíme tedy vysledovat, zdali i v době komunistického režimu vznikají díla inspirovaná Kunderou, nebo zdali se tento trend objevuje až s nástupem demokracie a koncem omezení literárního světa.

V práci využijeme komparativní metody, čili budeme porovnávat díla Milana Kundery s díly ostatních autorů, ve kterých je patrná inspirace tímto autorem. Zároveň budeme porovnávat jednotlivé autory mezi sebou, abychom zjistili, zda existují nějaké kategorie, do kterých je možno díla inspirovaná Milanem Kunderou, rozčlenit, případně zdali se díla Kunderových „následovníků“ mezi sebou podobají nějakými konkrétními znaky, které nemusejí primárně souviset s Kunderou, ale vycházejí z (vědomých i nevědomých) pokusů tohoto autora napodobit.

1. Teorie intertextuality

Pro uchopení našeho tématu je nutno se nejprve zastavit u teorie intertextuality, neboť otevřený dialog s Kunderovým dílem či citace a narážky na tohoto autora v dílech jiných autorů nejsou ničím jiným, nežli intertextuálním dialogem. Nicméně intertextuální narážky na knihy Milana Kundery nacházíme i v dílech, které jinak Kunderovým autorským stylem inspirovány vůbec nejsou. Příkladem může být *Výchova dívek v Čechách*, kdy autor zmiňuje, že na jednom gestu nezaloží celý román, ani kdyby mu to mělo zajistit *nesmrtelnost*.¹ Setkáváme se zde tedy s jasnou parafrází na Kunderovu *Nesmrtelnost*, nicméně žádné další odkazy na Kunderu, případně inspiraci jeho autorským postupem v knize nenacházíme. Takovéto knihy do naší práce tedy zahrnovat nebudeme, neboť hledáme inspiraci silnější, která ovlivňuje celou knihu či její podstatnou část a není pouze jedinou více či méně náhodnou zmínkou či aluzí. Protikladem k Vieweghově *Výchově dívek v Čechách* může být text *Pavouk* od Marka Přibila, kde hlavní hrdina čte knihu Milana Kundery a cituje z ní. *Pavouk* je zároveň stylově a kompozičně Kunderovými romány inspirován. Teorie intertextuality je tedy pro uchopení našeho tématu nutná, neboť popisuje ovlivnění jednoho textu textem jiným a vztah textů k sobě vzájemně. Pro naši práci tedy bude důležitou teoretickou oporou. Intertextualitu však není jednoduché jednoznačně definovat. I samo používání pojmu není ustálené – kromě pojmu intertextualita je používán pojem transtextualita či intertextovost. V naší práci budeme využívat pojem intertextualita, jelikož se nám jeví jako nejčastěji používaný.

Teorie intertextuality se rodí s Michailem Michajlovič Bachtinem, dále jí rozpracovává Julia Kristeva, Roland Barthes či Michel Foucault. Intertextualita označuje vlastnost zvláštních literárních textů vztahovat se k jiným textům. Fakt, že literární text neexistuje sám o sobě ve vakuu, bez vazby na jiné texty, je dlouho známá věc. Pracovala s ní již klasická rétorika, jak můžeme vidět například na pojmech parodie či epikrize.² Dalším příkladem jsou texty Kosmovy nebo Dalimilovy kroniky, které se objevují v literárních zpracováních starých pověstí a vycházejí z nich rytířské romány 18. a 19. století.³

¹ VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Vyd. 4. Brno: Petrov, 2001, s. 9-10. ISBN 80-7227-095-8.

² NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 351. ISBN 80-7294-170-4.

³ FILIPI, Pavel. *Putování textů*. In: *Text mezi literaturami: sborník přednášek pro doktorandský seminář Ústavu bohemistiky Filozofické fakulty Jihočeské univerzity*. České Budějovice: Tomáš Halama, 2007, s. 39. ISBN 978-80-87082-03-4.

Intertextualita označuje tedy jakýkoliv vztah textu či textů k jinému textu či textům. Obecněji můžeme říci, že všechna literatura se rodí z literatury a pouze v jejím rámci. Zároveň můžeme intertextualitu v užším slova smyslu vnímat jako označení konkrétních mezitextových vztahů. Dle Julii Kristevy je intertextualita nutná vlastnost každého textu. Podle Kristevové „každý text je konstruován jako mozaika citátů; každý text je absorpcí a transformací jiného textu.“⁴ Její teorii rozvíjí Roland Barthes, který ve svém vnímání intertextuality dochází až k představě vyčerpané literatury, která nutně opakuje samu sebe a autor již není tvůrcem, ale spíše komentátorem či pořadatelem již existujících textů.⁵

Najít jedinou uznávanou definici intertextuality není možné, existuje o ní bohatá diskuze a její pojetí je široké, dalo by se dokonce říci, že existuje tolik konceptů intertextuality, kolik je těch, kdo s ním pracují.⁶ V naší práci si rozebereme několik základních teorií intertextuality, které posléze shrneme, stanovíme si jejich společné body a pokusíme se z nich vytvořit definici vlastní, která nám pomůže s uchopením našeho tématu.

Bohumil Fořt upozorňuje, že intertextualitu (Fořt používá výraz intertextovost) je nutno vnímat ve dvou rovinách – rovině konkrétní a genetické. První rovinu, tedy rovinu konkrétní označuje jako mezitextovost. Její podstata spočívá v tom, že se text nově vznikajícího díla zjevně vztahuje k určitému textu nebo souboru textů svého okolí, že navazuje na celek nebo část staršího textu tím, že ho různými způsoby replikuje.

Druhá rovina, rovina genetická souvisí s rovinou první. Pokud existují nově vznikající texty, které různým způsobem replikují literární texty již existující, je zřejmé, že toto platí pro literaturu obecně, tedy i v případě, kdy ke zjevné a jmenovité mezitextové vazbě nedochází.⁷ To nás vrací zpět k základní myšlence intertextuality, tedy že literatura se nutně rodí z literatury.⁸

V naší práci se budeme primárně zabývat prvním typem intertextuality, tedy tím, co Bohumil Fořt označuje jako mezitextovost. Takový případ můžeme vidět například u výše zmíněného Marka Přibila a jeho *Pavouka*, ale také u Jiřího Kratochvila v jeho textu *Truchlivý Bůh*, kdy autor v záložce knihy přímo uvádí, že knihou chce vzdát hold Milanu Kunderovi

⁴ FILIPI, Pavel. *Putování textů*. In: *Text mezi literaturami: sborník přednášek pro doktorandský seminář Ústavu bohemistiky Filozofické fakulty Jihočeské univerzity*. České Budějovice: Tomáš Halama, 2007, s. 39. ISBN 978-80-87082-03-4

⁵ MÜLLER, Richard a Pavel ŠIDÁK, ed. *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012, s. 243. ISBN 978-80-200-2048-2.

⁶ FILIPI, Pavel. *Putování textů*. In: *Text mezi literaturami: sborník přednášek pro doktorandský seminář Ústavu bohemistiky Filozofické fakulty Jihočeské univerzity*. České Budějovice: Tomáš Halama, 2007, s. 39. ISBN 978-80-87082-03-4

⁷ FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host, 2005, s. 112. ISBN 80-7294-165-8.

⁸ OTRUBA, Mojmir. *Znaky a hodnoty*. Praha: Český spisovatel, 1994, s. 8-9. ISBN 80-202-0464-4.

a i samotný název románu odkazuje na Kunderovu povídku. Zároveň však zohledníme i druhý typ intertextuality, intertextualitu genetickou, tedy díla, která se otevřeně nehlásí ke Kunderovu odkazu, nicméně v textu najdeme zřejmé stopy Kunderova stylu. Za takový případ můžeme považovat například Davida Záborského a jeho *Slabost pro každou jinou pláž*, kdy autor sám se nehlásí k inspiraci Milanem Kunderou, ale v díle je zřejmá (jak si ukážeme při analýze v příslušné kapitole níže) a dokonce i dobová kritika na podobnost románu s dílem Milana Kundery silně reaguje.

Pavel Filipi upozorňuje, že intertextualita není pojmem novým, který se rodí až s Bachtinem a Kristevou. Pojem je starý jako literatura sama, již od dob, kdy se objevují psané texty, stávají se vztahy mezi nimi předmětem zkoumání, jak můžeme vidět u Platóna a dalších starověkých autorů.⁹ Také Lubomír Doležel podotýká, že spojitosti mezi literárními díly byly zkoumány již dříve, avšak pod hlavičkou „vlivu“. Tento pojem byl však kritizován a postupně vytlačen intertextualitou.¹⁰ Jan Assmann, který zkoumá antickou literaturu, nazývá tento pojem hypolese, navazování. Autor tedy nezačíná od počátku, ale navazuje na předchozí text či ústní tradici a zapojuje se do průběžného komunikačního dění.¹¹ Zmínka o navazování na ústní tradici je pro intertextualitu obzvláště důležitá. V širším pojetí se intertextualita zabývá nejen navazováním textů na sebe vzájemně, ale i navazováním textů na kulturu, tedy na konkrétní kulturní diskurz. To souvisí s poststrukturalistickým pojetím kultury jakožto „textu“.

V tomto světle se může intertextualita jevit neuchopitelná a příliš široká. V této práci však budeme nahlížet na intertextualitu z pohledu vztahů mezi texty, nikoliv z pohledu vztahu mezi textem a diskurzem, ačkoliv text se z logiky věci nemůže od diskurzu, ve kterém vzniká, oprostit. Intertextualitu si můžeme představit jako lidskou mluvu – slova, která používáme, nejsou pouze naše, a stejně tak věty či úsloví, která z nich skládáme, mnohdy přejímáme od ostatních. Je to logické – Milan Kundera v *Nesmrtelnosti* říká, že je méně gest nežli lidí, a proto žádné gesto nemůže být zcela originální a individuální a my se stejným způsobem můžeme podívat na slova. Je méně slov, nežli lidí a proto vždy, když používáme slova nebo v případě intertextuality vždy, když píšeme text, nemůžeme se ubránit inspiraci z jiných textů. Autor, který by nikdy nečetl žádný text, nemůže existovat a stejně tak se žádný existující

⁹ FILIPI, Pavel. *Putování textů*. In: *Text mezi literaturami: sborník přednášek pro doktorandský seminář Ústavu bohemistiky Filozofické fakulty Jihočeské univerzity*. České Budějovice: Tomáš Halama, 2007, s. 40. ISBN 978-80-87082-03-4.

¹⁰ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003, s. 197. ISBN 80-246-0735-2.

¹¹ ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001. ISBN 80-7260-051-6.

autor nemůže ubránit ovlivnění jinými texty. Otázkou je, jak se toto ovlivnění v díle projeví a zdali ho recipient bude schopen rozpoznat.

Miroslav Červenka vidí v intertextualitě jednu ze čtyř dimenzí textu. Pochybovačům vzkazuje, že na základě diskuze, která okolo intertextuality vznikla, není pochyb o tom, že intertextualita existuje. Sám intertextualitu vnímá takto: „Prostřednictvím nejrůznějších znamení, textově v různém stupni realizovaných, navazuje dílo vztahy k jiným dílům, obecněji a přesněji k jiným syntagmaticky organizovaným znakovým strukturám (zde není řeč o systémech!) umělecké i neumělecké povahy, které už samy v textu, jenž se k nim vztahuje, realizovány nejsou.“¹² Dále Červenka upozorňuje, že příklady intertextuality lze nalézt jednoduchým pozorováním. Jako příklady uvádí například poetické útvary, které mají pevná pravidla a zároveň svým pojmenováním odkazují na své tvůrce – např. villonská balada. Tyto útvary tedy fungují i jako odkaz ke svým významným tvůrcům, aniž by je však používali pouze oni.¹³

Vraťme se však k citátu Miroslava Červenky, uvedeném výše. V něm Červenka zmiňuje, že intertextualita se týká jak textů (či struktur) uměleckých, tak neuměleckých. Toto je pro pojetí intertextuality zásadní. Již jsme zmínili šíři intertextuality, kdy je možno vnímat kromě prostupování textů i prostupování textu a diskurzu. I v případě, že se omezíme pouze na texty, je nutné si uvědomit, že toto prostupování se netýká pouze textů uměleckých ale i textů neuměleckých. Toto zmiňujeme proto, že je pro naši práci důležité upřesnit si, jak široké pojetí intertextuality budeme využívat. Je samozřejmě možné, že Kundera a autoři jím inspirovaní využívají ve svém díle stejné neumělecké texty. Nicméně pro účely naší práce je zásadní pouze inspirace autorů Kunderovým textem, nikoliv inspirace, které bychom mohli nazvat „mimokunderovské“, tedy ty, které se nacházejí vně Kunderových textů. Otázkou však je, zdali tyto inspirace můžeme vůbec odlišit. To se týká nejen inspirace z neuměleckých textů, ale i inspirace tematické – neboť díla jsou mnohdy tvořena ve stejném kulturním prostředí, které samo může ovlivnit témata, o kterých budou autoři psát. Nalezneme-li tedy v díle stejné motivy, jak můžeme poznat, zdali se autor inspiroval Milanem Kunderou, nebo zdali se jak Milan Kundera, tak druhý autor, inspirovali nějakým „prvotním“ společným zdrojem? Pro nás však bude důležité nejen stejné téma, ale i jeho zpracování. Upřesníme to na příkladu – je mnoho autorů, kteří píšou o mezilidských vztazích ovlivněných komunistickým režimem, ale můžeme s jistotou říci, že ne každý z těchto autorů zpracovává téma tak, jako Milan Kundera. Zásadní pro nás tedy nebude pouze inspirace tematická, ale i zpracování

¹² ČERVENKA, Miroslav. *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996, s. 35. ISBN 80-85639-77-7.

¹³ Tamtéž, s. 36.

příběhu, tedy inspirace Kunderovými postupy. Tomuto tématu se budeme věnovat v příští kapitole, kdy s pomocí komparatistiky zúžíme široké pojetí, které nám nabízí teorie intertextuality.

Výše jsme zmínili poststrukturalismus a jeho pojetí diskurzu jako textu. Intertextualita je také velmi úzce spjata s pojmem postmodernismus. Definice tohoto pojmu je podobně komplikovaná, jako definice pojmu intertextualita. Pojem postmodernismus nezasahuje zdaleka jen literaturu, ale i další umělecká odvětví, stejně tak jako třeba filosofii. Postmoderní texty můžeme vnímat jako texty velmi rozporuplné, vnitřně nejednotné, texty plné her mezi autorem a čtenářem a co je nejdůležitější, jako texty, ve kterých autorům není nic svaté a mísí mezi sebou různé jiné texty, žánry, styly, kódy a soustavy výrazových prostředků. Mísí se zde časové roviny, jednotlivé subjekty, ale i triviální a vznešené, primitivní a rafinované a čtenář je v nich autorovou hrou mnohdy záměrně mystifikován.¹⁴ Tato definice, kterou uvádí Jana Hoffmannová, je velmi zjednodušená, nicméně je z ní zcela zřejmé, že právě v postmoderních textech se intertextualita projevuje naplno.

Autoři reagují na sebe vzájemně a na texty umělecké i neumělecké povahy, a to dokonce i na texty fiktivní. To je pro pochopení postmoderních textů klíčové – čtenář je „obětí“ hry, ve které se autor tváří, že popisuje skutečnou událost, případně do textu zapracovává jiné texty, údajně napsané někým jiným, případně nalezené v archivu a podobně, ačkoliv jsou tyto texty dílem autora. Ovšem do této hry jsou hojně zataženy nejen texty fiktivní, ale právě i texty konkrétních jiných autorů, ať už přímou citací, či zmínkou, případně napodobením autorského stylu dané osoby.

Sám Milan Kundera napsal divadelní hru *Jakub a jeho pán*, kde vzdává poctu Denisu Diderotovi právě hraním si s jeho dílem – konkrétně s textem *Jakub fatalista*. Zároveň zde kritizuje všechny přepisovače – žádá, ať jsou vymiškováni a jsou jim uřezány uši.¹⁵ Kundera sám je tak součástí postmoderní ironické hry, ve které se nebojí zesměšnit nic a nikoho, včetně sám sebe a zároveň se nebojí použít jiný text jako základ pro své vlastní dílo – díky tomu tedy vzniká intertextuální divadelní hra. Jako podobný způsob pocty, tentokrát věnované přímo Milanu Kunderovi, můžeme chápat román *Truchlivý Bůh* Jiřího Kratochvila.

Ukázali jsme si, že pojem intertextualita je velmi složitý a jeho definice komplikovaná, a to i přesto, že s intertextualitou většina autorů zcela automaticky pracuje a většina čtenářů tento jev bez potíží přijímá a chápe. Je to dáno jistě i tím, že k pochopení

¹⁴ HOFFMANNOVÁ, Jana. *Stylistika a--: současná situace stylistiky*. Praha: Trizonia, 1997, s. 31. ISBN 8085573679.

¹⁵ KUNDERA, Milan. *Jakub a jeho pán: pocta Denisi Diderotovi*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2007. s. 14. ISBN 978-80-7108-283-5.

intertextuality přímo v literárním díle není nutné znát teorii intertextuality. Výše jsme si řekli, že navazování textů na sebe a vzájemné prolínání literárních děl není ničím novým, je to přirozená součást literární kultury. Moderní doba na tento jev poukázala, pojmenovala ho a pokusila se stanovit jeho definici. Vzhledem k tomu, jak široce se dá intertextualita pojmut, je to však pro badatele velmi komplikované a každý z teoretiků má své vlastní pojetí tohoto jevu, který chápe v různé šíři a různým způsobem. Teoretici v souvislosti s intertextualitou řeší navíc nejen vztahy mezi texty, ale i vztah mezi textem a autorem. Pokud text vychází z textu, jakou roli má autor? Je pouze někým, kdo opisuje již napsané? Co požadavek na originalitu díla, nebo moderní problém autorských práv? Dle Rolanda Bartha je text tkanivem citací, pocházejících z tisíce kulturních zdrojů. V textu se snoubí a popírají různá psaní, z nichž žádné není originálem.¹⁶ Zároveň Barthes vyzdvihuje roli Mallarmého, který chce nahradit řeči samou autora, tedy toho, kdo je považován za jejího majitele. Pro něj je to řeč, která mluví, ne autor.¹⁷

Teoretici intertextuality se nebojí bourat hranice mezi texty a zpochybňovat roli autora, jakožto majitele textu. To je něco, s čím by Milan Kundera jistě nesouhlasil – ačkoliv sám v dílech využívá intertextuálních narážek na jiné autory, z jeho esejí je zřejmé, že autora považuje za jediného a výhradního majitele textu, který s ním může nakládat dle svého uvážení a nikdo nemá právo mu toto upřít.

My se v práci budeme zabírat intertextuálními zmínkami Kunderova díla v dílech jiných autorů – tedy citacemi z Kunderových textů a parafrázemi na ně a dalšími otevřenými hrami s texty Milana Kundery. Dále se pokusíme vysledovat i napodobování autorského stylu Milana Kundery, případně napodobení kompozice, motiviky, či typologie postav. U všech případů se pokusíme stanovit, zdali nápodoba je cílená (tedy zdali se autor přímo hlásí k tomu, že si pohrává s Kunderovým dílem – jasným příkladem je první případ, tedy parafráze či citace), nebo zdali je nepřiznaná, tedy s jistou pravděpodobností nevědomá. Je nám jasné, že není možno obsáhnout veškeré texty české literatury, proto se pokusíme vybrat několik textů, které využijeme jakožto reprezentativní a pokusíme se na nich ukázat, jakým způsobem Milan Kundera a jeho dílo ovlivňuje českou literární tvorbu.

Teorii intertextuality můžeme nyní uzavřít. Cílem této práce není dopodrobna jí popsat, nýbrž určit základní přehled, abychom se měli v bádání o co opřít. Teorie intertextuality je v dnešní literární kultuře již ustáleným pojmem, ke kterému se vyjádřilo

¹⁶ BARTHES, Roland. *Smrt autora*. In: *Aluze*. 2006, X(03), s. 76. ISSN 1212-5547.

¹⁷ Tamtéž, s. 75.

takové množství teoretiků, že ani není v našich silách jim konkurovat, popřípadě uvést vše, co bylo na toto téma řečeno.

2. Teorie komparatistiky

Dalším teoretickým tématem, které je nutno zmínit, je komparatistika. Vzhledem k tomu, že budeme porovnávat různá díla, je nutno věnovat pozornost základům tohoto oboru. Komparatistika je srovnávací literární věda, která srovnává dvě nebo více literárních děl.¹⁸ Ostatně, samo slovo je odvozeno od latinského *comparare* – srovnávat.¹⁹ Obvykle se jedná o porovnávání literárních děl různých jazyků, nebo, jak říká Claudio Guillén, jde o obor literární vědy, věnující se systematickému studiu nadnárodních celků.²⁰

Nicméně metody komparatistiky můžeme aplikovat i na díla z jednoho národního kontextu. Navíc je nutno si uvědomit, že Milan Kundera sám sebe nepovažuje za českého autora, nýbrž spíše za autora francouzského či středoevropského. Budeme tedy srovnávat díla, která byla původně psána stejným jazykem, nicméně pozdní Kunderova díla vznikla v emigraci, kterou byl autor silně ovlivněn. Zároveň musíme připomenout i dobovou situaci – ta Kunderova díla, která nevznikala v emigraci, vznikala sice v českém prostředí, ale v komunistickém režimu. Mnozí Kunderovi „následníci“ tvoří po revoluci, tedy v demokratické společnosti. Tato situace je zcela jiná, a ačkoliv z národního hlediska se jedná stále o českou literaturu, co se týče historického a kulturního kontextu, situace vzniku děl je zásadně jiná a lze ji zhruba připodobnit k dílům, která vznikla v různých evropských zemích.

Komparatistika literární díla neporovnává mechanicky, ale snaží se mezi nimi hledat souvislosti.²¹ O to se budeme snažit i my, při porovnávání děl Milana Kundery a jeho „následovníků“. Nebudeme pouze mechanicky popisovat podobnosti a rozdílnosti textů, ale pokusíme se najít mezi nimi hlubší souvislosti. Do bádání zapojíme to, jak na díla a jejich podobnost k Milanu Kunderovi reagovala literární kritika, ale i to, zdali se autor nějak vyjadřuje k Milanu Kunderovi, a to ať už přímo v textu literárního díla, nebo mimo něj. Zároveň se pokusíme porovnat situaci před revolucí a po revoluci, abychom pochopili, jak změna režimu ovlivnila literární tvorbu inspirovanou autorem, který byl za komunismu zakázaný. Tímto způsobem získáme podrobnou analýzu na dané téma, nikoliv pouhé mechanické porovnání literárních textů.

¹⁸ NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 389. ISBN 80-7294-170-4.

¹⁹ HRABÁK, Josef. *Literární komparatistika*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1976, s. 7. ISBN není.

²⁰ GUILLÉN, Claudio. *Mezi jednotou a růzností: úvod do srovnávací literární vědy*. Praha: Triáda, 2008, s. 13. ISBN 978-80-86138-88-6.

²¹ HRABÁK, Josef. *Literární komparatistika*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1976, s. 7. ISBN není.

Dále je nutno zmínit, že komparatistika, stejně jako intertextualita, není ničím novým. Srovnávání je stejně staré jako uvědomělá literární tvorba. Paralely či rozdílnosti byly zřejmé odjakživa, nicméně reflektovány byly převážně pouze čtenářsky, případně z hlediska praktické činnosti autorů. Základním kamenem pro formování literární komparatistiky byla renesance, kdy se začala utvářet národní tradice, což nutně vedlo k porovnávání národní tvorby s literaturami cizími, popřípadě k porovnávání soudobé literatury s literaturou antickou.²² Z tohoto je zřejmé, že česká literární komparatistika má jisté zpoždění – ve větší míře má možnost se rozvíjet až se vznikem silné české národní literatury, která se váže k národnímu obrození (ačkoliv česká literární díla známe i z období předchozích). České národní obrození si klade za cíl vyrovnat se světovým literaturám ostatních národů, aby tímto bylo dokázáno, že čeština je jazyk stejně dobrý, jako každý jiný. To přímo vede k porovnávání, či případně napodobování zahraničních literárních děl.

Moderní literární komparatistika se tedy vyvinula v 19. století. Svě první badatelské zájmy našla zejména v literatuře starších období. Tu vykládala v souhlasné nebo polemické souvislosti vůči dobovým názorům. Toto porovnávání se v 19. a 20. století přeneslo i na porovnávání koncepce národní literatury s literaturou mezinárodní, zahraniční. Zároveň šlo o poukázání účasti národní literatury na mezinárodním literárním poli. To úzce souvisí, jak jsme již zmínili výše, s emancipační snahou národů, která se ve větší míře objevuje na přelomu 18. a 19. století.²³

René Wellek podotýká, že termín srovnávací literatury vyvolal velké diskuze a byl různě interpretován a často mylně vykládán. Snaží se proto o historický diskurz, kdy zmiňuje různé pokusy o srovnání literatur. Dochází k závěru, že i přesto, že srovnávání různých literárních děl se objevuje například již v roce 1598 u Francise Merese, spojení srovnávací literatury se objevuje až roku 1848 v dopise Matthew Arnolda.²⁴

Dále Wellek upozorňuje, že termín srovnávací literatury nemá přesnou definici a potýkáme se s úzkým dogmatickým pojetím, ale i s širokým, nejasným pojetím tohoto oboru. Proto Wellek zmiňuje několik definic literární komparatistiky, aby došlo k ujasnění pojmů. Vybírá například Van Tieghema, který říká, že „Předmětem srovnávací literatury je v podstatě studium různých literatur ve vzájemných vztazích.“²⁵ Dále Wellek zdůrazňuje, že

²² HRABÁK, Josef. *Literární komparatistika*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1976, s. 8-9. ISBN není.

²³ WOLLMAN, Slavomír. *Česká škola literární komparatistiky: tradice, problémy, přínos*. Praha: Univerzita Karlova, 1989, s. 17. ISBN není.

²⁴ WELLEK, René. *Koncepty literární vědy*. Jinočany: H & H, 2005, s. 175. ISBN 80-7319-037-0.

²⁵ Tamtéž, s. 183.

srovnávací metoda není jen metodou srovnávací literatury, ale je všudypřítomná v každém literárním bádání a dokonce ve všech vědních oborech, společenských i přírodních.²⁶

Mnoho autorů navíc mluví o krizi literární komparatistiky. Ta dle Vladimíra Svatoňe vyplývá z obecné situace v humanitních vědách. Zmiňuje velké ambice vědeckého a kulturního života v Evropě a Americe v druhé polovině 20. století a princip „mnohočetnosti“, který odmítl tradiční evropskou metafyziku a racionalitu. Z toho vyplývá zpochybnění zdánlivě samozřejmého nároku západní civilizace na univerzální platnost jejích principů. Princip mnohočetnosti zasáhl uměleckou tvorbu a její vnímání. Umělecké dílo se stalo svéprávnou entitou. Existenci díla nelze uvádět do přímého vztahu s existencí jiných faktů. Zároveň bylo umělecké dílo osvobozeno i z podřízenosti vůči jednotné autorské osobnosti. To vše vedlo k tomu, že byla zpochybněna představa, že dílo vyjadřuje jednoznačný smysl, v umělecké tvorbě je zdůrazňován podíl nahodilosti a nezáměrnosti.²⁷

Vladimír Svatoň pak v úvodu knihy *Srovnávací poetika v multikulturním světě* uvádí, že srovnávací literatura se rozplývá v literární historii vůbec. Důvodem podle něj je, že místo rekonstrukce původního autorova záměru je reflektována „platnost“ uměleckého výtvaru, tedy jeho možnosti interpretace. Žádný spisovatel a čtenář tak nemůže patřit pouze do „literatury národní“, ale je otevřen i zkušenostem s literaturou „cizí“, je tedy ovlivněn kontextem literatury „obecné“, která tvoří výchozí bod autorské tvorby i čtenářského vnímání. V této obecné literatuře se pak zkoumá hlavně působení hlubších historických sil – například vývoj žánrů, směrů, motivů (topoi).²⁸ My se v naší práci pokusíme taktéž zmapovat historický a motivický vývoj. Jako výchozí bod nám budou sloužit Kunderovy romány, které pak budeme porovnávat s romány jeho „následovníků“ a budeme tak hledat nejen styčné plochy, ale i posuny, ke kterým dochází z různých důvodů, ať už proto, že každý autor je ovlivněn jiným historickým obdobím, nebo proto, že samozřejmě každý z autorů má svůj specifický styl a přístup.

Oldřich Král využívá alternativní název srovnávací poetika, o kterém mluví jako o oboru vzniklém na půdě původní srovnávací literatury. Tento obor charakterizuje takto: „Tato srovnávací poetika předpokládá opuštění nejen imanence národní, ale i jejího

²⁶ WELLEK, René. *Koncepty literární vědy*. Jinočany: H & H, 2005, s. 184. ISBN 80-7319-037-0.

²⁷ SVATOŇ, Vladimír. *Literární komparatistika ve věku krize*. In: *Text mezi literaturami: sborník přednášek pro doktorandský seminář Ústavu bohemistiky Filozofické fakulty Jihočeské univerzity*. České Budějovice: Tomáš Halama, 2007, s. 113-115. ISBN 978-80-87082-03-4.

²⁸ SVATOŇ, Vladimír. *Na pomezí textů, epoch, kultur*. In: *Srovnávací poetika v multikulturním světě: akta ze symposia pořádaného 25. a 26. září 2003 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze*. Praha: Univerzita Karlova, 2004, s. 9. ISBN 80-7308-066-4.

levobočka: imanence mezi-národní; srovnávací poetika v praxi relativizuje imanenci druhovou.²⁹

Ačkoliv by se tedy mohlo zdát, že komparatistika již není aktuální, spíše dochází k její proměně v souvislosti s proměnou doby. Miroslav Petříček naopak vidí komparatistiku jako jeden ze zásadních oborů dnešní literární vědy, ale i filosofie. Je to dle něj z toho důvodu, že filosofie si „uvědomuje čím dál tím silněji, že neexistuje žádná oblast vědění, jež by tím či oním způsobem nebyla ‚komparativní‘, protože to, čemu se říká myšlení, vzniká, jak teď víme, nejen na hranicích oborů, ale nejčastěji právě jejich překračováním.“³⁰ Toto si Petříček spojuje i se stále častějším užíváním pojmů interdisciplinarita a intermedialita. Využívání těchto pojmů nepovažuje za módu, nýbrž jako příznak významného posunu ve smýšlení.³¹ Zároveň upozorňuje na sblížení komparativního hlediska například s topologií. Dále uvádí, že co se týče intermediality nejde již o to zkoumat, v čem se například text a obraz liší a co mají naopak společného, ale spíše to, jak na sebe působí a jak se tímto vzájemným působením proměňují.³²

Ačkoliv by se tedy mohlo zdát, že komparatistika již není aktuální, někteří teoretici jí vidí naopak jako vědu, která má v dnešním světě pevné místo. Nicméně je třeba vzít na vědomí její proměny a různé přístupy různých teoretiků. V tomto se trochu podobá intertextualitě, kterou jsme se zabývali výše. Přesto je pro naši práci teoretickou oporou, neboť celý text bude založen na srovnávání různých literárních děl vzniklých v různých obdobích a mnohdy i v různých kulturních kontextech, jak jsme si již taktéž řekli výše.

²⁹ KRÁL, Oldřich. *Teorie literatury a umění: hodnota srovnávací*. In: *Srovnávací poetika v multikulturním světě: akta ze symposia pořádaného 25. a 26. září 2003 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze*. Praha: Univerzita Karlova, 2004, s. 13. ISBN 80-7308-066-4.

³⁰ PETŘÍČEK, Miroslav Jr. *Komparatistika jako způsob myšlení*. In: *Národní literatura a komparatistika*. Brno: Host, 2009, s. 48. ISBN 978-80-7294-305-0.

³¹ Tamtéž.

³² Tamtéž, s. 49.

3. Dílo Milana Kundery

Po teoretickém úvodu je na řadě analýza děl Milana Kundery. Začneme povídkami *Směšné lásky*, ve kterých se objevují motivy, které Kunderovo dílo provázejí celou jeho tvorbu. Pro analýzu použijeme první vydání Směšných lásek, tedy *Směšné lásky*, *Druhý sešit směšných lásek* a *Třetí sešit směšných lásek*. Po revoluci v nakladatelství Atlantis vyšlo souborné vydání *Směšné lásky*, ovšem některé povídky v něm chybí. Vzhledem k tomu, že první vydání povídek je běžně dostupné v knihovnách i antikvariátech, dá se předpokládat jeho obecná znalost jak u čtenářů, tak i u autorů, kteří pak mohli použít tyto povídky jako inspirační zdroj pro svou tvorbu.

Povídkám *Směšné lásky* se budeme věnovat pouze zběžně, ukážeme si základní motivy, které předurčují Kunderovo další směřování. Činíme tak z toho důvodu, že mezi námi vybranými autory, v jejichž díle nacházíme inspiraci Milanem Kunderou, nejsou zastoupeni povídkáři, ale romanopisci. Co se týče srovnání povídky a románu, můžeme porovnávat motivy a témata textů, avšak nemůžeme porovnávat například kompozici či jazykovou stránku textů, neboť povídka a román mají jiná pravidla a autoři tyto dva žánry tvoří jiným způsobem.

Poté přejdeme k románům Milana Kundery. Pro přehlednost je seřadíme chronologicky dle data vzniku, nikoliv dle data vydání v češtině, neboť to bylo ovlivněno politickým režimem. Nám jde o analýzu románů, autorského stylu Milana Kundery, motivů, postav a kompozice těchto textů. Zároveň můžeme díky zvolenému řazení postihnout určitý vývoj v díle Milana Kundery. Oporou v tomto bádání nám samozřejmě bude odborná literatura. Zjistíme, zdali a jak se mění Kunderovo dílo tvořené v komunistickém Česku a to, které tvoří v emigraci ve Francii. To nám dá možnost zjistit, zda se autoři inspirovali více díly předemigračními nebo poemigračními, případně zdali toto nehraje vliv a autoři se inspirovali například několika díly Milana Kundery, vzniklými v různé době, které pak do svých textů zapracovávají.

V našem bádání, jak jsme již zmínili v úvodu, vynecháme díla jinojazyčná, popřípadě v České republice nedostupná. Z toho tedy plyne, že se nebudeme věnovat dílům, která napsal Kundera pouze francouzsky, a zatím nebyla přeložena, a taktéž musíme vynechat *Knihu smíchu a zapomnění*, která česky vyšla pouze v exilovém nakladatelství Sixty-Eight Publishers v roce 1981 a toto vydání bohužel není běžně k dostání, a proto s ním nemůžeme

pracovat a stejně tak můžeme předpokládat, že není známo ani širší veřejnosti, tedy jak čtenářům, tak i spisovatelům.

V rámci úplnosti je v části věnované dílům Milana Kundery samozřejmě nutné představit ve zkratce děj románů či povídek a připomenout hlavní aktéry, abychom mohli přejít k rozboru motivů a témat, případně autorského stylu Milana Kundery. Pokusíme se toto učinit stručně, neboť předpokládáme, že jsou to informace všeobecně známé a navíc hlavní částí naší práce je analýza děl Kunderových „epigonů“. Ta by se však bez úvodní části neobešla.

3.1 Směšné lásky (1963 – 1969)

Směšnými láskami označujeme tři povídkové soubory, tedy *Směšné lásky*, *Druhý sešit směšných lásek* a *Třetí sešit směšných lásek*. Tato díla vyšla v rozmezí let 1963–1969 v nakladatelství Československý spisovatel. V těchto povídkách budeme hledat hlavně motivy, které Kundera rozpracovává v pozdějších dílech. Oproti tomu se nebudeme příliš zabývat kompozicí, jak již bylo výše zmíněno a taktéž zde příliš nebudeme zmiňovat eseizaci textu, neboť povídky v Kunderově pojetí jsou stručné, vyprávěné navíc mnohdy v ich formě a k přílišné eseizaci zde není prostor. Přesto zde její náznaky najdeme, ovšem esejistických zamyšlení se nám dostává nejen z úst autorského vypravěče, jako v románech, ale i z úst postav povídek. To platí zvláště pro povídky psané v ich formě. Zamyšlení jsou kratší, nežli v románech a úžeji souvisí s dějem, neodbíhají od něj tolik a velmi rychle se vracejí k hlavní lince. To vše je samozřejmě dáno rozsahem povídkového žánru, ale taktéž tím, že Kundera postupně buduje svůj autorský styl a to, co je v počátcích jeho tvorby jen naznačeno, postupně krystalizuje a stává se výrazným jevem. Postupně tedy rozpracovává určité tematické linky a stále více se přiklání k výrazné eseizaci prózy a k autorskému vypravěči.

3.1.1 Směšné lásky (1963)

První sešit směšných lásek, tedy povídkový soubor nazvaný *Směšné lásky* s podtitulem *Tři melancholické anekdoty*, vyšel v roce 1963. Obsahuje tři povídky – *Já truchlivý bůh*, *Sestřičko mých sestřiček* a *Nikdo se nebude smát*. Jak napovídá název sbírky a její podtitul, Kundera zde popisuje různé podoby lásky, přičemž využívá humoru. Ovšem podstatné jméno anekdota, stejně jako přídavné jméno směšný naznačují čtenáři specifické pojetí humoru, které se zde objevuje. Je to humor plný ironie, paradoxů, humor, při kterém mrazí. Postavy

jsou mnohdy zmítány osudem, jejich plány se jim vymykají z rukou a z původně nevinného žertíku se může stát vážná událost, která navždy změní život zúčastněných.

Prvním příkladem je úvodní povídka *Já truchlivý bůh*. Již zde vidíme motiv, který se objevuje i v pozdějších Kunderových textech. Tímto motivem je pomsta pomocí lásky. Hudebník Adolfek se chce pomstít Janě, do které je zamilován, avšak ona jeho lásku neopětuje. Zkonstruuje tedy úžasný plán, který má Janu ponížit. Seznámí ji s údajným řeckým dirigentem, do kterého se zpěvačka, přesně jak předpokládal, zamiluje a stráví s ním noc. Nepředpokládal ovšem, že jeho řecký přítel k ní taktéž vzplane láskou a bude se tedy trápit. Jana navíc otěhotní a dítě, které vzniklo ze lži a pomsty bude navždy její pýchou – důkazem, že se o ni zajímal dirigent athénské opery. Jana lež nikdy neprohlédne a Adolfek nemá sílu jí o iluze připravit. Dokonce se rozhodne dítě vychovávat sama a Adolfek tak ani nemůže využít její pozice, těhotné a opuštěné ženy. Sám Adolfek se nazývá bohem příběhu, neboť to vše vymyslel. Osud příběhu si s ním pohrál a dovedl ho úplně jinam, nežli jeho tvůrce předpokládal. Adolfek se tak stal truchlivým bohem příběhu.

Tento motiv zcela jasně připomíná Kunderův první román *Žert*, kde hlavní hrdina taktéž využije lásku k pomstě, ale příběh se ubírá zcela jiným směrem, než předpokládal. A již zde vidíme téma, které se prolíná všemi Kunderovými texty – téma *humoru*. Ostatně, i v krátké povídce *Já truchlivý bůh* najde Kundera prostor k zamyšlení se nad tímto tématem. To provede pomocí Adolfska, jenž příběh v ich formě vypráví. „Ale anekdota je jenom povrch. Zkuste někdy rozkrojit anekdotu, jíž jste se smál! Uvidíte, že má smutnou dřeň. To, co jsem vám vyprávěl, není anekdota. Život není anekdota, i když se v něm mnoho anekdot rodí.“³³

Motiv truchlivého boha příběhu později využívá Kratochvíl ve svém díle, které přímo nazve *Truchlivý bůh*. Toto téma však posouvá až k hranici mystična. K tomu se podrobněji dostaneme níže, v odpovídající kapitole.

Zároveň, ačkoliv je povídka *Já truchlivý bůh*, co se týče rozsahu stručná, nalézáme zde další velké Kunderovo téma – hudbu. Příběh se odehrává v hudebním prostředí, hlavními postavami jsou začínající zpěvačka studující na konzervatoři a toužící po úspěchu, klavírista toužící po zpěvačce a domnělý dirigent athénské opery. Ačkoliv se může zdát, že toto prostředí je zde pouze kulisou k příběhu, další Kunderovy texty nám ukáží, že téma hudby nalezneme téměř všude. Někde je dopodrobna rozebrané a prolíná se celým příběhem a hraje významnou roli, jako například v románu *Žert*, jinde se jen mihne, aby doplnilo příběh, třeba jako motiv „es muss sein“ v *Nesnesitelné lehkosti bytí*.

³³ KUNDERA, Milan. *Směšné lásky: tři melancholické anekdoty*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 21. ISBN není.

O Kunderově vztahu k hudbě nás přesvědčí i další povídka ze souboru *Směšné lásky*. V povídce *Sestřičko mých sestřiček* je hlavní postavou hudební skladatel v tvůrčí krizi, jehož v nemocnici okouzlí krásná zdravotní sestra. Ta v něm nepřímo probudí opětovnou vášeň k hudbě a skladatelství. V povídce dokonce můžeme nalézt notové zápisy, pro jejichž pochopení musí být čtenář sám hudebníkem. Zdravotní sestra je vdaná a seznámí hudebníka se svým manželem – povoláním doktorem, přesvědčením básníkem. Ten vede s hudebníkem dlouhý rozhovor o umění. Poté mu přečte básně, které se zdají hudebníkovi banální a hloupé, obzvláště oproti raným veršům tohoto básníka, které kdysi četl. Básník se přiznává, že nové verše tvoří se svojí ženou a hudebník, ač skeptický k představě pravé lásky a jediné ženy, nemá sílu jim oběma říci, že básně nestojí za nic. Nazývá básníkovu ženu probouzečkou hudby a uspávačkou básníků.

Ten, kdo čte pozorně, povšimne si, že důležité je nejen téma hudby, či poezie. Postupně se dostáváme k dalšímu tématu, vyplývajícímu z obou výše zmíněných – k umění jako takovému. Kundera se uměním zabývá v prozaické i esejistické tvorbě. Nejvíce se v takovýchto úvahách objevuje téma hudby a literatury, hned v závěsu tu máme výtvarné umění a to opět jak v tvorbě esejistické, tak v prozaické – nezapomeňme, že Sabina z *Nesnesitelné lehkosti bytí* je malířka a mnohé důležité scény z knihy se odehrávají v jejím ateliéru. Oproti tomu Tereza ze stejnojmenného románu se snaží být fotografkou – věnuje se tedy také obrazovému umění, ovšem v jiném pojetí. Tomu se budeme blíže věnovat v kapitole analyzující tento román. Umění tedy neodmyslitelně patří k životu románových i povídkových postav Milana Kundery a mnohé úvahy, jež Kundera do románů vkládá, se věnují právě tomuto tématu a stejně tak mnohé postavy jsou umělci nebo jsou jinak s uměním spjati.

Téma umění, tentokrát výtvarného, nalézáme i v textu *Nikdo se nebude smát*, finální a nejdelší povídce *Směšných lásek*. Hlavní postavou je teoretik výtvarného umění, který má napsat posudek na teoretickou stať pana Zátureckého, muže, který by taktéž rád byl uznávaným teoretikem, ale jeho stať je mu v časopisech odmítána.

Kromě umění Kundera v této povídce naznačuje další směr, jímž se často úvahy jeho postav ubírají. Na mysli máme úvahy o životě a roli jedince v něm, úvahy o lidské identitě. Zde zaznívají z úst vyhořelého hudebníka. Popisuje, že dosáhl věku třiceti tří let a tím dosáhl pomyslného pravděpodobného středu života, „vrcholu kopce.“³⁴ Tento vrchol mu odhalil, co je skryto za obzorem a hudebník si uvědomil svoji průměrnost. Zároveň tímto dle svých slov

³⁴ KUNDERA, Milan. *Směšné lásky: tři melancholické anekdoty*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 34. ISBN není.

umělec prožil jakousi zkoušku na opravdovou smrt. Tyto úvahy jsou důležité, neboť nás navádí k jednomu z klíčových témat Kunderových děl – k otázce „smyslu“ života, k otázce role jedince ve svém příběhu a v příbězích jiných a také k odkazu jedince, k tomu, co zde zůstane po jeho smrti.

Můžeme si tedy jako další důležité téma stanovit *smrt* a *odkaz*. Nikoliv však v patetickém slova smyslu, Kundera se příliš nezabývá strachem ze smrti, či otázkou, co je po ní s duší. Zabývá se spíše otázkou, co je po smrti s odkazem mrtvého člověka, který zanechal napospas živým, bez možnosti se bránit. „Osud“ mnohdy karikuje záměry postav již za jejich života a Kundera usuzuje, že tato karikatura stává se po smrti ještě zřetelnější, jelikož osoba do ní již nemůže zasáhnout a ovlivnit ji (ačkoliv i za života tyto pokusy o zásah obvykle nevycházejí příliš dobře).

Dále bychom měli věnovat pozornost výše zmíněnému „smyslu“ života. Smysl jsme dali do uvozovek, neboť opět není myšlen pateticky, Kundera se nesnaží vynášet přehnané závěry o tom, proč je člověk na světě. Naopak, pokud některá z jeho postav, jako například básník v *Nikdo se nebude smát* tyto závěry vynáší, Kundera je okamžitě podrobuje skeptickému soudu, v tomto případě soudu hudebníka, v případě jiných soudu autorského vypravěče. Abychom lépe pochopili, jakým směrem se úvahy o smyslu života ubírají, uveďme citaci: „Život, který byl předtím skryt za obzorem, který byl nedohledný a tajemný, od něhož bylo možno čekat cokoli, zjeví se náhle před vámi v celé své ohromující nevelkosti.“³⁵ Ona „ohromující nevelkost“ je formulací, která krásně vystihuje to uvědomění si nepříjemné reality. Je tím myšlena nevelkost, která je tak veliká, až je ohromující. Dostáváme se tedy opět k tématu ironické hry, určitého paradoxu. Kunderovy postavy si v různých situacích trpce uvědomují, že jejich život žádný hlubší smysl nemá. Přesto však obvykle nezahořknou, nerezignují. V povídce *Nikdo se nebude smát* se i díky tomuto uvědomění stává hudebník skeptickým, ironickým glosátorem životů ostatních, ale i svého vlastního života. Toto uvědomění mu dává jistý nadhled, díky němuž se i vlastnímu osudu může smát, ačkoliv v důsledku pro něj, jakožto přímého účastníka, příliš žertovný není.

Toto téma bychom mohli rozebírat mnohem podrobněji, nicméně v naší práci se k němu dostaneme i v následujících kapitolách, proto jej nyní opustíme. Nyní již jen stručně zmíníme osud samotného hudebníka, který kvůli zpočátku nevinnému žertu přijde o pracovní místo i o vztah. Je na první pohled zřejmé, že toto téma Kundera dále rozpracovává v románu

³⁵ KUNDERA, Milan. *Směšné lásky: tři melancholické anekdoty*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 34. ISBN není.

Žert. V tomto románu ostatně najdeme většinu motivů, které byly naznačeny v povídkovém souboru *Směšné lásky*.

3.1.2 Druhý sešit směšných lásek (1965)

Druhý sešit směšných lásek se opět sestává ze tří povídek – *Zlaté jablko věčné touhy*, *Zvěstovatel* a *Falešný autostop*. Vyšel v roce 1965, opět v nakladatelství Československý spisovatel.

Přejdeme rovnou k první povídce – *Zlaté jablko věčné touhy*. V ní se můžeme povšimnout dělení na kapitoly, které bylo v předchozím souboru pouze naznačeno čarou, která oddělovala jednotlivé scény. Nyní jsou povídky odděleny nejen graficky, ale jednotlivé části mají svůj název, vystihující to, co se v dané pasáži odehrává.

Zároveň se zde setkáváme s postavou Martina – postavou, která je v mnohém již podobná pozdějším románovým mužům neschopným se usadit. Martin spolu se svým přítelem zaregistruje pohlednou ženu a to rozehrává celý příběh snahy o to ženu získat. Příběh vypráví Martinův přítel a tak máme možnost jej vidět zvenčí, s určitým nadhledem a některé úvahy o něm se velmi podobají úvahám, které později pronáší autorský vypravěč. Nacházíme zde četné otázky, dlouhé přemítání a pak následné vyvracení či zpochybňování závěru, ke kterému vypravěč došel.

Martin je nám vypravěčem popsán jako muž, který, ačkoliv je ženat, neustále touží získávat nové a nové ženy. Jeho přítel je mnohdy jeho snah účasten a může tak obdivovat Martinovo umění mluvit se ženami i jeho neutuchající touhu. Tentokrát se ale Martinovi nezadaří – dívka, s níž si domluvili sraz, nepřijde. Dojde tedy pouze k takzvané registráži a kontaktáži s různými dívkami, tedy k prvním dvěma krokům, jež mají vést ke svedení. A vypravěč si uvědomuje, že Martin již léta vlastně nepřešel dál a je tedy i přes svoji touhu své ženě věrný. I přesto se však stále znovu vydává na další dobrodružství a cesta za získáním ženy stává se zábavnější a důležitější, nežli sama žena, nežli výsledek snažení.

Máme zde popsáno muže, který se pro potěšení ze hry snaží získávat stále nové ženy, i přestože žije ve spokojeném svazku. Martin je ovšem výjimkou – je to muž, který je své ženě minimálně několik posledních let věrný, k finálnímu milostnému „střetu“ nedochází. Oproti tomu většina ostatních mužských postav monogamní svazek odmítá zcela a nestačí jim pouhý nevinný flirt. Jsou to muži, kteří za svůj život měli spoustu milenek, a to i přesto, že byli ženati. V této povídce se o Martinově manželce mnoho nedovídáme, a proto zde ještě nevyvstává další téma – žárlivost. Ale téma milostné touhy, nevěry a muže - sukničkáře je zde již přítomno.

V další povídce – *Zvěstovatel*, se objevuje lékař, který se rozhoduje mezi účastí na májové schůzi v nemocnici a schůzkou s jistou ženou, Slovenkou. Je jasné, že účast na májové schůzi je pro doktorovu kariéru (a vzhledem k politickému režimu i pro osobní život) velmi důležitá, ovšem lékař touží po schůzce se Slovenkou. Touha po ženě vyhraje, ale ironií osudu (lékař se bojí, že by mu schůzka přinesla smůlu, neboť toho dne potkal kamaráda Trísku, o kterém je přesvědčen, že setkání s ním působí následně nepříjemné náhody) se s ní nakonec nesejde. Nezúčastní se tedy ani májové schůze a navíc ani nezíská vytouženou ženu. Hrozí mu pouze potíže v práci a zklamaný primář, jehož si lékař velmi váží a jehož důvěru rozhodně nechtěl ztratit.

Stejně tak jako v povídce *Nikdo se nebude smát*, dostává se hlavní hrdina do určitých potíží v práci. Ty jsou však pouze naznačeny, nedozvídáme se, jaké následky situace měla. Zároveň jsou to opět potíže způsobené tak trochu „hloupostí“ hlavních postav a hlavně potíže, které způsobí nikoliv neznalost či pracovní pochybení, ale konflikt s režimem a s představou režimu o tom, jak by občané měli žít a chovat se.

V této povídce se objevuje lékařské prostředí, se kterým se můžeme setkat i v dalších povídkách a románech. K tomuto prostředí se podrobněji dostaneme později a budeme se mu věnovat velmi stručně, neboť jej nepovažujeme za tak významný motiv, jako ostatní. V tomto případě můžeme lékařské prostředí opravdu vnímat spíše jako kulisu (autorem oblíbenou) pro rozehrání různých příběhů.

Poslední povídka ze souboru *Druhý sešit směšných lásek* nese název *Falešný autostop*. Vypraví o dvou milencích, kteří jedou na první dovolenou a rozhodnou se zahrát si na falešnou stopačku. Tato hra se ale ošklivě zvrtně, milenci z ní včas nevystoupí a jejich vztah je jí nenávratně změněn. Tato povídka je vyprávěna v er formě nezúčastněným vypravěčem.

Nalézáme zde hned dva hlavní motivy – tělo a jeho vnímání a žárlivost. Začneme u žárlivosti – dívka je velmi stydlivá a její přítel žárlivý. K větší žárlivosti však nemá důvod, dokud nezačnou hrát hru na autostop a z dívky se náhle stává žena, jež se nestydí a flirtuje s ním. Mladík má obavy, že dívka svou stydlivost jen hraje a ve skutečnosti je koketa, která klidně mohla mít mnoho mužů. Flirt mladík opětuje – to vzbudí obavy v dívce, má strach, že stejně by se její přítel choval i k opravdové stopačce. Ani jeden hru včas neukončí a nakonec je hra ukončena až dívčinými prosbami po drsném milování. Z vypravěčových slov je zřejmé, že hrou je poznamenáno nejen následujících třináct dní dovolené, ale i celý vztah dvou mladých lidí.

Ještě před tím, než se hra zcela vymkla kontrole, můžeme sledovat dívčin pozměněný vztah k jejímu *tělu*. Za jeho projevy se ve své „přirozené formě“ stydí a obává se mladíkovi

řící, pokud si potřebuje odskočit na toaletu. Nyní, jakožto stopařka, předním bez rozpaků řekne, že se jde „vyčurát, jestli dovolíte“.³⁶ Poté kráčí k toaletám a v rámci role kráčí jako nebojácná flirtující stopařka a náhle si uvědomuje, že se po ní všichni dívají a cítí poprvé potěšení ze svého těla a jeho svůdnosti. Zároveň však na konci povídky doufá, že jakmile dojde k milostnému aktu, splynutí těl ukončí v tu chvíli již velmi nepovedenou hru. To se však nestane.

To, co původně mělo být partnerskou hrou, bylo oboustrannou nepřiznanou žárlivostí přetransformováno v krutý žertík osudu příběhu. Žárlivost se vkrádá do životů postav náhle a mění jejich příběhy. To můžeme sledovat i v dalších dílech, nejsilněji v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, ale toto téma se objevuje i ve *Valčíku na rozloučenou* a dalších povídkách a románech. Zároveň zde vidíme motiv nedorozumění – v počátcích hry má každý svoji mylnou představu o druhém, ale ani jeden ji nevysloví nahlas a nemohou si své představy a obavy vysvětlit.

3.1.3 Třetí sešit směšných lásek (1968)

Dostáváme se k poslednímu povídkovému souboru, *Třetímu sešitu směšných lásek*. Vyšel v roce 1968, tedy rok po vydání Kunderova prvního románu *Žert*. Je obsáhlejší, nežli předchozí dva soubory, obsahuje na rozdíl od nich čtyři povídky.

První povídce, *At' ustoupí staří mrtví mladým mrtvým*, se budeme věnovat stručně. Setkáváme se s ní se dvěma postavami, ženou a mužem, jež se obě vyrovnávají se svým věkem. Muž objevil v zrcadle řídnuoucí vlasy a uvědomil si, že za svůj život toho mnoho nestihl, obzvláště co se týče úspěchů u žen. Žena oproti tomu nemá pocit, že by něco zameškala – až na zaplacení manželova hrobu. Ten byl zrušen a ženu pronásleduje představa výčitek jejího syna, který velmi lpěl na otcově památce, snad proto, aby si matka nenašla nového muže. I v ní tedy najednou vyvstává pocit zmeškaného, pocit toho, co mohla mít po manželově smrti a kvůli synovi neměla.

Muž a žena jsou milenci z mužova mládí a nyní se náhodně setkávají. Žena již není tak okouzlující jako za mlada a muž již není tolik stydlivý. Rozhodne se vynahradiť si vše, co mu uteklo tím, že ženu svede. Žena se nejprve brání, nechce se mu zhnusit, ale pak pod vlivem výčitek ze zrušení manželova hrobu a z uvědomění si, že celý svůj život obětovala synovi, se rozhodne podlehnout. Obě postavy si tedy tímto aktem pokoušejí vyřešit své obavy a vynahradiť si uniklou minulost. Přitom jsou si obě jaksi cizí, ani jedna neví o pohnutkách té druhé a milostný akt se nekoná toliko z touhy sexuální, ale spíše z různých komplikovaných

³⁶ KUNDERA, Milan. *Druhý sešit směšných lásek*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 70. ISBN není.

vnitřních pohnutek, z touhy dohnat ztracené mládí a vyrovnat se se svojí komplikovanou životní situací.

Tato situace není cizí ani ostatním Kunderovým postavám. Všechny mají bohatý vnitřní svět a ten je vede k různým rozhodnutím, které působí velmi jednoduše a přímočaře, ve skutečnosti se za nimi však skrývají úplně jiné pohnutky, než by mohl člověk předpokládat. Příkladem nám může být například Tereza z *Nesnesitelné lehkosti bytí*, která se chce vyrovnat s Tomášovými nevěrami, a to ať už sblížením se Sabinou, nebo tím, že mu bude sama nevěrná. Nic z toho však nezabírá. V povídce *Ať ustoupí staří mrtví novým mrtvým* se o úspěšnosti akce nic nedozvídáme, povídka končí ve chvíli, kdy začíná milostný akt.

Další povídkou je *Symposion*. Odehrává se opět v nemocnici, Kunderově oblíbeném prostředí. Na noční službě, která se změní ve večírek, se odehrává příběh plný milostné touhy i drobných milostných nedorozumění. Celý příběh je nasycen ironií a paradoxy. Díky vypravěči v er formě máme možnost sledovat vnitřní světy některých postav a v kontrastu s vnitřními světy postav jiných vidíme, jak je jejich uvažování vzdálené od pravdy, jak tyto postavy žijí v iluzi. Ostatně, iluze je jedním z důležitých motivů Kunderových. Obzvláště v milostných vztazích podléhají aktéři různým iluzím a představám o protějšku a o tom, co k nim protějšek cítí nebo jak je vnímá, aniž by se byť jen trochu blížili pravdě. To pak vyvolává chování, jež je zdrojem dalších nedorozumění a komplikací, dalších omylů.

V *Symposionu* jsou některé omyly dílem nepochopení, jiné však vtípkem jednajících postav. Primář provokuje Flajšmana, když mu tvrdí, že sestra Alžběta je zamilovaná do něj a ne do doktora Havla, známého sukničkáře. Flajšman je poté přesvědčen, že Alžběta z nešťastné lásky k němu spáchala sebevraždu, ačkoliv ona pouze usnula u plynového vařiče a přiotrávila se tedy nechtěně. A máme tu nejen motiv sukničkáře, jímž je doktor Havel, jenž „bere vše“³⁷, ale i motiv *sebevraždy*, která ale není tím, čím se zdá být. Pohrávání si s tímto zdánlivě vážným motivem nalezneme i v románu *Žert*. Zde Helena sebevraždu na rozdíl od Alžběty doopravdy spáchat chce, přesto se vše zvrtno spíše v komickou situaci, jež zesměšní jak Helenu, tak velikost jejího činu.

Zastavme se ještě u Flajšmana. Je mladý a přesvědčený, že po něm touží jak Alžběta, tak doktorka, která chodí s primářem. Svou pozici si mladý muž snaží okázale vydobýt a sám před sebou je hercem, který se kochá tím, jak krásně prochází životem, jak krásně hraje svoji roli mladého doktora. Mládí a s ním spojené chování a emoce jsou dalším velkým tématem. Je mnohdy spojeno s naivitou, hloupostí nebo stydlivostí. Ačkoliv stydlivostí v Kunderových

³⁷ KUNDERA, Milan. *Třetí sešit směšných lásek*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 33. ISBN není.

textech častěji oplývají ženy, v mládí je tato vlastnost spojena i s muži. U žen obvykle souvisí s tělem, u mužů kromě těla i s obavami z milostného neúspěchu, nešikovnosti. Tuto stydlivost mladého muže jsme mohli vidět i v předchozí povídce *Třetího sešitu směšných lásek*.

Nyní již přejdeme ke třetí povídce *Eduard a Bůh*. Hlavní postavou je absolvent vysoké školy Eduard, který se uchází o místo učitele. Eduard, aby získal dívku Alici, předstírá víru v Boha, ta mu ale je v komunistickém režimu překážkou pro kariéru učitele. Musí se tedy tvářit, že se touží změnit. To mu přinese sympatie ředitelky, která ho navíc díky své pracovní pozici svede. Zároveň se mu oddá Alice, neboť má Eduarda za mučedníka, který neodvolal svou víru. Ačkoliv Eduard od sebe Alici v návalu vzteku odežene, není nespokojený. Díky vztahu se ředitelkou netrpí tělesnou nouzí a navíc má dobře pojištěno pracovní místo. K tomu se mu daří získávat další ženy. Ale do kostela chodí stále, aby si užil samotu a odpočinul si při nostalgické představě toho, že by Bůh doopravdy existoval.

Jak nám naznačil děj, opět se dostáváme do příběhu zamotaného, plného absurdních situací, do hry z lásky (Eduard si hraje na věřícího) i do (byť nakonec mírného) střetu s režimem. Navíc zde můžeme opět sledovat motiv *těla*, který nám vyvstává v milostném aktu. Ředitelka není pěkná, přesto se před Eduardem, snad vzhledem ke svému věku a pozici nestydí a navíc se ho snaží okatě svést a je ochotna pro to udělat cokoli. Eduard však po jejím tělu vůbec netouží. Zato krásná mladá Alice Eduardovi odpírá, ačkoliv on se jí snaží urputně svést. Nedaří se mu to a teprve když se Alice dozví o jeho domnělém mučednictví, rozhodne se mu oddat. To vše se však musí odehrát v naprosté tmě. Eduard nevidí její krásné tělo a milování proběhne zcela tiše. Teprve ráno si ji může pořádně prohlédnout. Alicin stud zmizel, poskakuje nahá vesele po pokoji a chystá snídani. Její stud ihned prvním milování odezněl a ona, šťastná, se klidně ukáže svému příteli, jehož velmi obdivuje a jistě i miluje (ačkoliv o tom měl Eduard v průběhu pochybnosti). Vypravěč nám nevysvětluje zmizení Alicina studu, avšak o to víc před námi vyvstane paradoxní situace, kdy se Eduard musí milovat s ošklivou ženou, kterou nechce, v plném světle a bez roušky studu, zatímco krásnou dívku pomiluje za úplné tmy a jejím tělem se může pokochat, až když je po všem.

V *Eduardovi a Bohu* nám příběh vypráví, jak bylo výše naznačeno, vypravěč v er formě. Komunikuje se čtenáři a komentuje příběh. Jeho pozice ještě není tak silná, jako v pozdějších Kunderových textech, nicméně již je zde přítomen.

Směšné lásky uzavřeme poslední povídkou ze *Třetího sešitu*, povídkou *Doktor Havel po deseti letech*. Vracíme se zde k postavě, kterou známe z povídky *Symposion*, nyní je však Havel již stár a ženat s krásnou herečkou. Ta na něj velmi žárlí, ačkoliv sama je jistě objektem zájmu mnoha mužů. Doktor Havel odjíždí do lázní, ale svobody si příliš neužívá. Těšil se na

chvíle bez dozoru manželky, avšak u žen je přehlížen. Zavolá proto z překvapivého stesku manželce, ať přijede a teprve když je v lázních spatřen s mladou a krásnou herečkou, stoupne jeho hodnota u dam a poté, co manželka odjede, Havel si užívá schůzek s krásnými ženami.

Žárlivost tedy opět příběh podivně zamotala. Herečka na manžela žárlí, dokonce mu píše žárlivý dopis, a když jí muž zavolá, ať přijede, že se mu stýská, je šťastná a alespoň na skok rychle spěchá do lázní. Netuší však, že manželův stesk byl způsoben hlavně jeho neúspěchem u žen a že ona svým příjezdem tuto situaci změní a milenky mu naservíruje na talíř, což se v Havlových očích bude jevit „jako dar z lásky“.³⁸

Zároveň si v této povídce Havel pohraje s osudem mladého redaktora, který je, co se týče vztahů k ženám, nejistý. Chtěl by být úspěšným „lovcem“ žen, ale svému úsudku příliš nedůvěřuje. Předloží tedy Havlovi k posouzení svou přítelkyni, kterou Havel, zrovna špatně naladěný, zkritizuje. Zato mu později, v dobrém rozmaru z příjezdu jeho ženy a z pozornosti, kterou mu to dává, doporučí svou kamarádku, postarší dobrotivou lékařku Františku. Mladík si s ní skutečně začne, aby splnil zadání svého vzoru, a naplňuje tak doktorův žertík. Ten přinese milostné potěšení Františce, mladý redaktor je však zneklidněn tím, že Františka stále mluví o svém synovi, i v intimních situacích. To však Havel změní na výhodu. Řekne redaktorovi, že samotné milostné akty si po letech pamatovat nebude, ale to, co mu zůstane v hlavě, jsou právě tyto krásné a mnohdy absurdní milostné rozhovory. Sám sebe poté nazývá nikoliv sběratelem žen, nýbrž sběratelem slov.³⁹ Absurdní a prazvláštní situace jeho žertu je završena a Havel odchází s novou milenkou, jež ho ještě den předtím přehlížela. Kundera zde paroduje roli mentora, který, když vidí, že je obdivován, místo dobře míněných rad využije tuto situaci k tomu, aby si s osudy jiných žertovně pohrál. A tato hra je taktéž jedním z oblíbených Kunderových motivů. Tímto uzavřeme téma *Směšných lásek* a přejdeme k *Žertu*.

3.2 Žert (1967)

Román *Žert* byl vydán poprvé v roce 1967 nakladatelstvím Československý spisovatel a podruhé nakladatelstvím Atlantis v roce 1991. Od té doby se dočkal několika dalších vydání a dotisků, což svědčí o velkém zájmu o Kunderovo literární dílo. *Žert* je prvním románem Milana Kundery a rozvíjí zde mnoho motivů, které známe již z *Falešného autostopu* nebo z povídky *Já truchlivý bůh* – například motiv nepovedené hry dvou milenců, ironický žert

³⁸ KUNDERA, Milan. *Třetí sešit směšných lásek*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 150. ISBN není.

³⁹ Tamtéž, s. 156.

osudu. V *Žertu* jsou ovšem tyto motivy mnohem hlubší a komplexnější. Plyne to mimo jiné z toho, že román dává autorovi mnohem více prostoru, nežli povídka.

Vzhledem k tomu, že většinu motivů jsme si podrobně probrali výše a ukázali si je i na příkladu z děje, budeme se jim nyní věnovat stručněji. Více se oproti tomu zaměříme na kompozici vyprávění a esejizaci příběhu. Zároveň využijeme odbornou literaturu, neboť Kunderovy romány jsou zájmem mnoha badatelů, jejichž poznatky nám budou oporou.

Tématem *Žertu*, jak jsme již řekli, je milostná hra, která se zvrtné proti jejímu osnovovateli. V případě tohoto románu má milostná hra sloužit k pomstě. Ta se ovšem nevydaří, příběh jde svou vlastní ironickou cestou. Začneme kompozicí *Žertu*. Román je dělen na sedm částí, každou z nich svým specifickým způsobem vypráví jeden vypravěč, jímž je jedna z jednajících postav příběhu. V sedmé části, kdy příběh vrcholí a je nejdynamičtější, střídají se ve vyprávění hned tři postavy. Tato specifická kompozice nám nabízí možnost nahlédnout do myšlení vícero postav, ačkoliv je příběh vyprávěn v ich formě a nikoliv v er formě. Rozdílnost jejich uvažování je ukázána nejenom názorovými rozdíly, ale i rozdíly jazykovými. Kundera výborně vystihl specifický jazyk každé z postav, který dokresluje její povahu a dodává postavě na plastičnosti a uvěřitelnosti. Kubíček ve své publikaci *Vyprávět příběh* nazývá pro tento způsob kompozice *Žert* „románem několika vědomí“.⁴⁰ Zároveň tento způsob vyprávění pomocí několika postav slouží k dekonstrukci určitých představ, které Ludvík vůči postavám chová. Ty se odhalují v jiném světle, které opět zdůrazňuje ironii celého příběhu, onen nepovedený žert, směšný omyl.

Tento způsob vyprávění v pozdějších románech již nenalzáme, Kundera jakoby postupně upouštěl od detailního popsání různých postav a postupně se přiklání k silné esejizaci textu, kdy jednající postavy slouží spíše jako příklady jeho myšlenek, jako testovací pole různých nápadů autorského vypravěče. Román v tomto pojetí je určitou možností, nabízí nám různé varianty příběhu, je to místo, kde si vypravěč tyto varianty zkusí na postavách a jejich osudech.

V *Žertu* se, jak jsme již uvedli, setkáváme s mnohými motivy, které jsme našli již ve *Směšných láskách*. Jedním z těchto motivů je motiv hudby. Hlavní postava Ludvík, i jeho přítel Jaroslav jsou oba hudebníci. Obzvláště rádi mají folklór Moravského Slovácka. To se projevuje nejen tím, že se o hudbě (hlavně o té lidové) v textu hodně mluví a můžeme v něm opět nalézt i notové záznamy (např. strana 132 a 133 z námi používaného vydání), ale paralelu s hudbou můžeme hledat i v kompozici románu. Tomuto tématu se dopodrobna

⁴⁰ KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno: Host, 2001, s. 41. ISBN 80-7294-043-0.

věnoval Květoslav Chvatík ve *Světě románů Milana Kundery*, využijeme tedy některých jeho poznatků. Chvatík uvádí, že kompoziční struktura *Žertu* je polyfonní, střídají se v ní čtyři hlasy. Vyprávění se soustřeďuje k hlavní postavě, Ludvíkovi. Zároveň je narušena časová posloupnost. Příběh začíná v přítomnosti, poté nastupuje tĕkání mezi současností a minulostí (neboť vypravĕčkou je Helena a tato tĕkavost, neustálenost nebo snad „neuzemĕnost“ je pro její povahu typická) a pak se střídá minulost s přítomností, až nakonec příběh vyprávĕním v přítomnosti končí.⁴¹ Polyfonní struktura vyprávĕní je zároveň posílena střídáním temp vyprávĕní. To jsme si naznačili již výše, když jsme zmĕnili střídání vypravĕčů v poslední části románu. Dĕj zde vrcholí a dynamika a napĕtí jsou střídáním vypravĕčů podpořeny.

Tĕma hudby kromĕ hovorů a úvah v textu a kompoziční struktury můžeme nalézt i v pĕrirovnáních. Kundera označuje mládí jako „lyrický věk“. To je pro něj věk, kdy človĕk je sám pro sebe pĕliš velkou záhadou, než aby se dokázal zaobírat záhadami, které jsou mimo něj. Ostatní lidi jsou pro něj pouze zrcadla, v nichž se sám odráží.⁴²

Již jsme zmĕnili specifickou pozici vypravĕčů a absenci autorského vypravĕče, který „vlastní“ příběhy svých postav. Kundera zároveň této formy využívá k silné esejizaci textu. Tĕ se zcela nevyhýbá ani v *Žertu*. Napĕříklad Jaroslav ve své části pĕemýšlí o lidové písni. Fundovanĕ mluví o jejím vývoji či tóninách, zamýšlí se nad tím, kde se tu tak specifická věc, jako moravská lidová píseň vzala. Tento text, po drobnĕjších úpravách, by rozhodnĕ obstál samostatnĕ jako esej na dané tĕma. Svojí stylistikou pĕipomíná texty, jež Kundera řadí do úzkých knížek svých esejí (napĕříklad *Nechovejte se tu jako doma, pĕíteli* a další) a v nichž se zamýšlí nad podobnými tĕmaty jako v románech – umĕní, historie, odkaz človĕka a tak dále. Ostatnĕ, i Ludvík je specifickým vypravĕčem. Je hlavní postavou, navíc postavou, která se nevzpamatovala ze zrady z minulosti a chystá se tuto zradu pomstít. Čtenář by tedy oĕekával, že bude vypravĕčem velmi emotivním, silnĕ se vztahujícím k událostem, o nichž vypraví. Ale Ludvík je mnohdy spĕíše ironickým pozorovatelem a glosátorem vlastního osudu. Díky tomuto nadhledu (podobný nadhled vypravĕčův jsme mohli vidĕt již ve *Smĕšných láskách*) i on mnohdy odbíhá k úvahám stylem, jenž je podobný stylu autorského vypravĕče z pozdĕjších dĕl.

Nyní zbĕžnĕ zmĕníme nĕkteré motivy, které se objevují v *Žertu*. Vzhledem k tomu, že mnohé z nich jsme zmĕnili již výše, ve *Smĕšných láskách*, nebudeme se jim věnovat pĕliš podrobnĕ. Ústĕrním tĕmatem je stĕt Ludvíka a historie, respektive historické doby, která

⁴¹ CHVATÍK, Kvĕtoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2., upr. a rozš. Brno: Atlantis, 2008, s. 52. ISBN 978-80-7108-297-2.

⁴² KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vyd. 5. Brno: Atlantis, 1991, s. 249. ISBN 80-7108-007-1.

nemá smysl pro humor. Ludvík udělá žert, ale jeho přítelkyně, věřící v komunistický režim zcela a navíc smrtelně vážně, jej nepochopí. Stejně jako době, i jí chybí smysl pro humor. Ludvík je tedy vyhozen ze strany i ze školy a jeho život se náhle zhroutí. Vše, co plánoval, kvůli jedinému žertu zmizelo. Ludvík zahořkne a této hořkosti se nemůže zbavit. Zatímco doba i aktéři jeho osudu se změnili, Ludvík stále upíná mysl k minulosti a jakmile se mu nabídne možnost pomsty, okamžitě jí využije. Ovšem tato pomsta se obrátí proti němu a je jen dalším nezvedeným žertem v jeho životě. Humor, historie a láska tedy Ludvíkovi obrátí život naruby. Tento příběh není nepodoben příběhům, jež známe již z Kunderových povídek, v románu jej ovšem rozpracovává do větší hloubky, dává větší prostor různým postavám a jejich vnitřním úvahám a vzpomínkám. Na konci tohoto příběhu nás čeká prazvláštní smíření. To se snad lehce podobá smíření z povídky *Nikdo se nebude smát*, kde však hlavní hrdina je nad svůj příběh povznesen celou dobu. Ludvík, ačkoliv jeho vyprávění připomíná mnohdy spíše nezúčastněného komentátora, je dějem vnitřně zasažen a až na konci se smiřuje se svým osudem. Ludvík si uvědomuje, že není sám, kdo byl opuštěn a zrazen, i jeho přítel Jaroslav, tolik milující lidovou hudbu, byl režimem opuštěn a ponechán napospas. A jakmile je lidová píseň zbavena pachuti komunistické propagandy, Ludvík ji bere na milost, stejně tak jako blízkého přítele Jaroslava a na milost bere vlastně i svůj osud. *Žert* je příběhem nepochopení, míjení a nezdařené destrukce. Ostatně, před tou varuje již Kostka na začátku příběhu, kdy mu Ludvík říká, že ničí kulisy, iluze. „Ale řekněte mi: Když jste takový skeptik, kde berete tu jistotu, že umíte rozeznat kulisu od zdi? Nezapochyboval jste nikdy, že iluze, kterým se vysmíváte, jsou opravdu jen iluze? [...] Znevážená hodnota a demaskovaná iluze mají totiž stejně zubožená těla, jsou si podobné a není nic lehčího, než je zaměnit.“⁴³

3.3 Život je jinde (1969)

Cesta románu *Život je jinde* k českému čtenáři byla dosti komplikovaná. Román autor dopsal již v roce 1969, nicméně na pultech knihkupců se objevil až v roce 2016. Je tedy zatím posledním románem, který byl vydán česky a dostal se do oficiální distribuce. Ačkoliv byl napsán česky, poprvé vyšel francouzsky v roce 1973. Prvního českého vydání se mu dostalo v Sixty-Eight Publishers v roce 1979. *Život je jinde* je členěn do sedmi dílů, stejně jako předchozí *Žert*. Příběh vypráví vševědoucí vypravěč, jenž si neodpírá ironii ani filosofování. Nahlíží do mysli postav a přenáší čtenáři myšlenkové pochody postav a jejich příběhy. V románu není mnoho dialogů, jak je ostatně pro většinu Kunderovy tvorby typické.

⁴³ KUNDERA, Milan. *Žert: román*. Vyd. 5. Brno: Atlantis, 1991, s. 16. ISBN 80-7108-007-1.

Život je jinde popisuje životní příběh mladého básníka, od jeho zrození po smrt. Kromě toho se zde vyskytuje snové pásmo Xavera, básníkova alterega. O postavách se nedovíáme mnoho. Většina z nich má místo jmen pouze označení jejich role v příběhu, jejich vztahu k básníkovi. Vystupuje zde maminka, dívka, tatínek a podobně. Postavy se tak stávají spíše typy, nežli individualitami, z tohoto nazývání je znát jisté odosobnění.

Život je příběhem básníka Jaromila, jak jsme již uvedli. Tento fiktivní životopis se v mnohém vymyká ostatním Kunderovým románům. Autor zde sice zobrazuje lidské vztahy, včetně milostných, avšak objevuje se nám zde mimo jiné silná láska mateřská, jež není typickým kunderovským motivem. Matka Jaromila je výraznou postavou a její až chorobná láska k synovi výrazně ovlivňuje celý příběh a básníkovy milostné vztahy. Zároveň je však matka nositelem motivu pro Kunderu typického. Právě ona jako první z postav *Života* vnáší do románu motiv těla, těla jako samostatné jednotky, těla, jež jedná mimo intence duše. Její lásku k básníkovu otci zavíní právě tělo, které, protože je poprvé spokojeno s milováním, povolává na pomoc duši, jež se do mladého inženýra zamiluje se vším všudy. Tělo konečně žije a maminka touží, aby příběh této lásky se změnil v příběh jejího života.⁴⁴ Proto je pak pro duši ohromným zklamáním, když zjišťuje, že milenec lásku neopětuje v takové míře a klidně by poslal básníkovu matku na potrat. Žena je zklamaná a upíná se na svého syna. Zároveň v ní přetrvává touha po pravé velké lásce, na kterou, jak je přesvědčena, má plné právo. I její tělo se s tímto zklamáním proměňuje. Dosud bylo tělem určeným pro cizí oči, pro oči milencovy, nyní se stává tělem určeným pro syna. Jeho vnější vzhled přestává být důležitý, důležitá je jeho funkce, jež dává život úpěnlivě očekávanému dítěti. Po porodu vstupuje tělo do další, nové fáze. Matka začíná syna kojít a prožívá slastné spojení, absolutní důvěru beze studu a přesvědčení, že syn jí bude navždy oddaný. Nachází se v ráji, kde není studu, ale ani krásy a ošklivosti, pouze slasti. Zároveň nad synovým tělem získává absolutní vládu, na kterou je pyšná a s prvním slovem (máma) je přesvědčena, že ovládá i celou jeho duši.

Dalším motivem je motiv slov. Již výše jsme si ukázali, že jedno slovo či věta mohou změnit celý život románových postav, obvykle protože vedou k nepochopení, popřípadě ke střetu s politickým režimem. V románu *Život je jinde* se nacházíme v jiné situaci. Maminka je přesvědčena, že vlastní synovu duši, když syn vysloví slovo máma. Malý básník Jaromil si povšimne, že některým slovům přikládají rodiče větší důraz nežli jiným, že některá slova vyvolají vášnivý ohlas a pozornost. Sleduje tedy, co dospělí říkají a snaží se je napodobit, získat jejich smích, údiv, či zjitřený pohled. Je přesvědčen, že je dítětem, které pronáší

⁴⁴ KUNDERA, Milan. *Život je jinde*. Vydání druhé, autorizované. Brno: Atlantis, 2016, s. 17. ISBN 978-80-7108-361-0.

významná slova. V tomto ho podporuje i maminka, jež jeho výroky rozvěsí do prvního dětského pokojíčku. I toto pak utváří postavu básníka a jeho pýcha nakonec vede k jeho zkáze.

Již jsme si řekli, že román vypráví vševědoucí vypravěč. Tento vypravěč nejenže osvětluje myšlenky jednajících postav, ale oslovuje čtenáře a děj prolíná s filosofickými úvahami. Můžeme si to ukázat na následujících citátech: „Také v našem románu byl tento díl tichou pauzou, v níž neznámý muž rozžal nenadále lampu dobroty. Ať ji ještě chvíli vnímáme, tu tichou lampu, to dobrotivé světlo, než pro nás docela zmizí z dohledu...“⁴⁵ Vypravěč zde jasně komunikuje se čtenářem, ačkoliv ho neoslovuje a přiznává, že příběh je pouze románem, nikoliv vyprávěním živoucí osoby k neviděnému posluchači. Další citát nám bude demonstrovat filosofické úvahy vypravěče: „Vždyť ať se sebevražda zdaří či nezdaří, je to jeden a tentýž čin, k němuž vedou stejné pohnutky a stejná odvaha! Co tedy odlišuje tragické od směšného? Jen náhoda zdaru? Co vlastně odlišuje malost od velikosti? Řekni, Lermontove! Jen rekvizity? Pistole či kopanec? Jen kulisy, které podstrčí lidskému příběhu Historie?“⁴⁶ Kromě pro Kunderu typického filosofování zde vidíme další zásadní téma, již mnohokrát zmiňované. Je to téma historie, zde dokonce s velkým písmenem. To vyvolává dojem, jakoby historie byla skutečná osoba, či snad osoba nadpozemská, podobně jako Bůh. Vypravěč se v této pasáži zamýšlí nad smyslem lidského osudu a nad tím, co odlišuje osud významný, tragický a osud obyčejný a směšný. Ostatně, i postava zrzky si uvědomuje, že její sice tragický osud pozbývá veškerého smyslu ve chvíli, kdy zjišťuje, že básník, strůjce už tak nesmyslného udání, je mrtev. Zároveň je příběh zrzky ukázkovým kunderovským příběhem nedorozumění, jež se tragicky zvrtné. Dívka, ve snaze udržet si lásku, zničí život nejen sobě, ale i svému bratrovi a potažmo celé rodině.

Ve výše uvedeném citátu můžeme sledovat náznaky tématu, jež je plně rozvedeno v *Nesmrtelnosti*. Zde významné osobnosti pouze doprovázejí Jaromila, poukazují na jeho směšnost díky kontrastu oněch rekvizit přidělených historií. V *Nesmrtelnosti* se významné osobnosti samy stanou jednajícími postavami a dočkáme se podrobnějšího rozvedení myšlenky o významnosti osudu a odkazu.

Román *Život je jinde* jsme označili za životopis fiktivního básníka. Nicméně není to životopis velkých životních událostí a velkých literárních děl. Je to životopis emocí. Sledujeme básníkův vývoj již od početí a to, co udává tempo příběhu a co posouvá dál nejen

⁴⁵ KUNDERA, Milan. *Život je jinde*. Vydání druhé, autorizované. Brno: Atlantis, 2016, s. 328. ISBN 978-80-7108-361-0.

⁴⁶ Tamtéž, s. 345.

děj, ale i povahu básníkovu, jsou právě emoce – láska mateřská i milostná, pýcha, vztek, nenávisť či touha po obdivu. Zároveň bychom mohli tento román nazvat románem symbolů. Je jimi plně nasycen. Zástupnými jmény postav (malíř, matka, filmařka, zrzka,...) to pouze začíná. Pro básníka má, díky jeho citové přepjatosti, všechno symbolický význam a proto ho tyto symboly provází po celý čas příběhu. Tímto symbolem mohou být například spodky, nevzhledné spodky, jež Jaromila nutí nosit maminka zcela záměrně, protože nechce, aby syn nosil módní trenýrky a líbil se ženám. Tyto spodky zabrání milování básníka a filmařky. Ale poté se stávají symbolem něčeho nevzhledného, co vždy překazí básníkovu setkání s filmařkou, ať už se jedná o okamžik, kdy filmařka potkává básníka s jeho přítelkyní, nepěknou zrzkou, nebo o chvíli, kdy se ho snaží filmovat a básník se nemůže zbavit všudypřítomné maminky. Ostatně, maminka doprovází básníka po celý román, od jeho zrození, až po básníkovu smrt. Ačkoliv má matka na tragédii synova osudu nemalý podíl, na závěr svého života se s ní básník usmíruje, uvědomuje si, že je jediná žena, kterou má jistou a která mu nikdy neunikala a vyznává matce své horoucí city. Matka tak může nadále žít ve svém vlastním světě, který si ve svých představách stvořila a i na synovu smrt se může dívat přes *velkou slzu štěstí*.⁴⁷

3.4 Valčík na rozloučenou (1972)

Valčík na rozloučenou vyšel poprvé v Torontu v roce 1979, nicméně Kundera v doslovu k vydání nakladatelství Atlantis z roku 1997 uvádí, že knihu dopsal v roce 1971 nebo 1972.⁴⁸ *Valčík* je, podobně jako *Žert*, členěn na několik dílů. Vypráví ho vypravěč v er formě, proto se autor přiklonil k jinému typu členění – jednotlivé díly jsou nazvány podle dnů v týdnu, každý díl odpovídá jednomu dni příběhu. Díky tomu děj plyne víceméně lineárně, s občasnými retrospektivními odbočkami, kterými postavy či vypravěč osvětlují aktuální děj. Chvatík nazývá tento styl objektivním scénickým vyprávěním a upozorňuje, že je za ním znát zkušený autor divadelních her. Místo hudební kompozice se nám tedy v tomto románu dostává kompozice divadelní.⁴⁹ Děj *Valčíku* plyne lehce, víceméně beze změny tempa a je románovou

⁴⁷ KUNDERA, Milan. *Život je jinde*. Vydání druhé, autorizované. Brno: Atlantis, 2016, s. 354. ISBN 978-80-7108-361-0. 354

⁴⁸ KUNDERA, Milan. *Valčík na rozloučenou*. Vyd. 3. Brno: Atlantis, 2008, s. 241. ISBN 978-80-7108-296-5.

⁴⁹ CHVATÍK, Kvetoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2., upr. a rozš. Brno: Atlantis, 2008, s. 78. ISBN 978-80-7108-297-2.

hrou, románovou komedií. Oproti předchozímu románu se v tomto textu vyskytuje mnohem více dialogů.

Ve *Valčiku na rozloučenou* se poprvé objevuje téma emigrace, či přesněji řečeno postava, která se pro emigraci rozhodla a na konci románu opravdu opouští svou rodnou zem. Tato problematika je pak plně rozvinuta v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, kde se Kunderovy postavy s emigrací snaží vyrovnat a téma vztahu k rodné zemi, její opouštění a reakce na toto vykořenění jsou jedním z ústředních témat celého textu. Ve *Valčiku* ještě téma emigrace není tak výrazné, což je dané i tím, že v něm vystupuje mnoho postav, každá se silným příběhem a emigrující Jakub je jen jedním článkem tohoto románového textu. Navíc Jakubův příběh končí ve chvíli, kdy se vydá na cestu k hranicím, proto můžeme sledovat pouze jeho loučení s přáteli a domovinou a vyrovnávání se se vztahem k rodné zemi, avšak za hranice se s ním již nepodíváme. Pro Jakuba je však důležitý i jiný motiv – vyrovnávání se s vlastní politickou aktivitou. Postavy v dřívějších textech Kundery, pokud byli politicky aktivní, tak obvykle jejich aktivita souvisela s komunistickým idealismem, s nímž se později dostali do střetu a pokoušeli se vyrovnat s faktem, že to, čemu věřili, se zcela vymklo jejich představě a jejich ideál zničil životy mnohých nevinných postav, mnohdy včetně jejich vlastních životů. Jakub je však, dle svých slov, odjakživa odpůrcem komunistického režimu, odpůrcem, který se aktivně podílí na politickém dění a neujde proto trestům, včetně věznění. Teprve na konci příběhu si uvědomuje, že jsou i jiné věci, pro které má smysl žít a tváří v tvář kráse dochází k závěru, že nikdy skutečně nežil, že měl oči před skutečným životem zavřené. Stejně jako Ludvík v *Žertu* dochází na konci románu ke smíření se svým příběhem, i Jakub se smířuje se svým životem a hlavně se svojí zemí. Spolu s Květoslavem Chvatíkem můžeme Jakuba označit za typickou kunderovskou postavu skeptického intelektuála.⁵⁰

Dalším tématem, které provází celé Kunderovo dílo, je téma těla. To je nám zde demonstrováno pomocí Olgy, která, dle mínění svého i ostatních postav, není příliš krásná. Její tělo ji limituje a nevidí spojitost těla a duše. Když plave nahá v bazénu, nechává tělo za sebou a je volná. Jakmile se musí obléct, padá na ní tíha její nehezčnosti a svazuje její duši a nápady, které jí ještě před chvílí přišli snadné a proveditelné. S tělem úzce souvisí i stud. I přestože Olga není ideálem ženské krásy, její tělo jí stále mohou starší ženy závidět. Proto když Olga svůj stud projeví, tyto ženy se proti němu bouří, jelikož jejich ženská krása vzala za své mateřství a jejich tlustá těla a velká prsa jsou v přímém protikladu s Olžiným štíhlým tělem a drobnými prsy. Olga prchá před cizíma očima, protože si nepřijde dostatečně krásná

⁵⁰ CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2., upr. a rozš. Brno: Atlantis, 2008, s. 81. ISBN 978-80-7108-297-2.

a starší ženy ji za to kritizují, neboť jim krásná přijde, zatímco jejich vlastní krása již dávno odkvetla.

Ani hudebním motivům se ve *Valčiku* nevyhneme. To ostatně napovídá už jeho název. Hlavní aktér celého příběhu je trumpetista Klíma. Hudbu miluje, stejně tak jako ženy. Je sice ženat, ale cesty na koncerty mu umožňují bezpečné zálety. Tedy do té doby, dokud jedna z jeho milenek neotěhotní a nerozehrává se tak celý příběh *Valčiku*. Zároveň se zde opět objevuje téma lyriky, tentokrát ve spojení s takzvanou lyrickou tváří.⁵¹ Jakub kritizuje, že lidé svoji krutost, nízkost a omezenost maskují lyrickou tváří.

Vzhledem k tomu, že Klíma je typickým příkladem muže – sukničkáře, jenž svou ženu miluje, ale přitom jí nedokáže být věrný, objevuje se tu kromě nevěry i téma žárlivosti. Na Klímu jeho žena žárlí, a přestože je krásná, jiné muže a jejich zájem vůbec nevnímá, upíná se pouze na svého manžela. Klíma navíc s Kamilou nechce děti, a proto není Kamilina pozornost ničím rozptýlena. V příběhu vystupuje i mužský žárlivec – na Růženu, Klímovu milenkou, žárlí František, mladý muž, jenž se s Růženou stýká a s největší pravděpodobností je i otcem dítěte. Pro Růženu však představuje nudu a všednost, proto ho odmítá. František naopak v Růženě vidí jedinou ženu, se kterou by mohl žít a být šťasten. Je stejně zaslepen Růženou, jako Kamila Klímou. Kamilina zaslepenost však na konci vyprchává. Jakub pochválí její krásu a ona si uvědomuje, že její manžel není jediným mužem na světě. Její žárlivost původně vznikla z lásky, ale nyní pochybuje, zdali se láska nevytratila a nezůstal pouze strach ze ztráty manžela. Uvědomuje si, že možná jednou ke ztrátě Klímy opravdu dojde a poprvé v životě jí tato představa neděsí.

Poslední motiv, který v této kapitole zmíníme, se poněkud vymyká. Je to motiv do určité míry mysteriózní, což není pro Kunderovy ostatní texty moc typické. Jedná se o postavu Bertlefa, muže, jenž vyčnívá ze společnosti ostatních postav nejen tím, že má americký pas, ale i tím, že je silně věřící. Maluje obrazy s náboženskou tematikou a je přesvědčen, že svatozář je modrá a vychází ze světců jen někdy, nikoliv neustále. Ostatně, i Bertlefov pokoj je občas zaplněn záhadnou modrou září. On sám o sobě navíc říká, že má neblahý zvyk, že nepřichází, ale *zjevuje se*. To je samozřejmě vtipná slovní hříčka, která spolu s ostatními „indiciemi“ odkazuje na Bertlefovou svatost. Víru tematizoval Kundera i v předchozích textech, avšak pouze ve *Valčiku* nacházíme tuto lehce mysteriózní rovinu. Je však nutno podotknout, že nic není řečeno přímo a postava Bertlefa, ačkoliv za sebou skrývá jisté mystérium, je postavou mající smysl pro humor a účastní se mnohých humorných

⁵¹ KUNDERA, Milan. *Valčík na rozloučenou*. Vyd. 3. Brno: Atlantis, 2008, s. 106. ISBN 978-80-7108-296-5.

situaci. Navíc je Bertlef plnohodnotnou součástí děje románu, aktivně se na něm podílí. Tím vším je mysteriózní motiv zatlačen do pozadí a stává se spíše Bertlefovým doplňkem, nežli jeho hlavním charakteristickým rysem. Tento nábožensky-mysteriózní motiv bychom mohli nalézt například u Jiřího Kratochvila.

Hlavní témata *Valčíku na rozloučenou* jsme vyčerpali. Zakončeme tedy tuto kapitolu citací z románu, citací, která nás posune dále, neboť svou myšlenkou přirozeně odkazuje na pozdější Kunderovo dílo. Citace je vytržena z Jakubova přemítání o jeho činu vraždy, pro něj domnělé, pro ostatní vraždy skutečné: „Raskolnikov prožíval svou vraždu jako tragédii a padal pod tíží svého činu. A Jakub žasne nad tím, jak jeho čin je lehký, jak nic neváží, jak ho nezatěžuje. A přemýšlí o tom, zda v této lehkosti není mnohem více hrůzy než v hysterických prožitcích ruského hrdiny.“

3.5 Nesnesitelná lehkost bytí (1984)

Před románem *Nesnesitelná lehkost bytí* vydal Milan Kundera *Knihu smíchu a zapomnění*. Tento román byl již napsán v emigraci. Po vydání *Knihy smíchu a zapomnění* bylo Kunderovi odebráno české státní občanství. Román vyšel v Torontu, poté znovu česky vydán nebyl. Z tohoto důvodu je velmi komplikované tuto knihu v českém jazyce sehnat. V knihovnách není dostupná, na internetu se občas objeví k prodeji za sběratelskou cenu, popřípadě se dá stáhnout její pirátská kopie, jejíž shodnost s originálem však může ověřit pouze vlastník jednoho z několika vzácných originálů románu. Z tohoto důvodu nebudeme této knize věnovat pozornost, jelikož – vzhledem ke komplikované dostupnosti textu – se nedá předpokládat její všeobecná znalost českého publika, ačkoliv se nedá vyloučit, že někteří autoři (i čtenáři) měli to štěstí a jsou s románem seznámeni.

Přejdeme tedy rovnou k *Nesnesitelné lehkosti bytí*, jež byla dopsána v roce 1984 taktéž v emigraci ve Francii. Je to román, kde Kundera otevřeně tematizuje emigraci, své postavy nechává prchat za hranice obsazeného Československa a popisuje jejich vyrovnávání se s touto těžkou situací. Přestože se emigrace a návrat Tomáše a Terezy odehraje na několika prvních stranách knihy, v příběhu se toto téma neustále vrací. Navíc Sabina, která taktéž emigrovala, už v cizině zůstala a můžeme tedy sledovat její život v cizí zemi. Květoslav Chvatík podotýká, že emigrace byla velkým předělem v Kunderově tvorbě. Všimá si toho již na první knize, výše zmíněné *Knize smíchu a zapomnění*, platí to však i pro všechny následující knihy, jež vznikly ve Francii, tedy v jiném jazykovém a kulturním prostředí. Tyto

knihy jsou pro Chvatíka mnohem francouzštější a evropštější, ačkoliv se v nich neztrácí vztah k rodné zemi.⁵²

V *Nesnesitelné lehkosti* zřetelněji než v předchozích románech vystupuje postava autorského vypravěče. Jejím vyprávěním příběh přímo začíná, to autorský vypravěč nám nejprve předestírá své úvahy a teprve poté nám představuje jednu z hlavních postav, Tomáše, na kterého si na základě těchto úvah vzpomněl a rozvíjí jeho příběh. Označili jsme Tomáše za jednu z hlavních postav, ale je nutno podotknout, že Tomáš nejenže je první postavou, kterou příběh začíná, ale na něj se vážou i další z hlavních postav. Tereza přichází do příběhu nejprve jako Tomášova milénka a teprve postupně je odhalován i její vlastní příběh, který prožila předtím, než Tomáše poznala. Ačkoliv je tedy Tereza významnou postavou příběhu, její příchod předznamenává její roli. Tereza je tu pro Tomáše. Ostatně, to zcela přesně koresponduje s Terezinou povahou. Za celý román není Tereza schopna vymanit se z vlivu Tomáše. Pokud se o to pokusí (její útěk ze Švýcarska zpět do Prahy), jedná se spíše o zoufalé gesto zoufalé ženy, kterou drtí její závislost na milovaném muži. Není to tedy vymanění se z Tomášova vlivu, nýbrž následek tohoto vlivu.

Protipólem může být Sabina, která má sice Tomáše ráda, nicméně je nezávislou ženou, která na svém dlouhodobém milenci nijak nelpí. Dokonce ani nežárlí na Terezu a je ochotna se s ní spřátelit nebo jí pomoci najít práci. Ostatně, i práce, kterou vykonávají Tereza se Sabinou, je obě charakterizuje. Sabina se žíví jako malířka, zobrazuje tedy svět, ale její dílo vzniká postupně a je komplikované, má mnoho vrstev a Sabina do něj může, kromě zobrazení reality, přidat i své vlastní představy. To koresponduje s její povahou, Sabina je komplikovaná žena bouřící se normám, pravidlům a očekáváním většinové společnosti. Tereza nejprve pracuje jako servírka, poté jí Sabina sežene místo fotografky a Tereza se do své profese zamiluje. Nejvíce pak fotí v prvních několika dnech okupace, své filmy předává zahraničním novinářům a nebojí se pro fotografie riskovat život. Tereza se tedy také žíví „obrazy“, nicméně fotografie vzniká okamžitě a Tereziny fotografie zobrazují zcela realitu, jsou jasné, jednoznačné a přímočaré. Obě ženy se tedy věnují obrazovému umění, ale každá po svém, jinak, tak, jak to odpovídá její povaze. Ostatně, i Tomáš označuje obě ženy jako dva protipóly jeho života, vzdálené, nesmiřitelné, ale oba krásné.

Tuto polaritu vidíme i v tom, jak obě ženy reagují na to, když jim Tomáš nevěnuje dostatek pozornosti. Když se Sabina cítí uražena, že se Tomáš při milování s ní díval na hodinky, ukrývá mu ponožku a Tomáš musí domů v dámské silonce. Sabina tedy volí řešení

⁵² CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2., upr. a rozš. Brno: Atlantis, 2008, s. 88-89. ISBN 978-80-7108-297-2.

okamžité, konstruktivní i humornou „pomstu“. Když Tereza získá pocit, že Tomáš byl s milenkou, snaží se být silná, smát se, ale v noci padá pod tíhou nočních můr. Není schopná se jakkoliv s Tomášovými nevěrami vyrovnat a ničí proto sebe i jeho svým potlačovaným zármutkem. I její pokusy o sblížení se se Sabinou či jiným mužem selhávají.

Díky výrazné roli autorského vypravěče se nám dostává i velké dávky filosofických úvah. Ty nevycházejí pouze z úst vypravěče, vypravěčem je nám, hned v úvodu tlumočen Nietzsche. Vypravěč se však nesnaží doplňovat Nietzscheovu filosofii, myšlenka o protikladnosti lehkosti a tíhy je pouze jakýmsi hlavním motivem, na jehož základě se rozehrává celý příběh, jakýmsi refrémem, který se na několika místech románu vynořuje v plné síle, v jiných zase hraje tiše v pozadí. A tímto se dostáváme k motivu hudby. Ten je i v *Nesnesitelné lehkosti* zřetelný, ačkoliv Tomáš je lékař a Tereza a Sabina se věnují jinému typu umění, jak jsme si řekli výše. Když se Tomáš rozhodne vrátit k Tereze, říká řediteli nemocnice „Es muss sein. Es muss sein.“, tedy musí to být. Toto je narážka na Beethovena a tento motiv pak Tomáše provází cestou k Tereze, i v úvahách o Terezině lásce, když dochází k myšlence, že spíše než es muss sein je jejich láska podobna větě „es könnten auch anderes sein“, tedy mohlo to být také jinak.⁵³ Hudba provází postavy i nadále, moderní hudbu označuje vypravěč za hluk, kritizuje její všudypřítomnost a přemíru. Hudbě je ostatně věnována i poslední věta románu. Tereza s Tomášem, na vesnici konečně šťastni, si právě užili příjemný taneční večer v hotelu a odebrali se do svého pokoje. „Ze zdola slabounce zazníval zvuk klavíru a houslí“⁵⁴, dočte se čtenář a s tímto se vypravěč s postavami loučí. Ve vzduchu visí nejen celý příběh románu, ale i předtucha smrti dvou hlavních postav, o níž se dozvěděla Sabina již v půlce knihy dopisem od Tomášova syna.

Již jen stručně zmíníme motiv těla. V románu *Život je jinde* byla hlavním nositelem tohoto motivu básníková matka. Zde se jím stává Tereza. Terezino tělo není poznamenáno mateřstvím přímo, tedy v tom slova smyslu, že ona sama by měla dítě. Je však mateřstvím poznamenáno nepřímo, neboť její matka obětovala svou krásu právě Tereze a z toho Terezu neustále viní, nenávidí ji za to a připomíná jí, že mateřství je oběť. Terezina matka zcela odhazuje stud a krásu a Tereza taktéž nemá právo se stydět a její vztah k tělu je hluboce poznamenám matčinou výchovou. Tereza se stydí za projevy svého těla, stydí se za svou nahotu, někdy dlouho zírá do zrcadla a povolává armádu duše na povrch těla. V průběhu románu se vztah k jejímu tělu vyvíjí. Když podvede Tomáše, poprvé objeví své nahé tělo.

⁵³ KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2006, s. 41-44. ISBN 978-80-7108-281-1.

⁵⁴ Tamtéž, s. 331.

Díky milostnému aktu, vykonanému bez lásky, Tereza pohlédne na svoji nahotu a je jí poprvé v životě fascinována, konečně jí tato nahota neděsí. I její noční můry jsou plné nahých žen, které všechny, včetně ní, pozoruje a soudí její milovaný Tomáš. Vztah k jejímu tělu tedy předurčuje nejprve matka, poté láska k Tomášovi a dále je změněn milováním s neznámým inženýrem.

3.6 Nesmrtelnost (1988)

Nesmrtelnost je posledním románem, který je dostupný v českém jazyce a zároveň prvním románem, který v češtině po revoluci vyšel. K tomu Kundera v poznámce autora uvádí, že je to vlastně dobře, neboť ačkoliv český čtenář ještě nemá k dispozici předchozí romány, v *Nesmrtelnosti* se mu nejlépe podařilo dosáhnout toho, o co usiloval celou svoji romanopiseckou dráhu, tedy učinit myšlení, úvahy přirozenou součástí románu a zároveň vytvořit způsob uvažování specificky románový.⁵⁵

Román se opravdu od předchozích výrazně liší. Ačkoliv na první pohled poznáme Kunderův specifický styl, jeho vybroušené věty a poctivou práci se slovy, míra úvah (či esejižace) je zde výrazně větší. Zároveň je zde silně v popředí autorský vypravěč. Autor knihy Milan Kundera dodává do příběhu postavu, která sice není nikde pojmenována, ale mluví v ich formě a je jasné, že je to románový Milan Kundera, jisté alter ego skutečného spisovatele. Ačkoliv se zpočátku může zdát, že dva světy – „skutečný“ svět Milana Kundery a jeho přítele profesora Avenaria a svět Agnes jsou oddělené, postupně se oba světy prolínají, nejzřetelněji a nejdramatičtěji na konci, kdy profesor Avenarius propíchně pneumatiky autu a toto auto patří Paulovi, manželovi Agnes, který spěchá za svou umírající ženou.

Již na začátku románu navíc románový Kundera přiznává, že píše román a že hlavní románová postava se rodí z pouhého gesta, které zahlédl u bazénu. Na tuto scénu ostatně vzpomíná i na poslední straně, kdy říká, že je to již dva roky, co se zrodila Agnes a že dnešek je dnem, kdy dokončil její příběh. Tato scéna se zrozením z gesta je pro román natolik příznačná, že ji paroduje i Michal Viewegh ve svém románu *Výchova dívek v Čechách*, s podobným motivem se pak setkáváme i v Zábranského *Slabosti pro každou jinou pláž*.

Když se profesor Avenarius románového Kundery ptá, o čem nyní píše, dozvídáme se dvě důležité věci. Zaprvé, že píše *Nesnesitelnou lehkost bytí* – sice se tak jmenovala jeho předchozí kniha, ale prý se spletl v názvu a *Nesnesitelnou lehkostí* měla být až *Nesmrtelnost*. A za druhé zjišťujeme, že to, o čem Kundera (skutečný i románový) píše, se nedá vyprávět.

⁵⁵ KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. Vyd. 3. Brno: Atlantis, 2006, s. 379. ISBN 978-80-7108-276-7.

Z toho jasně plyne, že se opravdu povedl onen záměr učinit úvahy a myšlení přirozenou součástí románu. Jakkoliv přirozeně silná eseizace textu působí, téměř zcela brání převyprávění a adaptacím, neboť by se pak celý román zjednodušil na zcela banální příběh. To samozřejmě v určité míře platí i o předchozích románech, u *Nesmrtelnosti* je to však nejvýraznější.

V *Nesmrtelnosti*, jak ostatně naznačuje již název, velmi silně vyvstává otázka smrti a lidského odkazu. Odkaz je zde vnímán jako ona nesmrtelnost. Nejedná se tedy o nesmrtelnost faktickou, nýbrž o to, co zde po nás zůstane po naší smrti. Tento motiv se objevuje již v předchozích románech, zde je však jedním ze zásadních a doprovází nás celý příběh. Ukázat si to můžeme například na Goetheovi a jeho vztahu s Bettinou, ženou, která se do něj zamilovala proto, aby si zajistila právě tuto nesmrtelnost a na níž byl Goethe milý, neboť věděl, že tato žena ho přežije a mohla by mu poničit jeho odkaz, tedy jeho vlastní nesmrtelnost.

I Agnes přemýšlí často o smrti. Její otec odmítl onu nesmrtelnost, léta před smrtí své věci postupně ničil, až po něm nezbyl jediný kabát, jediná fotografie. Chtěl, aby jeho nesmrtelnost patřila jemu, odmítal to, že po jeho smrti budou mít na jeho soukromí právo všichni pozůstalí. Za to otce jeho dcera Laura odsoudila, druhá dcera Agnes nikoliv. Chápe otce. Ona sama často přemýšlí, zdali by se po smrti chtěla znovu setkat se svojí dcerou a mužem. Dochází k názoru, že ne. Zde můžeme tušit onu nesnesitelnou lehkost bytí – Agnesin život náhle nic neváží, nemá hodnotu. Agnes ho odmítá, a kdyby měla možnost ho prožít znovu, zvolí si jiný život s jinými lidmi.

Dalším motivem, nám již důvěrně známým, je motiv těla. Tělo je zde vyobrazeno protikladně tak, jak ho vnímá Agnes a její sestra Laura. Laura ráda o svém těle mluví, láska pro ni znamená odevzdat tělo, pokud se trápí, i její tělo se trápí a ona sama mluví o tom, jak se trápí tak moc, až zvrací. Tělo je pro ni sexuální. To je Agnes proti srsti. Stejně tak závidí Paulovi, že on si své tělo neuvědomuje. Svůj nezájem o tělo je vystupňován do takové míry, že se Agnes o jeho žaludečních potížích dozví až ve chvíli, kdy je odvezen do nemocnice. Agnes vnímá tělo jako továrnu, již musí udržovat v chodu, továrnu, která postupem věku stárne a připomíná továrnu určenou k demolici. Pouze při krátkých chvílích sexuálního vzrušení Agnes bere své tělo na milost, vnímá ho jako žádoucí a krásné. Bez tělesné lásky by nebylo pro Agnes tělo ničím jiným, než onou továrnou. To nám může částečně připomínat Terezu z *Nesnesitelné lehkosti bytí* a příklad, který jsme si již výše uvedli. Tereza své tělo také vnímala negativně a teprve ve chvíli milování (v Terezině případech až ve chvíli milování s cizím mužem) náhle viděla své tělo jako krásné a vzrušující.

Nesmrtelnost je plna motivů a symbolů, je jimi téměř až přetížena. Má navíc velmi komplikovanou kompozici. Je rozdělena na díly (přesněji sedm dílů), v nichž se obvykle střídají postavy „žijící“ a postavy „nesmrtelné“. Navíc je výrazně narušena linearita děje, objevují se časté retrospektivy a odbočky. V textu se setkávají osobnosti, které by se v reálném životu rozhodně setkat nemohly. Tyto osobnosti „přecházejí“ časem a objevují se vedle sebe jako variace jednoho tématu. Kubíček uvádí, že se postavy setkávají nikoliv jako nositelé časových souřadnic, ale jako významové variace možnosti, kterou román zkoumá.⁵⁶ *Nesmrtelnosti* nám tedy nabízí různé variace jednoho příběhu nezávislého na čase a navíc v čase pevně neukotveného. Hra s časem a realitou (postavy Kundery a Avenaria, prolínající se příběhem) nám nabízejí příběh, který je nejen esejistický, ale i silně imaginativní, až snový.

Každá z postav má vlastní příběh, který se nějakým způsobem vztahuje k ústřednímu tématu, k tématu života, smrti a nesmrtelnosti. V dílech s postavami „žijícími“ se jako epizodní postavy či průvodci vyskytují románový Milan Kundera a profesor Avenarius, kteří uvažují o psaní románu, stejně jako o nočním běhu, při kterém se propichují pneumatiky, či o dívce, která chtěla spáchat sebevraždu tím, že si sedla na silnici a místo toho zabila jiné lidi, zatímco jí samotné se nic nestalo. Příběh o této dívce rozvíjí Kunderovy úvahy a nakonec Agnes přiřazuje právě tento druh smrti, autohavárii, kterou Agnes způsobila proto, že nechtěla přejít dívku, jež se rozhodla k sebevraždě. Agnes se smrtí netrápí, těší se, že odchází tam, kde nejsou tváře a jediné, v co doufá, je to, že zemře dříve, nežli se k ní dostane její manžel. To se jí – i díky profesoru Avenariovi – povede. Agnes odchází do světa nesmrtelnosti spokojena, zatímco ve světě smrtelníků zanechává manžela, který je nešťastný, že neměl možnost završit jejich velkou lásku posledním polibkem. Agnesina smrt je velikým symbolem – místo odchodu do Švýcarska, o kterém dlouho snila a který se jí konečně povedlo naplánovat, odchází ze světa úplně a dostává se nám tak vlastně happyendu – Agnes život a lidé jistým způsobem obtěžují a je velmi pravděpodobné, že ani její útěk do jiné země by toto nezměnil. Zato útěk do nesmrtelnosti ji navždy těchto problémů zbaví. Paul si Agnes prohlíží a cítí, že mu zcela unikla – nejenže odešla ze světa živých, navíc odešla bez něj a s výrazem, který nechápal: „Znovu se díval na Agnes: ten zvláštní úsměv, který na ní nikdy neviděl, ten neznámý úsměv ve tváři se zavřenými víčky neplatil jemu, platil někomu, koho neznal, a říkal něco, čemu nerozuměl.“⁵⁷

⁵⁶ KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno: Host, 2001, s. 130. ISBN 80-7294-043-0.

⁵⁷ KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. Vyd. 3. Brno: Atlantis, 2006, s. 278. ISBN 978-80-7108-276-7.

3.7 Uzavření tématu

Tímto jsme dokončili analýzu Kunderových románových textů. Zmínili jsme si základní motivy, jako například hudbu, tělo, osvětlili kompozici a autorský styl, spočívající hlavně v eseizaci textu a vybroušené stavbě vět a práci se slovy, ale i v odkazování se na jiné autory a v uvažování o literární kultuře a literatuře obecně. To vše jsme jen udělali stručně, neboť to zaprvé není hlavním tématem naší práce a za druhé na téma Kunderových románů, motiviky jeho děl, či jejich kompozice bylo napsáno nespočet odborných publikací, z nichž jsme některé vybrali a pracovali s nimi i v této práci a nebylo by jistě přínosné opakovat již jednou napsané. Kunderova díla jsou navíc kompozičně, stylově i motivicky velmi složitá, a proto podrobná analýza by zabrala neúměrně velkou část této práce. Nyní přejdeme k hlavní části naší práce, ve které budeme výše stanovené prvky hledat u ostatních autorů.

4. Výběr autorů ovlivněných Milanem Kunderou

Na úvod hlavní části práce je nutno říci, že autoři námi uvedení nejsou a nemohou být všichni, pro něž je Kundera inspiračním zdrojem. Není samozřejmě v našich silách, ani v limitech této práce zpracovat všechny autory, kteří se u Kundery inspirovali. Vybíráme ty autory, u kterých se nám zdá toto spojení s Milanem Kunderou nejsilnější a nejzřetelnější. Dále se nebudeme příliš věnovat autorům, kteří s Kunderou, případně jeho autorským stylem polemizují, účelem naší práce je popsat spisovatele, kteří tento styl částečně napodobují a varíují. Mezi analyzované autory zařadíme i, oproti ostatním poněkud netypického, Michala Viewegha, který Kunderův styl napodobuje, nicméně pouze za účelem parodie. Tomuto jevu se však budeme věnovat zřejmě až v závěru hlavní části práce. Zaprvé z toho důvodu, že Vieweghův text je krátký a za druhé proto, že parodii uvádíme jako zajímavost a taktéž abychom práci doplnili a osvětlili i jinou formu kunderovských stop.

Autory, které níže uvedeme, budeme řadit chronologicky, tedy dle toho, kam spadá jejich hlavní tvůrčí období, případně dle toho, kdy vyšlo jejich dílo Kunderou inspirované – to v případě, že by se autor poté stylově velmi odklonil a inspirace Kunderou by se dala vystopovat pouze u jednoho konkrétního literárního díla.

4.1 Jiří Kratochvíl

Jiří Kratochvíl je prozaik, dramatik a esejista, který se narodil 4. 1. 1940 v Brně. Kratochvíl je autorem, který nejenže veřejně přiznává svůj obdiv k postmoderně, ale zároveň se doznává i k obdivu k Milanu Kunderovi. Tomu věnuje i svou prózu *Truchlivý Bůh*. Nicméně i v jiných jeho textech je inspirace Kunderou patrná. I v rozhovorech uvádí Kunderu jako autora, který jej silně ovlivnil. Jako příklad si můžeme uvést rozhovor pro *idnes.cz* ze září roku 2010. V něm dostává Kratochvíl otázku, které literární vzory jej ovlivnily. Ze zahraničních uvádí Babela, Borgese a Bunina. Pak ale dodává, že největší vliv na něj mají čeští autoři, jmenovitě Ivan Vyskočil a Milan Kundera. Na obou obdivuje to, jak vyprávějí: „Spojuje je hra s tématem, s vyprávěním a nakonec i hra se čtenáři. Ale hra v jejich případě neznamená něco zlehčujícího, vždycky jsou to weinerovské ‚hry doopravdy‘. Ivanu Vyskočilovi jsem už připsal dvě své knížky. A má novela *Truchlivý Bůh* je zas hold Milanu Kunderovi.“⁵⁸ Vztah

⁵⁸ *Pán příběhů, spisovatel Jiří Kratochvíl, o svých úzkostech i radostech* [online]. 17. 9. 2010 [cit. 2017-04-26]. Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/pan-pribehu-spisovatel-jiri-kratochvil-o-svych-uzkostech-i-radostech-1k2-zpr_archiv.aspx?c=A100913_220134_kavarna_chu

Jiřího Kratochvila a Milana Kundery reflektuje i Květoslav Chvatík ve své publikaci *Pán Příběhů*. Věnuje se nejen určité podobnosti děl obou autorů, ale zmiňuje i osobní vztah Kratochvilův ke Kunderovi, který je mu znám z dlouhodobého dopisování si s Kratochvilem. Kratochvil uvádí, že Kundera ho zaujal (ostatně stejně jako Chvatíka) až když se z něj stal romanopisec. Jeho básněmi listoval bez zájmu a nenapadlo by ho, že tento autor bude jedním z jeho Mistrů. Vyzdvihuje, že si Kundera vybral to nejlepší z Vančury – fantastickou rozkoš z vyprávění – a doplnil ji o dobře vymyšlený příběh.⁵⁹ Přesně to jsou znaky, které můžeme sledovat i v Kratochvilově *Truchlivém bohu*. S Kunderou se osobně setkal v Brně a na znamení úcty svému oblíbenému autorovi vykal jak při osobním setkání, tak v dopisech.⁶⁰

Podobnost mezi oběma autory můžeme vidět i v jisté cykličnosti jejich děl. Milan Kundera říká, že vše, co chtěl říci, řekl vlastně již v *Žertu*. A od napsání *Žertu* svým dílem stále směřuje k určitému cíli, kterého se mu, dle jeho slov, povedlo nejlépe dosáhnout v *Nesmrtelnosti*. Jiří Kratochvil podobně mluví o Urmedvědovi, tedy jeho prvním románu, který nejprve vyšel v roce 1990 v upravené podobě pod názvem *Medvědí román*, a o devět let později se dočkal text vydání v původním znění s názvem *Urmedvěd*. O tomto dílu Kratochvil říká: „...když se dívám na knížky, co jsem napsal po Urmedvědovi, vidím, že jsou z něho odvozeny, anebo z něho aspoň nestydatě tyjí [...] Jinak řečeno, všechno se mi stále točí kolem Urmedvěda [...] to se týká i veškeré mé ‚literární teorie‘, jsou to jen, upřímně řečeno, blechy z urmedvědího kožichu.“⁶¹

4.1.1 Truchlivý Bůh (2000)

Novelu *Truchlivý Bůh* vybíráme z toho důvodu, že, jak jsme výše řekli, je to novela, již autor Kunderovi přímo připisuje a vzdává mu s ní hold. To jasně plyne už z názvu, který odkazuje na Kunderovu povídku ze *Směšných lásek – Já, truchlivý bůh*. Novela však původně neměla variovat název Kunderovy povídky. Kratochvil ji chtěl nazvat *Příběh*, to se však nakladateli nelíbilo a přívlastky nepřipadaly v úvahu, neboť knih s podobným názvem (například *Siamský příběh*, *Nesmrtelný příběh* a tak podobně...) vydal Kratochvil již mnoho.

Truchlivým Bohem se Kratochvil navrácí k lineárnímu soustředěnému vyprávění, k fikčnímu světu, jenž není narušován postmoderními fantasiemi a odbočkami od děje.⁶² Přesto se Kratochvil postmoderny nevzdává – ve vyprávění se střídá ich forma a er forma

⁵⁹ CHVATÍK, Květoslav. *Pán příběhů: prozaik Jiří Kratochvil*. Praha: ARSCI, 2008, s. 16. ISBN 978-80-86078-81-6.

⁶⁰ Tamtéž, s. 61.

⁶¹ KRATOCHVIL, Jiří. *Urmedvěd*. Brno: Petrov, 1999, s. 12-14. ISBN 80-7227-061-3.)

⁶² CHVATÍK, Květoslav. *Pán příběhů: prozaik Jiří Kratochvil*. Praha: ARSCI, 2008, s. 56. ISBN 978-80-86078-81-6.

a vystupuje zde i postava jakéhosi autorského vypravěče (či snad autorského boha?) a toto střídání osob vyprávění graduje na konci, kdy je zdůrazněno překvapivou pointou. A právě v tomto můžeme vidět podobnost s Kunderovým dílem, ačkoliv je text víceméně prost esejizace. Vystupuje v něm autorský vypravěč, jež přiznává, že rád sleduje svou postavu zvnějšku i zvnitřku, a že je to něco, co si ve svých nerománových životech nemůžeme dovolit.⁶³ Kromě osoby autorského vypravěče komunikujícího se čtenářem se nám dostává vztažení románového děje k „nerománovému“ životu. Úvahy na toto téma (román versus život) nalzáme u Kundery hojně a vzhledem k tomu, že Kratochvil je velkým znalcem Kunderových textů, můžeme toto vnímat nejen jako součást příběhu a jeho pointy, ale i jako jakousi narážku na Kratochvilova Mistra. Příběh plyne lineárně, graduje, až se nám dostává originální pointy. To připomíná Kunderovy povídky *Směšné lásky* tak, jak jsme si je představili výše i tak, jak je vnímá Kratochvil: „...když příběhy Směšných lásek zredukujeme na podstatu, jsou vystavěny jako oxymoróny, spojující protikladné do nerozlučitelné jednoty, příběh krásné konzervatoristky, jejíž nejvznešenější, ba přímo sakrální sen se naplní tím nejprofánnějším, ba přímo vulgárním způsobem, nevinný žertík se Zátureckým, který od základu rozmetá život šprýmaře, odcizení a laciná vulgarita jako zdroj těch nejpropastnějších zážitků v lásce (Falešný autostop), prostě co povídka, to perfektně vystavěné oxymorón, ano, to je můj vypravěč, věděl jsem okamžitě...“⁶⁴

Truchlivý Bůh je rozdělen na dvacet tři kapitol, z nichž žádná nese název, je označena pouze číselně, přesněji řečeno slovy, odpovídajícími číslům, první kapitola tedy nese název Jedna a tak to jde až po kapitolu Třiadvacet. Označení kapitola také není zcela přesné, neboť některé kapitoly mají rozsah pouhé stránky a toto dělení tedy spíše člení text na způsob filmového střihu, popřípadě umožňuje vypravěči přecházet z er formy do ich formy a naopak. Sám autor na záložce knihy zmiňuje, že po dopsání příběhu si uvědomil, že je to spíše filmová povídka pro Kubricka nebo Polaňského.⁶⁵ Proto nás „filmové střihy“ v textu nemohou překvapit. Podobné „filmové“ členění vidíme i u Kundery, obzvláště ve *Směšných láskách*, kde text povídek člení buď čísla, nebo graficky, například čarami, aby docílil podobného efektu, jako Kratochvil – tedy zřejmého přechodu scén, posunu v ději.

Vzhledem k tomu, že Kratochvil jasně prezentuje svůj pozitivní vztah k Milanu Kunderovi, jehož nazývá svým Mistrem, ani dobová kritika toto spojení nepřehlídí. To je znát hlavně u *Truchlivého Boha* – zaprvé díky názvu, který k porovnání s Kunderovými povídkami

⁶³ KRATOCHVIL, Jiří. *Truchlivý Bůh*. Brno: Petrov, 2000, s. 86. ISBN 80-7227-077-X.

⁶⁴ CHVATÍK, Květoslav. *Pán příběhů: prozaik Jiří Kratochvil*. Praha: ARSCI, 2008, s. 17. ISBN 978-80-86078-81-6.

⁶⁵ KRATOCHVIL, Jiří. *Truchlivý Bůh*. Brno: Petrov, 2000, záložka knihy. ISBN 80-7227-077-X.

přímo vybízí a za druhé proto, že fakt, že kniha je věnována Kunderovi Kratochvil zmiňuje nejen v rozhovorech, jak jsme citovali výše, ale tato dedikace je taktéž uvedena na záložce novely. Kratochvil zde mimo jiného uvádí: „[...] tímto příběhem obyčejného knihovníka, kterému se přihodí něco úděšného, vzdávám poctu dvěma z mých Mistrů, Milanu Kunderovi a J. L. Borgesovi.“⁶⁶ Reakce na *Truchlivého Boha*, a tedy i na tuto dedikaci, vyšly například ve čtrnáctideníku (přesněji řečeno obtýdeníku) *Tvar* v lednu roku 2001. Ke knize se ve *Tvaru* vyjádřili následující tři literární kritici a vědci – Květoslav Chvatík, Michal Schindler a Aleš Haman. Květoslav Chvatík v recenzi sice reflektuje Kratochvilovo věnování, nicméně příliš se k němu nevyjadřuje a spíše upozorňuje, že i přesto, že kniha je věnována Kratochvilovým dvěma mistrům, autor zůstává (stejně jako i v předchozích dílech) zcela svůj a nezávislý na autorech, jimž knihou vzdává poctu.⁶⁷ S tímto nelze nesouhlasit – jakkoliv se spisovatel bude snažit (ať už vědomě nebo nevědomě) napodobit styl jiného autora, vždy do něj zanese svůj vlastní tvůrčí styl a u specifického stylu Kratochvilova to platí dvojnásob.

Michal Schindler se ke Kunderovi dostává ve chvíli, kdy mluví o specifickém stylu vyprávění – tedy o již zmíněném střídání er formy a ich formy. K tomuto jevu se autorský vypravěč vyjadřuje poprvé v sedmnácté kapitole, aby postupně mohl svůj úmysl osvětlit v následujících kapitolách. Schindler říká toto: „A minimálně v tu chvíli se dosavadní vyznění posouvá a dokonce i vzdání pocty Mistrům Kunderovi a Borgesovi dostává nový význam. Vyjevuje se, jak ústřední roli hraje v tomto lákavém beletristickém balení teoretická úvaha o literárním stylu a přemítání o významu, který má tvorba pro autora samotného i člověka obecně.“⁶⁸ Dále Schindler uvádí, že ačkoliv *Truchlivý Bůh* není próza mnohomluvná, přesto se v ní Kratochvil věnuje několika tématům. Pro nás je důležité, že rozvíjí linii nenápadně navazující na jeho literárně-teoretické úvahy.⁶⁹ Co by mohlo být více kunderovského, nežli propojení literární teorie a vlastní literární tvorby? To je něco, co vidíme v textech Milana Kundery velmi často. Kratochvil to však nedělá skrz esejistické odbočky a úvahy, ale toto propojení organicky zapojuje do pointy samotného vyprávění. Schindler se vyjadřuje i ke Kratochvilovým postupům: „[...] ztráta příběhovosti, celistvosti a návaznosti děje, identity, zmatení časů. I když se to třeba nezdá, vracíme se okruhem zpět k úvaze o stylu. Variabilní osudy Kratochvilových postav a polymorfní ‚časoprostory‘ jejich životů popírají jasný výhled na svět a tím i možnost zvolit si a přijmout obligátní coelhovský jediný správný, pravý osobní

⁶⁶ KRATOCHVIL, Jiří. *Truchlivý Bůh*. Brno: Petrov, 2000, záložka knihy. ISBN 80-7227-077-X.

⁶⁷ CHVATÍK, Květoslav, Aleš HAMAN a Michal SCHINDLER. TŘIKRÁT Jiří Kratochvil: *Truchlivý Bůh*. *Tvar* [online]. 2001(2), s. 6-7. [cit. 2017-05-02]. Dostupné z: http://old.itvar.cz/prilohy/327/T02_01.pdf

⁶⁸ Tamtéž.

⁶⁹ Tamtéž.

příběh. Výjimečnost, možnost, ovladatelnost...⁷⁰ Ztráta identity by se dala považovat za téma, které se objevuje i u Kundery (nebo spíše nežli ztráta identity, tak její hledání), rozhodně je však typicky kunderovským tématem chybějící jasný výhled na svět.

Třetí recenzent Aleš Haman o Kunderovi mluví již v úvodu svého textu: „Kratochvil jako autorský typ se od Kundery v mnohém liší, jeden rys však mají společný: je to styl intelektuální konstrukce tvořící kostru jejich příběhů. Jestliže u Kundery je tento racionální skelet překryt lehkým nátěrem ironie, u Kratochvila se setkáme spíše s bizarním koloritem grotesky, v níž místa hustě zbarvená křiklavými barevnými kontrasty jsou vystřídána pasážemi odhalujícími konstrukci v její verbální umělosti.“⁷¹ Haman doplňuje, že *Truchlivý Bůh* má, co se zmíněné bizarnosti a křiklavosti týče, poněkud umírněný ráz. Dále upozorňuje na intertextuální narážky, jimiž se text hemží. Kromě Kundery zmiňuje například Čapka, jehož připomíná hlavně závěrečné setkání Aleše a Boha. Kunderu naopak Haman nejvíce vidí v úvahových komentářích vypravěče a překvapivé pointě.⁷² Tu jsme si ostatně zmínili již výše. Je přirozené, že Kratochvil se na svém oblíbeném autorovi pokusí napodobit to, co na něm nejvíce obdivuje. A z již uvedených citací je zřejmé, že dobře vystavěná pointa k tomu patří. Oproti tomu úvahovost textů Kratochvil spíše upozaduje a využívá ji výrazněji méně, nežli Kundera.

Co se týče esejizace textu, typicky kunderovskou je první strana „kapitoly“ Sedmnáct. Již bylo řečeno, že v této kapitole se autorský vypravěč poprvé vyjadřuje k střídání osob vyprávění. Toto střídání pak vztahuje na životy „nás“ čtenářů, když říká, že v běžném životě nemůžeme na náš příběh pohlédnout zvnějšku, aniž by toto nahlédnutí mělo trvalé psychické následky. Poté rozvíjí úvahu o místě vyprávěného příběhu: „Ale napadlo vás už někdy, že právě příběhy, právě vyprávění příběhů je tu od toho, abychom se přece jen aspoň na chvíli dostali z klece své vlastní existence, abychom bez patologického rizika překračovali hranice mezi vnějším a vnitřním?“ Tyto úvahy jsou typicky kunderovské a to zaprvé svojí stylizací – autor nejprve navrhne určitou tezi, kterou dále rozvíjí, případně zpochybňuje otázkami, přičemž využívá dlouhých vět či odboček a za druhé tématem – místo románu (či přesněji řečeno příběhu, umění, literatury) v životě a ve světě.

Na chvíli se ještě zastavíme u motivu příběhu. Kratochvil uvádí, že svou novelou vzdává poctu dvěma svým Mistrům. Avšak zároveň touto novelou vzdává hold i příběhu. V některých jeho předchozích románech se od lineárního příběhu spíše odkláněl, nyní se

⁷⁰ CHVATÍK, Květoslav, Aleš HAMAN a Michal SCHINDLER. TŘIKRÁT Jiří Kratochvil: Truchlivý Bůh. Tvar [online]. 2001(2), s. 6-7. [cit. 2017-05-02]. Dostupné z: http://old.itvar.cz/prilohy/327/T02_01.pdf

⁷¹ Tamtéž.

⁷² Tamtéž.

k němu navrací, aby z něj vyléčil maximum. Závěr prózy je svým způsobem vyznání lásky k příběhovosti, k něčemu, co fascinuje čtenáře po století. Když se Aleš setkává s Bohem a hovoří spolu o lidské totožnosti, příběhu a nesmrtelnosti. Bůh říká Alešovi: „Příběh je čirá identita, duše člověka. Všechno, co o sobě lidé vědí, vědí v příbězích. [...] Ale příběhy nejsou jen identitou člověka, ale také identitou lidstva. A tady platí totéž. Ani lidstvo nemůže utéct ze svého, jakkoliv hrůzného příběhu.“⁷³ K tomu Bůh doplňuje, že nesmrtelní příběhy nemají. Daň za příběh je smrt. Příběh totiž musí být ohraničený, musí mít začátek a konec. A tak Kratochvíl vzdává hold příběhu, neboť ho uvádí jako jediný možný způsob komunikace i vlastní identity. Zároveň tematizuje nesmrtelnost, tedy téma, které se objevuje i v Kunderových prózách, ovšem pojímá je jinak. Kundera pracuje s postavami, které mají strach, že jejich příběh není v jejich moci ani za života, natož po jejich smrti. Kratochvíl v postavě Aleše představuje někoho, kdo se svým příběhem není ztotožněn, nezáleží mu na něm a chce z něj utéct. U Kundery je nesmrtelnost ztráta moci nad vlastním příběhem. U Kratochvíla je nesmrtelnost ztráta příběhu. Nesmrtelný nemá příběh, pouze může sprádat příběhy ostatních (podobně jako autor románu sprádat osudy svých postav). Závěrečný odstavec *Truchlivého Boha* je jasnou variací na Kunderovu povídku: „Kdoví jak dlouho už tady sedím a čekám, že přijдете. Zatím sprádám vaše osudy do protivných a ještě protivnějších příběhů, abyste zatoužili z nich utéct. Sedím a čekám. Tak přijďte! To já jsem Bůh vašich příběhů! Ale jak truchlivý, truchlivý Bůh...“⁷⁴

Co se týče novely *Truchlivý Bůh*, skočili jsme v čase, neboť tato novela vyšla v roce 2000 a nyní v závěru kapitoly zběžně zmíníme romány, které vyšly ještě před tímto textem. Činíme tak z toho důvodu, že ačkoliv Kratochvíl tvoří pravidelně od 90. let, přesněji řečeno od roku 1990, kdy poprvé oficiálně vychází jeho *Medvědí román*, ohnisko tvorby inspirované Kunderou shledáváme právě v novele *Truchlivý Bůh*. Zároveň jde zde tato inspirace nejvýraznější, v ostatních dílech je její dohledatelnost horší. Je to dáno tím, co jsme si již uvedli – ačkoliv je Kratochvíl velkým obdivovatelem Milana Kundery, ke svým dílům obvykle volí jiný přístup, vycházející hlavně z potěšení z vyprávění, případně jsou jeho texty velmi fantaskní.

⁷³ KRATOCHVIL, Jiří. *Truchlivý Bůh*. Brno: Petrov, 2000, s. 106. ISBN 80-7227-077-X.

⁷⁴ Tamtéž, s. 111.

4.1.2 Uzavření tématu

I v dalších textech Jiřího Kratochvila můžeme nalézt kunderovskou stopu. Žádný z nich se k ní však nehlásí tak otevřeně, jako *Truchlivý Bůh*. Lubomír Machala shledává spojitost Kratochvila a Kundery například v próze *Avion*, kterou srovnává s *Valčíkem na rozloučenou*. Ve *Valčíku* podle Machaly postavy postupně přestávají působit živoucím dojmem a stupňuje se loutkovitost a mechaničnost jejich počínání, zatímco Kratochvil v *Avionu* tento princip převrací a původní marionety nechá ožít.⁷⁵

Dále je důležité připomenout, že Kratochvil se hlásí i k jiným autorům, které obdivuje a ve kterých pro své texty taktéž nachází inspiraci. Patří k nim nejen Borges, který byl zmíněn i ve věnování *Truchlivého Boha*, ale například Ivan Vyskočil, Karel Čapek, Gabriel García Márquez a další. Machala však podotýká, že ke Kunderovi se Kratochvil hlásí nejčastěji a s největší intenzitou.⁷⁶ Nicméně právě fakt, že Kratochvil má mnoho autorů, které obdivuje, může přispět (spolu s jeho láskou k příběhovosti) k tomu, že v dalších dílech z jeho rozsáhlé bibliografie není kunderovská stopa tolik patrná. Vyskytuje se spíše formou intertextuálních narážek a vtípků, například když v *Nesmrtelném příběhu* vystupuje postava Soni Trocké (která zdědila své „prokleté“ jméno po tatínkovi) a objevuje se zde zvolání „Ať žije Trockij!“⁷⁷

4.2 Marek Přibil

Nyní se dostáváme k autorovi, u nějž inspiraci Milanem Kunderou shledáváme nejsilnější. Je jím Marek Přibil. Autor vydal prozatím pouze dvě knihy – *Pavouka* v roce 2004 a *Svátosti sadistického boha* z roku 2016. První kniha je otevřenou kunderovskou variací, druhý román popisuje generaci soudobých třicátníků a čtyřicátníků, můžeme jej tedy považovat za generační výpověď Přibilových vrstevníků. Zároveň toto dílo kritizuje praktiky v politice a v novinářském prostředí, což může působit poněkud paradoxně, vzhledem k napojení autora (který se žíví jako novinář) na sporné politické kauzy. Při analýze Přibilových děl však samozřejmě budeme postupovat stejně jako u předchozích románů – nebudeme tedy brát

⁷⁵ MACHALA, Lubomír. *Kunderovské stopy a ohlasy v dílech českých prozaiků*. In: *Pocta Milanu Kunderovi: Hommage à Milan Kundera. Sborník k 80. spisovatelovým narozeninám*. Praha: Artes Liberales, 2009, s. 50. ISBN 978-80-254-5340-7.

⁷⁶ Tamtéž.

⁷⁷ KRATOCHVIL, Jiří. *Nesmrtelný příběh aneb Život Soni Trocké-Sammlerové, čili Román karneval*. Brno: Petrov, 2005, s. 72. ISBN 80-7227-236-5.

v potaz politické kauzy, do kterých je autor zapojen, hodnotit budeme pouze romány a případně reakci literárních kritiků na tato díla.

4.2.1 Pavouk (2004)

Marek Přibil ve své prvotině *Pavouk* využil kunderovské kompozice a taktéž napodobil – velmi efektně – jeho autorský styl. Navíc hlavní postava románu čte Kunderovu *Nesmrtelnost* a úvahy o této knize se prolínají s jeho kunderovsky komponovaným příběhem. S *Nesmrtelností* se setkáváme hned na začátku, kdy profesor estetiky ovlivněn touto knihou uvažuje nad náhodami, nad dívkou padající do řeky a nad jinou dívkou, která právě v tu chvíli stiskla spoušť fotoaparátu. Tyto postavy, zdánlivě náhodně se vyskytnuvší na nábřeží, se dále objevují v profesorově příběhu a náhoda, která je všechny na začátku svedla dohromady, může být po vzoru Kundery nazvána náhodou příběhotvornou (a to i přesto, že kapitola *Příběhotvorná náhoda* se objevuje až o několik stran dále).

Přibil navíc využívá postavy autorského vypravěče a esejistických odboček. S obojím se, stejně jako s *Nesmrtelností*, setkáváme již na prvních stránkách románu. Již na začátku tedy autor narušuje konstrukci fikčního světa po vzoru Kundery v *Nesmrtelnosti*. Nicméně v *Nesmrtelnosti* vystupuje postava autora románu, který již na začátku osvětluje zrod své hlavní postavy – přiznává, že se narodila z gesta zahlédnutého u bazénu. Oproti tomu Přibil popisuje, že píše román proto, aby osvětlil řád událostí. Přesněji řečeno: „v tomto specifiku nám půjde o hmatatelné události, lapené v synchronních vláknech jakési všudypřítomné asymetrické pavučiny. Dále se zde též zaměříme na *system náhody*, o němž je možno říct, že řád událostí, osud, utváří.“⁷⁸ Autor román nazývá *prací* a podotýká, že je v jistém smyslu založena na rozpravě se čtenářem. Tím, že text nenazývá román, novela a podobně, ale používá slovo práce, odkazuje spíše k odbornému literárnímu textu, například stati či eseji. Stejně tak i autorský vstup na počátku textu, který vysvětluje, čím se bude autor spolu se čtenářem zabývat (z tohoto vstupu je citace výše) připomíná formulacemi vět a výběrem slov (například diskurz, analýza a tak dále) spíše odborný text.

Tento dojem podporuje i to, že autor po celou dobu využívá ke zdůraznění důležitých momentů tučného písma, popřípadě kurzívy. Tučné písmo se vyskytuje méně, má větší důraz, označuje zásadnější události, například čtenáře upozorňuje na určitou osobu, která se ve scéně zdánlivě jen mihne. Tučné písmo ovšem napoví, že tento moment je důležitý, že se s danou postavou ještě setkáme. Tučné písmo slouží nejen k tomuto zdůraznění, ale také k oživení čtenářovi pozornosti – čtenář je vytržen tučným písmem z proudu textu, je nucen se zamyslet,

⁷⁸ PŘIBIL, Marek. *Pavouk*. Praha: Torst, 2004, s. 8. ISBN 80-7215-228-9.

proč právě tento úsek je zvýrazněn a mysl si daný úsek lépe zapamatuje. Navíc toto zvýraznění může pomoci ve chvíli, kdy se čtenář rozhodne listovat zpátky, například aby si ověřil, zdali osoba, která v textu vystupuje, je toutéž, která se v něm již jednou objevila. Občasné tučné zvýraznění tedy slouží i k určitému členění textu. Nejvíce se tento typ zdůraznění vyskytuje v první polovině textu, ke konci ho již nenacházíme, neboť všechny postavy jsou nám již dostatečně představeny, pozorný čtenář je má vryty v paměti a již jen sleduje, jak se splétá jejich příběh.

Kurzíva má v textu jinou funkci. Označuje buď přímo citace z *Nesmrtelnosti*, nebo okamžiky náhody, tedy formulace typu *právě v té chvíli když*, popřípadě časové úseky jako třeba *hodina* a podobně. Pomáhá nám orientovat se v kompozici a celou dobu připomíná, že nám nejde o příběh, ale o analýzu řádu událostí. Kurzívu autor využívá po celou dobu textu víceméně rovnoměrně. Celou dobu totiž směřuje k jednomu cíli – na základě náhody splést a rozplést osudy jednotlivých postav. Zároveň objevujeme kurzívu ve chvíli, kdy autor mluví o nějakém literárním díle, či třeba básni, konkrétně například o *Pustině*. Název básně je zdůrazněn kurzívou, což nám opět připomíná odborný text, ve kterém je toto zvýraznění ustálenou normou.

Nejvíce se *Pavouk* blíží odbornému textu ve chvílích, kdy se v něm objevují obrazová schémata náhod. Tato schémata nalzáme například v kapitole *Proměny němých náhod*, jež začíná na straně 92, ačkoliv jsme se s nimi setkali již dříve, třeba na straně 43. Nicméně schémata na konci textu jsou obsáhlejší a pro kompozici díla důležitější, proto se podrobněji budeme věnovat jim. Čtenář si je v této chvíli již vědom toho, že se postavy v příběhu nenápadně i zcela očividně potkávají a jejich příběhy se vzájemně proplétají. Přibíl však přerušuje děj románu tím, že toto proplétání jasně a přehledně shrne do grafů, které doplní i časovými údaji a okomentuje je tak, aby čtenář neměl žádné pochybnosti a jediná spojnice mu neunikla. Po tomto přehledném shrnutí předchozích událostí již příběh rychle spěje ke konci. Autor nám tedy na posledních stránkách opět připomíná, že účelem našeho putování příběhem není příběh samotný, ale teoretická analýza a zároveň se tímto způsobem ujišťuje, že veškeré náhody si čtenář uvědomí, aby pak mohl plně pochopit závěrečnou pointu. Ještě bychom měli upřesnit jednu věc – řekli jsme si, že Přibíl schémata osvětluje všechny náhody. Není to tak úplně pravda – ačkoliv ve schématech figuruje profesor, jeho propojení s Ing. Kraujcem zde zobrazeno není. Je to propojení pro profesora i pro pointu *Pavouka* nejzásadnější. Nicméně právě to, že toto propojení není připomenuto a vystává znovu až úplně na konci, zvyšuje působivost spleťtého závěru.

Vraťme se však k začátku románu a vstupu autorského vypravěče. Tento přístup je povedenou variací na začátek Kunderovy *Nesmrtelnosti*. Již na počátku příběhu vystoupí autorský vypravěč, který osvětluje důvod vzniku románu – avšak každý z autorů volí specifický přístup. Kundera od začátku nezastírá, že píše román a tomu odpovídá rozsah práce i mnoho významů a symbolů, jež se v textu objevují. Oproti tomu Přibíl (ačkoliv jeho dílo je taktéž románem) volí výraz práce, díky kterému může čtenář nad žánrem textu chvíli váhat – i díky autorským postupům, jež jsme si uvedli výše. Navíc Přibíl z *Nesmrtelnosti* vybírá jeden hlavní motiv, kterému se po celou dobu věnuje. Text není tedy tolik zatížen významy a i přestože zde nalzáme v něm několik dějových linií, jejich počet je jednoznačně menší nežli v *Nesmrtelnosti*, nebo spíše vzhledem k rozsahu Přibílovy prózy jsou tyto linie kratší, autor je nerozvádí tak ze široka.

Hlavním motivem, jak jsme řekli již výše, je náhoda, kterou v pojetí Přibíla můžeme chápat jako nástroj kompozice textu a života postav. Ačkoliv však je náhoda motivem hlavním, nacházíme zde i další kunderovská témata – například nevěru. V tomto případě ale není nevěrný muž, ale žena, přesněji manželka profesora estetiky, jenž čte Kunderovu *Nesmrtelnost*. O této nevěře se profesor estetiky Karel nedozví a nemusí se s ní tedy vyrovnávat jako třeba Tereza v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, nicméně v příběhu má taktéž významnou roli – a to roli kompoziční. Na konci příběhu tato nevěra způsobí, že profesor, první postava čtenáři představená, se dozvídá (nebo přesněji řečeno se má za rok dozvědět), že má nevléčitelný virus HIV. Takto propojen se všemi postavami končí svůj příběh. Toto zakončení je velmi působivé a dává náhle všem náhodám hlubší smysl a textu navíc vybroušenou pointu. Měli bychom podotknout, že scéna nevěry je zde zobrazena mnohem přímočařeji, nežli erotické scény u Kundery. Ačkoliv v Kunderových románech nalzáme více erotických scén, jejich popis bývá zaobalen a nic není řečeno přímo. Autor se věnuje spíše úvahám postav a pomocí erotických scén osvětluje jejich vztahy, případně jimi posouvá děj. Nemůžeme říci, že by se nezbýval průběhem aktu – ten, pokud je to pro příběh zapotřebí, popíše přesně, jako například ve *Směšných láskách* v povídce *Eduard a Bůh*, kdy Eduard je nucen k milování s ošklivou starší ředitelkou. Pro jeho příběh je nutný popis první soulože – má obnažit Eduardův odpor, který následně opadá, i postavu ředitelky, která se kvůli vidině milování vzdává svých ideálů a je ochotna se s Eduardem pomodlit za odpuštění. Nicméně i tak se autor pokud možno vyhýbá detailům, či explicitním vyjádřením. Ačkoliv milostná scéna nevěry je velmi krátce popsána, její popis je zároveň přímočařejší a autor se nebrání tomu, aby jasnými výrazy označil činnost postav. To je něco, čeho se u Kundery nedočkáme. Nicméně oba autory spojuje chápání erotiky a milostného aktu jako něčeho, co má pro příběh

a jeho děj hluboký význam. Ani u jednoho není erotika pouze doplňkem či ozvláštněním textu, ale osvětluje pohnutky a osobnost postav.

V příběhu se kromě nevěry profesorovy ženy vyskytuje ještě jedna erotická scéna. Tou je okamžik, kdy Tereza (dívka, kterou známe už od začátku příběhu, neboť spadla před zraky většiny důležitých postav do řeky) přichází se studentem scenáristiky na pokoj. Nemá kde spát a za co jíst. Student ji potká v metru, pozve ji na večeři a poté k sobě na pokoj. Na pokoji ji po chvíli poručí, aby se svlékla. Tato scéna jasně připomíná rozkaz, který v *Nesnesitelné lehkosti bytí* dával v erotických situacích Tomáš svým milenkám. Tuto scénu si zde očitujeme: „ ‚Otoč se,‘ řekl pomalu. Uposlechla. ‚Svlékni se.‘ Rozpustila si vlasy a odložila kabátek i šaty. ‚Svlékni se,‘ zopakoval. Svlékla si prádlo. Zula se. Nechala si ponožky. ‚Svlékni se.‘ Nechápatě naň pohlédla. ‚Ponožky.‘ “⁷⁹ Tato scéna jasně připomíná Tomášův způsob milostného rozkazu. Tuto podobnost zdůrazňuje ještě volba jména dívky – jmenuje se Tereza, tedy stejně, jako partnerka Tomáše. Oproti tomu její protějšek je označován pouze jako scénárista. Důležitý je taktéž okamžik s výzvou, aby si dívka svlékla ponožky. Erotické scéně to dodává jisté komičnosti, neboť dívka stojící pouze v ponožkách nechápatě hledící na muže, který se nadále dožaduje její nahoty je jistým narušením poslušnosti, kterou Tereza až doteď projevovala a zároveň také rušivým momentem, neboť ponožky a nechápatý pohled nejsou příliš erotické. Toto narušení není jistě jen tak svévolné – posouvá scénu, kterou známe z *Nesnesitelné lehkosti bytí* o kousek dál. Z magického příkazu, po kterém následuje okamžité uposlechnutí a milostný akt, tak jak to známe z *Nesnesitelné lehkosti*, se zde stává pokus o erotiku, který však vyznívá lehce komicky, možná snad až trapně. Scéně je tak dodáno na jisté realističnosti, scénu polidšťuje, neboť je velmi nepravděpodobné, že dva lidé, kteří se vůbec neznají, budou natolik sehraní, že jejich pokus o milostné sblížení proběhne zcela hladce a bez zádrhelů. Zároveň však díky tomuto momentu Tereza působí jako dívka, která nemá příliš milostných zkušeností a navíc jí na aktu moc nezáleží, protože pokud by jí záleželo na názoru protějšku, jistě by před ním nechtěla zůstat nahá pouze v ponožkách. Tato scéna předznamenává Terezino odmítnutí milostného aktu, které následuje a po němž konečně vysvětluje nejen to, proč se nechce milovat, ale také proč utekla z domova. Tereza je HIV pozitivní a navíc nevědomky nakazila svého přítele. Proto se v závěru příběhu rozhodne skoncovat se životem a nešťastným způsobem nakazí smrtelným virem minimálně tři osoby, které důvěrně známe – inženýra Krahujece, profesorovu manželku a samotného profesora.

⁷⁹ PŘIBIL, Marek. *Pavouk*. Praha: Torst, 2004, s. 97. ISBN 80-7215-228-9.

Ve scéně, která připomíná erotické scény z *Nesnesitelné lehkosti*, nalzáme další motiv, typicky kunderovský. Tento motiv se již neváže pouze na *Nesnesitelnou lehkost bytí*, ale v různých variantách bychom jej mohli nalézt i v jiných dílech Milana Kundery, jak jsme si ostatně ukázali výše. Tímto motivem je motiv hudby. Tereza nalzá u scénáristy pro ni zvláštní věci – všude jsou samé knihy (a vzpomeňme na Terezu z *Nesnesitelné lehkosti* – pro ni kniha taktéž byla něčím nezvyklým, ale to proto, že na vesnici, kde žila, nikdo nečetl a kniha pro ni značila spojenectví; pro Terezu z *Pavouka* kniha značí zvláštnost, jiný svět, který nezná a do kterého nepatří) a disky s hudbou jí neznámou. Ze scénáristových disků zná pouze *Psí vojáky*, scénárista jí však pustí *Šostakoviče* – CD, o kterém jsme se předtím dozvěděli, že není jeho, ale má ho půjčené od Krečmera. Scenárista CD pouští, neboť chce navodit vhodnou atmosféru k předpokládanému milostnému aktu. Hudba není zmíněna pouze samoučelně. *Šostakovič* doprovází svádění i následné Terezino přiznání a její usínání. Dotváří atmosféru a provází Terezu, dokud neusne. Ráno scénárista najde Terezin vzkaz, v němž se mu omlouvá, že *Šostakoviče* odcizila. Hudba pro ni zprvu cizí, jí tedy zaujala natolik, že jí stojí za to disk ukrást. A to i přesto, že již nebude mít čas si ho poslechnout. *Šostakovič* se tak stává symbolem – pro Terezu znamená poslední noc, kdy byla na živu. Poslední noc, kdy v klidu usínala v objetí jiné osoby. Zároveň se stává poznávacím znamením. Když inženýr Krahujec nalezne umírající dívku celou od krve, tato dívka u sebe nemá doklady. I kdyby je náhodou měla, známe pouze Terezino křestní jméno, a proto bychom si nemohli být jisti, zdali je to ta stejná dívka, která byla u scénáristy a je HIV pozitivní. U dívky se však nalzá kompaktní disk s hudbou *Šostakoviče*. Je nám tedy ihned jasné, o koho se jedná. Hudba je zde důležitá tedy nejen svou kompozicí a svým zvukem, který doprovází Terezu do říše snů (a jehož naznačené rozebírání lehce připomíná dlouhé pasáže hudební teorie u Milana Kundery), ale stává se čímsi hmotným, určitou poznávací značkou. To nás vrací zpět k Tereze z *Nesnesitelné lehkosti bytí*. Pro ni je poznávacím znamením kniha. Je to však poznávací znamení neosobní – vlastnictví knihy Tereze neevokuje určitou konkrétní osobu, ale spíše svět jiný než svět vesnice, osobu, která se odlišuje od lidí, které běžně potkává. V *Pavoukovi* se *Šostakovič* stává poznávacím znamením personalizovaným – poznáme díky němu ze všech možných Terez, které by chtěly spáchat sebevraždu onu konkrétní Terezu, která spadla do řeky a která poté přečkala noc u scénáristy na koleji.

Zmíníme ještě jeden detail – setkání *Šostakoviče* a jiné, moderní hudby: „Od šapitó cirkusu, který je na periferii touto dobou snad každým rokem, k nim pronikala píseň. Hloupá

moderní či hloupá jiná. A trubka stále ještě nepustila klavír ke slovu.⁸⁰ Tato scéna snad nenápadně odkazuje k jednomu z témat *Nesmrtelnosti* nebo *Nesnesitelné lehkosti bytí* – k tématu všudypřítomnosti hudby v moderní době a k její kýchovitosti, nekvalitnosti a hlučnosti. I v soukromém pokoji, v prostoru neveřejném, který patří pouze scénáristovi, se vtírá a přerušuje Šostakoviče.

Co se týče setkání scénáristy a Terezy, je tato scéna nabitá motivy a významy, a to nejen kunderovskými (jako příklad můžeme uvést vznášející se sáček, který scénárista uvidí, a který zcela jasně odkazuje k filmu *Americká krása* od režiséra Sama Mendese z roku 1999). My se ale budeme věnovat dalšímu z motivů kunderovských. Mnoho z těchto motivů je zde zobrazeno pouze v jedné zmínce, ve formě zdánlivě nevýznamného detailu a je tedy třeba pozorné četby a dobré znalosti Kunderových děl. Jedním z těchto nenápadných motivů je motiv nahoty. Již výše jsme si popsali scénu Terezina svlékání, kdy si dívka, která se celá obnažila, neuvědomila, že má na sobě ponožky. Řekli jsme si, že ponožky mimo jiné naznačují, že Tereza je milostně nezkušená a o milence a akt navíc nejeví přílišný zájem (když se pak dozvídáme o její nemoci, chápeme proč). Zároveň však zjišťujeme, že Tereza onemocněla, když, jak říká, šla se starším mužem, kterého neznala. To však úplně nekoresponduje s představou stydlivé nezkušené dívky. Proč si tedy nechává na sobě ponožky? Je jasné, že o akt a o milence příliš zájmu nejeví, neboť ví, že k ničemu nemůže dojít. Ponechané ponožky nám může osvětlit věta, kterou vypravěč pronáší, když popisuje Terezu poté, co se přiznala scénáristovi, proč k ničemu nemůže dojít: „Dívka vzlykala, třásla se a choulila se k němu v celém svém obnažení.“⁸¹ Je zřejmé, že autor nemyslí pouze obnažení těla, ale i obnažení duše. Vždyť scénárista je první člověk, kterému se se svou nemocí svěřila (zároveň také člověk poslední, tedy jediný). Symbolizují snad nesvlečené ponožky dívčin strach před úplným obnažením? Dívka, ačkoliv se poslušně svléká, ponožky si ponechává. Musí si být jistě vědoma toho, že to není příliš svůdné. Možná doufá, že se takto scénáristovi nebude líbit a ztratí o ni zájem. Když obnaží své tělo, nezbyde jí nakonec, než aby obnažila i svou duši a přiznala se ke své nemoci. Nahota, tedy motiv, který se významně objevuje i u Kundery, zde získává jiný rozměr. U Kundery postavy obvykle vnímají rozpor mezi tělem a duší, a proto se často nemohou srovnat se svojí nahotou nebo jí připisují různé významy (například Terezu z *Nesnesitelné lehkosti* děsí nahota jiných žen, za své vlastní tělo se stydí, oproti matce, která jej naopak vystavuje, aby ukázala jeho ošklivost a zahodila bývalou krásu; Tereza si nahotu spojuje s matkou a poté s Tomášem, vnímání nahoty

⁸⁰ PŘIBIL, Marek. *Pavouk*. Praha: Torst, 2004, s. 99. ISBN 80-7215-228-9.

⁸¹ Tamtéž.

se promění až milostným aktem s cizím mužem – nicméně toto vše jsme podrobněji řekli výše v příslušné kapitole). V *Pavoukovi* se v uvedené scéně propojuje nahota těla a duše. Dívka neodděluje své tělo od duše – ostatně, v její situaci by to šlo velmi těžko, neboť nemoc, kterou má, zasáhla ničivě obojí.

Nyní se budeme věnovat kompozici *Pavouka*. Již výše jsme naznačili, že ke členění textu slouží zvýraznění některých částí textu pomocí kurzívy nebo tučného písma. Ovšem nejdůležitější jsou, co se členění týče, kapitoly. Ty jsou velmi krátké, svojí délkou mohou připomínat *Truchlivého Boha* od Jiřího Kratochvíla. Každá kapitola nese název určitým způsobem se vztahující k ději dané kapitoly – je pojmenována dle toho, kdo v ní vystupuje, dle hlavní postavy kapitoly (obzvláště v případě, kdy se dané postavě autor podrobněji věnuje poprvé) nebo dle toho, co autor hodlá v dané kapitole analyzovat. Co se kompozice týče, je důležité si uvědomit, že hlavní dějová linie se odehrává v průběhu pouhých dvou dnů. Děj začíná pádem Terezy do Vltavy a končí druhý den její sebevraždou. Pouze v poslední větě nám vypravěč dává možnost nahlédnout o rok dále – když říká, že za rok se profesor dozví, jakou nemocí trpí a že na ni zemře. Ačkoliv v příběhu vystupuje mnoho postav, Tereza a profesor nám příběh ohraničují.

Děj příběhu je navíc velmi pečlivě členěn časovými údaji, ke kterým Přibil mnohdy doplňuje i údaje, co v daný okamžik dělají ostatní postavy, aby měl čtenář celou mozaiku pokud možno kompletní. Nicméně přesto děj neplyne lineárně – autor odvypráví lineárně část příběhu jedné postavy, aby v další kapitole začal vyprávět příběh postavy jiné, musí se tedy vrátit v čase a začít její příběh vyprávět zase od začátku. Nejdůležitějším narušením linearitu ovšem jsou retrospektivní odbočky, osvětlující nám aktuální situaci jednajících postav. Většina těchto retrospektiv se vztahuje k profesorovi, neboť on je hlavní postavou příběhu – a to i přesto, že v něm aktivně vystupuje méně, nežli některé ostatní postavy, které bychom mohli označit za vedlejší. Nicméně všechny postavy se vážou na profesora a nějakým způsobem tvarují jeho příběh. Co se týče retrospektiv, nejdůležitější je ta, která se věnuje dceři profesora Martině. Příběh prostitutky, kterou se rozhodne po zaslechnutí rozhovoru v metru navštívit padesátiletý Dušan je zdánlivě osamocen a vůbec nesouvisí s ostatními příběhy (až na to, že Dušan se nakonec k návštěvě rozhodl kvůli řečem dívky s fotoaparátem, jež zachytila ráno Terezu padající do vody). Postupně, právě díky retrospektivním odbočkám, se dozvídáme, že Martina je dcera profesora a navíc že profesor díky anonymnímu dopisu s fotografiemi ví o její profesi. Velmi se tím trápí, neboť netuší, kde selhal a navíc o dceřině povolání nikomu neřekl. S dcerou se od onoho odhalení neviděl, nicméně fakt, že jeho dcera se živí prostitucí, ho trápí snad každý den.

Jak jsme si uvedli, profesor přemítá, kde udělal chybu. Martina je dcera z jeho prvního manželství, manželka Ivana (ta, jež mu je nevěrná s inženýrem Krahujcem) je neplodná. Dceru vychovávala její matka, bývalá žena profesora a profesor si ji jednou za čtrnáct dní bral na víkendy. Dle jeho názoru nic nenavštěvovalo tomu, že se s dcerou něco děje. Když přemýšlí, kde se v ní vzala taková otupělost, aby mohla vykonávat tuto profesi, dochází k tomu, že ji zcela jistě musela podědit po své matce. Toto je velmi důležité – může nám to připomínat zvláštní rodinné situace v Kunderových románech. V něm páry mnohdy děti nemají (například Tomáš a Tereza, dítě má Tereze suplovat Karenin; nebo hudební skladatel a jeho žena herečka z Valčíku na rozloučenou, kdy skladatel nechce kazit vzájemnou lásku přítomností dítěte), nebo se zde často vyskytují muži, jež dítě odmítají či z něj mají panickou hrůzu, neboť se děsí, že žena s nimi pomocí dítěte bude manipulovat. To se stane například Tomášovi z *Nesnesitelné lehkosti*. Ten dítě téměř nesmí vídat, protože si syna či jeho matku neuplácí drahými dárky. Proto rezignuje a rozhodne se se synem nevídat vůbec. Další dítě s Terezou již nemá. Přestože Tomáš syna nevídá, můžeme dle dopisu, který po jeho smrti píše Sabině, předpokládat, že z něj vyrostl dobrý člověk a to i přesto, že vyrůstal bez otce, který se ho zřekl.

Profesor z *Pavouka* je v situaci v podstatě opačné. Svou dceru vídat smí a schůzky dodržuje, dceru si bere pravidelně k sobě a dětství i dospívání prožívá dcera v jeho očích zcela bez problémů. Přesto se pak dozvídá o děsivém selhání. Po dlouhém přemýšlení o své vlastní vině z tohoto selhání vinní matku Martiny, po níž měla dcera podědit onu emocionální otupělost pro profesi prostitutky. V obojím případě se setkáváme s rozvedenou rodinou, navíc s rodinou, která se rozvedla pravděpodobně ještě ve velmi útlém věku dítěte. A v obojím případě vidíme velmi negativní vztah muže k ženě – matce. Tomáš si je jist, že se chová správně a přesto syna nesmí vídat. Příliš nereflektuje pozici svojí ženy – rozvedl se s ní, protože si nerozuměli, protože dítě i svatbu považoval za omyl. Vůbec nebere v potaz to, že jeho bývalá manželka může být tímto citově velmi zasažena a tedy že to je jeden z důvodů, proč mu syna nechce příliš půjčovat. Jako jediný důvod uvádí, že touží po drahých dárcích pro sebe a pro syna. Setkáváme se tedy s mužem, který není z nějakého důvodu schopen empatie ke své bývalé ženě, viní ji a než aby se snažil si ji usmířit, rozhodne se vzdát syna a díky tomuto rozhodnutí navíc ztratí i rodiče, kteří se přikloní na snašinu stranu. Ačkoliv profesor se s dcerou vídá a je zdrcen jejím povoláním, empatií v tomto směru také příliš neoplývá. To, že dospívání jeho dcery bylo zcela v pořádku, soudí pouze dle návštěv jednou za čtrnáct dní, častěji o styk s dcerou zájem nejeví. S její matkou taktéž příliš nekomunikuje a zřejmě ani není příliš znalý domácích poměrů, které u dcery panují a jejich vztahů k matce

a otčímovi. Ve chvíli, kdy dostane anonymní dopis a telefonátem si ověří profesi své dcery, ve vzteku se s ní pohádá. Nesnaží se zjistit motivaci dcery, netuší, proč se rozhodla stát se prostitutkou. Po vzteklé hádce s ní již nepromluví a tak mu nezbývá, než se jen domnívat, co Martinu dohnalo tam, kde je. A po všech úvahách usuzuje, že on neselhal, že na vině je matka jeho dcery – stejně jako Tomáš v *Nesnesitelné lehkosti bytí*. A usuzuje tak i přesto, že v hádce na něj dcera křičí, že je ubožák, který se na ni vykašlal – což působí jako pravděpodobnější důvod (nebo jeden z důvodů) pro to, co dcera dělá, nežli jakási genetická predispozice od matky, která žije v monogamním svazku s Martinovým otčímem.

Nyní se však ještě vrátíme ke kompozici, a to konkrétně k jednomu zajímavému kompozičnímu detailu. Řekli jsme si, že hlavní postavou je profesor estetiky a to i přesto, že v příběhu příliš nevystupuje – výrazněji vystupuje se na začátku, poté když se setkáváme s Martinou (ovšem v tomto případě je většina děje, v němž vystupuje, retrospektivní linií, vyprávějící o tom, jak zjistil dceřinu profesi) a poté až na konci, kdy svou nepozorností na přechodu pro chodce zaviní to, že se inženýr Krahujec, řídící BMW kousne do prstu na ruce, kterou za chvíli bude ošetřovat umírající Terezu. Ovšem zvláštní je ještě jedna věc. Vypravěč o hlavní postavě celou dobu mluví jako o profesoru, případně jako o profesoru estetiky. Teprve na konci se dozvídáme jeho jméno díky telefonátu jeho ženy: „Prosím...“, přijal hovor; měl tklivý hlas, usouzený, elegický. „Ahoj, to jsem já, Karle,“ ozvala se manželka, „v kolik přijdeš domů?“⁸² Stane se tak na straně 102, tedy necelé tři strany před koncem příběhu. A to i přesto, že podobnou scénu jsme viděli na začátku *Pavouka*: „No, to jsem já, prosím tě, já jdu teď ještě do nemocnice, takže přijdu možná o trochu později a nestihnu už nakoupit.“⁸³ Jméno hlavní postavy se tedy dozvídáme chvíli předtím, než zároveň zjišťujeme to, jak skončí její život. I na konci příběhu se při telefonátu mohl Přibil vyhnout jmennému oslovení, nicméně neudělá to. Může to být proto, že ve chvíli, kdy si k hlavní postavě konečně přiřadíme jméno, začneme s ní soucítit ještě o něco více, nežli doteď, neboť označení funkce (profesor estetiky) může vyvolat zeizující efekt. Přibil tedy jméno postavy oznamuje až na konci příběhu nejspíše proto, aby podtrhl účinek závěru. Doteď nebylo třeba znát profesorovo jméno, neboť fakt, že muž je profesorem, spolu s krátkými ukázkami z jeho života, dostatečně vypovídal o jeho charakteristice. Muž, plamenně zapálený do své práce, nicméně v praktickém životě zakřiknutý, zklamaný a víceméně neschopný řešit osobní problémy (s dcerou se odmítá vídat, ačkoliv se její profesí velmi trápí; manželčiny nevěry si

⁸² PŘIBIL, Marek. *Pavouk*. Praha: Torst, 2004, s. 102. ISBN 80-7215-228-9.

⁸³ Tamtéž, s. 14.

ani nevšimne, vůbec nemá podezření, že by ve vztahu mohlo být něco v nepořádku). I přesto je čtenář schopen se do postavy vcítit a toto vcítění se umocňuje v okamžiku, kdy je profesor pojmenován.

Profesor není jediná postava, která je po většinu času, nebo dokonce celý čas příběhu nazývána jinak, nežli jménem. Tento jev pozorujeme i u Kundery – nejen v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, kdy je Tomášův přítel, se kterým tančí Tereza označován pouze jako Z. (avšak ten je pouze postavou epizodní), ale třeba i v románu *Život je jinde*, kde jsou svými funkcemi označovány postavy vyskytující se okolo básníka – matka, dívka, otec, básník, malíř a podobně. Oproti *Nesnesitelné lehkosti* jsou v románu *Život je jinde* takto označovány i postavy, které nejsou epizodní, ale provází Jaromila celý příběh. V *Pavoukovi* se setkáváme s dívkou s fotoaparátem, se scénáristou, či s opilým mladíkem. Některé z těchto postav dostanou později jméno, jiné zůstanou bezejmenné až do konce.

Většina postav, které dostanou jméno, jsou postavy, u kterých autor potřebuje, aby s nimi čtenář více soucítil, neboť výrazněji zasáhnou do příběhu, případně jejich příběh nemá mít šťastný konec. Proto jméno dostává nejen profesor Karel, ale i Tereza, dívka, která spadla do Vltavy a má AIDS, kterým nakazí i inženýra Krahujce, profesorovu ženu Ivanu a profesora Karla. Jméno má i Pavel, přítel Terezy, který je rovněž nemocí nakažen, ačkoliv o tom sám nemá tušení. Oproti tomu scénárista, jenž Tereze pomůže, jméno nemá – není důvod. V příběhu má sice větší roli, nežli Pavel, nicméně scénáristovi na rozdíl od Pavla nehrozí nakažení virem, ani jiný nešťastný konec. Stejně tak má jméno Sachr, opilý mladík, který je zamilován do své přítelkyně, jež mu oznámila, že je těhotná, jen proto, aby mu později řekla, že dítě není jeho a že chce být s jeho otcem, svojí skutečnou láskou. Dívku s fotoaparátem pojmenovat není třeba, ačkoliv zachytí Terezin pád a lascivními řečmi dovede Duška k Martině. Martina, dcera profesora, je pojmenována dříve, nežli samotný profesor. Čtenář tak může inklinovat v kauze dcera – otec spíše k dceři, neboť zná její jméno. Přibil tak zároveň může docílit určité vyváženosti, co se týče hodnocení celé kauzy. Čtenář zná profesora déle, navíc profesor není negativní postava, mohl by se tedy přiklánět spíše jeho výkladu celé události okolo Martiny. Martinu, její kamarádku i klienta, který Martině připomene otce, však čtenář zná jménem a proto se čtenářské sympatie k Martině mohou vyrovnat sympatiím chovaným k profesorovi. Díky tomu může čtenář nahlédnout na celou situaci nezaujatě, pohledy obou postav, přesně tak, jak měl určitě Přibil v plánu – neboť náhledy jedné události různými pohledy se celá kniha jen hemží.

Dalším zajímavým prvkem kompozice je již zmíněná ohraničenost – děj ohraničuje Tereza, která vystupuje na začátku i na konci. Na začátku padá do Vltavy a my postupně

zjišťujeme, kdo je a co se jí stalo, na konci páchá sebevraždu. Ovšem děj taktéž ohraničuje postava profesora. I s ním se setkáváme na úplném začátku, když pozoruje Terezu, jak padá a poté jde profesor do kavárny a nakonec se chystá domů. V tu chvíli ho zastihne telefonát manželky. Profesor přijímá hovor slovem „Prosím.“, je tedy jasné, že se nepodíval na displej, kdo mu volá. Ozve se jeho žena a žádá, aby nakoupil. Hovor končí rozloučením spolu se spojením, že bude končit, ať moc neprovolá. Podobná scéna se opakuje i na úplném konci a dokonce zapříčiní profesorovo zamyšlení a předčasné vstoupení do vozovky. Profesor opět přijímá hovor výrazem „Prosím.“, ozývá se jeho žena a tentokrát ho osloví jménem, jak jsme poznamenali již výše a opět končí s poznámkou o tom, ať příliš neprovolá. Tato kompozice a používání podobných formulací nejenže příběh ohraničuje a uzavírá jej, vytváří dojem pomyslného kruhu, ale zároveň na konci ve čtenáři vyvolává pocit určité důvěrnosti. Čtenář se svými postavami zažívá situaci, kterou už jednou prožil, a proto mu přijde známá a tím pádem se zdůvěřňuje i vztah k postavám – prožívá s nimi variaci něčeho, co už jednou zažil, a proto získává pocit, že postavy dobře zná. Toto opět směřuje k zesílení efektu závěru – čím blíže nám postavy jsou, tím silněji zapůsobí, když celý spletenec událostí nakonec končí onou smutnou zprávou o nemoci profesora a potažmo i jeho ženy a jejího milence. A čím silnější dojem ze závěru se povede Přibilovi vytvořit, tím silněji vynikne spletenec náhod, tedy téma převzaté z *Nesmrtelnosti*, téma, o němž autor říká, že jeho analýza je hlavním cílem práce.

Nyní se trochu podrobněji podíváme na mužské postavy *Pavouka*, přesněji řečeno na jejich vztah k ženám, neboť to je téma, které je v Kunderových románech velmi důležité. Již jsme uvedli paralelu mezi profesorem z *Pavouka* a Tomášem z *Nesnesitelné lehkosti* ohledně jejich vztahu k bývalé manželce. Oba k ní měli veskrze negativní vztah a vinili ji i přesto (nebo snad právě proto), že s ní měli dítě.

Dále se podíváme na inženýra Krahujce, milence profesorovy ženy Ivany. Krahujec je ženatý, za rodinou dojíždí o víkendu a přes týden zůstává pracovně v Praze, kde má milenku Ivanu. Ví, že je vdaná a vůbec mu to nevadí. Ovšem jeho vztah k Ivaně je zvláštní – ihned po milostném aktu odchází, neboť dle svých slov začne pociťovat odpor, který je sice sto vydržet, ale od studentských let jej překonává příliš často, a tak raději hned odchází na toaletu. Tento odpor by nepociťoval, kdyby miloval, ale už je to dávno, co miloval. Ivanu – a zřejmě i většinu ostatních žen – tedy vnímá pouze jako objekt pro naplnění tělesné touhy, nicméně hlubší vztah k nim nemá. Dokonce po aktu v duchu kritizuje Ivanino tělo, jeho vrásky a nadbytečný tuk. Ovšem tato kritika a odpor přichází až poté, co si Krahujec uspokojí své potřeby. Oproti tomu Ivana má zřejmě Krahujce ráda – navštěvuje ho pokaždé, když se naskytne příležitost, když profesor není doma. Navíc ho po aktu obejmě i přesto, že sama

uspokojení nedosáhla. Pokud by vztah s Krahujcem byl i z její strany motivován čistě tělesně, jistě by jí toto rozčarovalo. Nicméně ona nedá nic najevo a i po aktu projevuje Krahujcovi něžnosti. Ten oproti tomu utíká do koupelny a těší se, až paní Ivana odejde. Krahujec se tak může podobat postavám Kunderových sukničkářů, kteří mají mnoho milenek, nicméně nepojí je k nim žádný cit a mnohdy dokonce mají z žen ve skutečnosti strach (jako například trumpetista Klíma z *Valčíku* – bojí se žen a obzvláště ho děsí riziko, že by s ním nějaká žena otěhotněla; to u paní Ivany, jak jsme si již řekli, nehrozí). Krahujec je tedy mužem s poněkud kontroverzním vztahem k ženám. Ve světě Kunderových románů by se se svým postojem jistě neztratil.

Další mužskou postavou, u které se zastavíme, je scénárista – ten, který poskytne ubytování Tereze. Může se zdát, že je to muž s pozitivním vztahem k ženám – pomůže Tereze, když se mu svěří se svou tragédií, uchlácholí ji a nechá ji u sebe přespat. Ovšem musíme si uvědomit, jak scénáristův příběh začal – když se vydal na procházku po městě, nejprve si nebyl jist, z jakého důvodu to dělá, až pak usoudil, že ho nejspíše pudí touha po ženě (není to poprvé, co se na takové výpravy za seznámením se ženou na jednu noc vydává). Tereza je ideálním objektem. Zaujme ho, a když ho prosí o peníze na ubytovnu, zjišťuje navíc, že nemá kde spát a proto bude jistě o to snazší dostat ji k sobě na kolej. Na druhou stranu jí nejprve zaplatí jídlo, chová se k ní mile, nevyzvídá a snaží se jí pobavit. Je však otázkou, zdali to dělá z dobré vůle, nebo jednoduše proto, aby si dívku získal. Nicméně i přesto, že scénárista je sukničkář (nebo se jím alespoň snaží být, o úspěšnosti jiných jeho výprav nic nevíme), nakonec se nejeví jako muž se silnějším negativním nebo kontroverzním postojem k ženám. O Terezu se postará a ráno dokonce zvažuje, že jí pomůže, ovšem ona mu mezitím uteče a odcizí Krečmerovo CD. Avšak stále je scénárista mužem bez monogamního vztahu, mužem, který vyznává vztahy na jednu noc.

Přes Krečmera, majitele CD Šostakoviče, se dostáváme k Sachrovi – opilému mladíkovi, jenž vrazí do profesora stolu v kavárně, kde si čte *Nesmrtelnost*. Sachr se dozvídá, že jeho dívka Gabriela Filipová, alias Filipína, je těhotná. Krečmer má obavy, jak se Sachr s touto událostí vyrovná, neboť před dvěma roky se mu stalo to samé a svou tehdejší přítelkyni dotlačil k potratu. Od té doby si to vyčítá. Sachr je však šťastný, Filipínu dle svých slov miluje, rozumí si s ní a nečekané těhotenství vnímá jako dar. Navíc je znát, že se s potratem své bývalé dívky ještě zcela nevyrovnal, ale díky Filipíně na něj alespoň tolik nemyslel a proto doufá, že narození potomka mu umožní konečně na tuto situaci zapomenout. Nicméně pak dochází ke zvratu, kdy zjišťuje, že dítě není jeho a celá jeho představa zářné budoucnosti se mu hroutí. Sachr je tedy jakýmsi napraveným „hříšníkem“. Sám si uvědomuje,

že ačkoliv tvrdí, že tehdy přítelkyni k potratu dotlačit „musel“, jsou vše pouze výmluvy, neboť to, že ještě studuje a není zajištěný, nemusí nutně být důvod, vzhledem k tomu, že i jiní v obdobné situaci potomka zvládli. S Filipínou si chce „napravit reputaci“, hlavně sám před sebou, ale osud mu krutě vrací jeho selhání před dvěma lety a milovaná žena i očekávané dítě mu mizí s jiným mužem, pravým otcem. Téma těhotenství, mateřství, případně potratu je taktéž něčím, s čím se setkáváme u Milana Kundery. Klíma se ve *Valčíku* snaží dohnat k potratu svou milenkou Růženu, protože nechce, aby se mu rozpadl vztah s jeho ženou, a navíc se těhotenství milenky děsí od té doby, co mu jedna z nich těhotenství nahlala, aby s ním mohla manipulovat a získat si ho. V *Pavoukovi* se oproti tomu setkáváme s mužem, který už čin dokonal – tedy kterému se již povedlo ženu k potratu dohnat. Ovšem nyní se musí vyrovnávat se svým svědomím a výčitky ho nejspíše velmi změní, neboť podruhé ve stejné situaci reaguje zcela opačně a můžeme si jen domýšlet, jak ho poznamená další rána – nečekaná zrada Filipíny. Také otec básníka Jaromila v díle *Život je jinde* nejprve posílá svoji ženu na potrat, ovšem ta to odmítá a dítě si ponechá. Jejich vztah je tím však navždy narušen – stejně tak jako je narušena Sachrova psychika potratem dokonaným a Klímova psychika hrůzou z vymyšleného dítěte. Dítě (ať už to, které se má narodit, to, kterého se rodiče zbaví nebo to, které si žena vymyslí) je jak u Přibila, tak u Kundery něčím, co mužské postavy a jejich životy dlouhodobě poznamenává.

Jak už jsme si výše řekli, celé dílo proplétají náhody v podobě nečekaných setkání a propojení postav, ale také v podobě úvah autorského vypravěče. Tyto úvahy pracují přímo s textem *Nesmrtelnosti* – buď Přibil Kunderu cituje (taková citace je pak psána kurzívou), nebo sám uvažuje nad náhodami, přičemž ovšem využívá termíny Kunderou použité v *Nesmrtelnosti*. Tyto termíny pak aplikuje na své postavy: „Proč tu však o této změně náhody hovoříme, když náš příklad je přece jen poněkud odlišný? Student se přece vrací, chtěje učinit z *němé náhody náhodu příběhotvornou*. Zápletku! Vrací se hnán atakem libida. [...] A také přiznání, že když na sebe ti dva ve vestibulu metra *poprvé v životě* pohlédli, nešlo vůbec o *náhodu němou*, jak bylo tvrzeno. Nýbrž o *náhodu kontrapunktickou*.“⁸⁴ Z ukázky je patrné, že Přibil využívá teorie náhody, kterou rozvíjí Kundera v *Nesmrtelnosti* a aplikuje ji na své postavy. Zároveň si můžeme všimnout, že termíny, převzaté od Kundery dává do uvozovek podobně jako přímé citace nebo naopak výrazy, kterými chce zdůraznit náhody v příběhu (jak jsme si uvedli výše).

⁸⁴ PŘIBIL, Marek. *Pavouk*. Praha: Torst, 2004, s. 87. ISBN 80-7215-228-9.

Nyní se podíváme na reflexi *Pavouka* mezi literárními kritiky. Využijeme několik internetových recenzí, které se nám povedlo o této knize dohledat. Vzhledem k tomu, že Přibíl o Kunderovi a *Nesmrtelnosti* mluví v díle velmi otevřeně a celý příběh provází narážkami na tohoto autora, je jasné, že kritiky jistě neopominou toto spojení zmínit. Nás bude nejvíce zajímat, zdali spojení s velikánem světové literatury vnímají pozitivně či negativně a jak velký prostor tomuto propojení ve svých textech dávají. Od Marka Přibila je velmi odvážné, že se rozhodl ve své prvotině variovat dílo tak uznávaného autora, jakým je právě Milan Kundera. Jistě je to krok, který o knihu vyvolá zájem, zároveň však může Přibilovi uškodit, neboť nutně vede ke srovnávání (minimálně podvědomému) kvality obou spisovatelů.

První recenzí, které se budeme věnovat, je text od autora pracujícího pro *MF Dnes* Josefa Chuchmy. Chuchma na Kunderu naráží již v nadpisu – jeho recenze nese název *Přichází mladý konstruktér inspirovaný Kunderou*. Přibila pak hned v perexu označuje za snaživého a nikoliv netalentovaného „kunderovce“.⁸⁵ Dále uvádí: „Duch v Paříži žijícího konstruktéra románových staveb je v Přibilově debutu přítomen několikanásobně.“⁸⁶ Již na začátku tedy Chuchma vyzdvihuje hlavně podobnost konstrukce obou textů – *Nesmrtelnosti* a *Pavouka*. Navíc profesora estetiky označuje Chuchma za kunderovskou postavu – jeho existence se mu jeví poněkud směšná a obestřená sítí paradoxů. Zároveň vidí spojitost i mezi gestem Agnes, ze kterého se rodí *Nesmrtelnost* a tragikomickou situací na pražském nábřeží, ze kterého se rodí Přibilova pavučina příběhů.⁸⁷ Chuchma o vztahu mezi Kunderou a Přibilem mluví téměř po celou recenzi a Přibilův pokus variovat kunderovský způsob psaní a jeho postavy vnímá veskrze pozitivně, ačkoliv Přibíl ještě musí ujít velký kus cesty, aby se vyrovnal spisovatelům Kunderova umu. Nicméně na tak odvážnou prvotinu, jakou je *Pavouk* (a vzhledem k tomu, že Chuchma otevřeně srovnává Kunderu a Přibila) je toto hodnocení velmi pozitivní. Pro nás je text důležitý hlavně proto, že se přesvědčujeme, že i recenzenti vnímají spojení mezi Kunderou a Přibilem a v případě Chuchmy dokonce natolik, že mu věnuje podstatnou část své recenze.

Druhou recenzi, kterou zde zmíníme, napsala Veronika Kredbová pro LitENky, tedy literární portál Karlovy univerzity. Její text nese název *Kunderovské náhody v pavoučí síti*. I ona tedy ihned v názvu zmiňuje propojení obou autorů. Dále však autorka spíše popisuje konstrukci Přibilova románu a motivy v něm se objevující. Zde Kunderu jednou větou

⁸⁵ CHUCHMA, Josef. Přichází mladý konstruktér inspirovaný Kunderou. *MF DNES* [online]. [cit. 2017-05-10]. Dostupné z: http://kultura.zpravy.idnes.cz/prichazi-mlady-konstrukter-inspirovany-kunderou-fs2-/literatura.aspx?c=A041028_185640_literatura_kot

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Tamtéž.

zmiňuje, když uvádí, že jedním z motivů románu je analýza Kunderovy typologie náhod z *Nesmrtelnosti*. Kunderu pak znovu zmiňuje až v závěru, kdy uvádí, že jeho jméno se často v románu objevuje, neboť román je jakýsi kunderovský ohlas.⁸⁸

Veronika Kredbová zároveň na stejném webu uveřejnila rozhovor s Markem Přibilem. Máme tak příležitost získat i jeho vyjádření k tématu, kterému se věnujeme – tedy k jeho propojení s Milanem Kunderou, neboť Kredbová otázky na toto téma klade: „V *Pavoukovi* hodně odkazujete na Milana Kunderu. Předpokládám, že je to váš oblíbený autor?“⁸⁹ Přibil odpovídá: „V době, kdy jsem to psal – to už jsou vlastně dva roky – patřil a stále patří k mým oblíbeným autorům. Měl jsem velmi rád automatické texty, beat generation, Hrabala a byl jsem touto četbou poměrně ovlivněn. Závislosti na automatickém textu a tomto způsobu psaní jsem se zbavoval objevováním nových autorů jako Kundery a dalších. *Pavouk* je tedy jistým způsobem i o hledání vlastní polohy, o vymaňování se z nějakého epigonského vztahu. Myslím si, že vlastní polohu jsem určitým způsobem našel a že nejsem ani Kunderův epigon.“⁹⁰ Tato informace může být poněkud překvapivou, neboť v textu jasně vítězí racionální konstrukce a detailní a přesná propracovanost všech dějových linií a autorova uváděná láska k automatickým textům se v textu vůbec neprojevuje. Můžeme tedy říci, že lásky k tomuto způsobu psaní se (mimo jiné díky Kunderovi) zbavil úspěšně. Otázku, zdali je či není Kunderovým epigonem, necháme otevřenou – propojení s Kunderou je velmi silné, nicméně pravdou je, že mnohé Kunderovy typické motivy a situace Přibil posouvá či významově pozměňuje. Proto bychom se přikláněli k autorovu přesvědčení, že se mu z epigonství podařilo vymanit, nicméně odpověď na tuto otázku by chtěla zevrubnější analýzu a snad i určitý historický odstup. Veronika Kredbová následně Přibila upozorňuje, že v médiích označení kunderovec zaznamenala (s velkou pravděpodobností je to narážka na recenzi, kterou jsme si uvedli výše). Na to Přibil reaguje takto: „Upřímně si myslím, že by k tomuto škatulkování nedošlo, kdyby v knize Kunderovo jméno nezaznělo.“⁹¹ Dále pak uvádí (poněkud v rozporu s tvrzením autorského vypravěče *Pavouka*), že téma náhody není tím hlavním. Za hlavní téma *Pavouka* považuje Marek Přibil nezaručenost existence.⁹² Je samozřejmě na interpretaci každého čtenáře, jak si text vyloží a co pro něj bude primárním

⁸⁸ KREDBOVÁ, Veronika. Kunderovské náhody v pavoučí síti. *LitENky* [online]. [cit. 2017-05-10]. Dostupné z: <http://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-1003>

⁸⁹ KREDBOVÁ, Veronika. Na prahu literatury s Markem Přibilem. *LitENky* [online]. [cit. 2017-05-10]. Dostupné z: <http://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-987>

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ Tamtéž.

⁹² Tamtéž.

tématem *Pavouka*. My samozřejmě, vzhledem k tématu naší práce, analyzujeme výhradně kunderovské stopy v románu a ostatní necháváme spíše v pozadí.

Poslední recenzí, které se budeme věnovat, je text Petry Křivánkové pro *Host*. Jako jediná z námi uvedených názvem neodkazuje na Kunderu. Text se jmenuje prostě: *V pavučině náhod*. Nicméně hned v první větě textu označuje *Pavouka* za lehkou variaci na kunderovský motiv. Dále se věnuje analýze románu a jeho postav, kdy jako jednu z postav označuje i román *Nesmrtelnost*, protože se v románu fyzicky vyskytuje: „Profesor ho má v aktovce *právě v té chvíli*, když v úvodní scéně sleduje Terezu, protože o knize dopoledne přednášel svým studentům na fakultě. Jeden z nich byl jeho výkladem natolik zaujat, že si knihu šel hned koupit a doporučil ji i jednomu svému známému, studentu scenáristiky, kterého *náhodou* potkal v obchodním domě. Student scenáristiky si *Nesmrtelnost* také koupí, a tak ji má v tašce *právě v té chvíli*, když se ve stanici metra setká s Terezou, se kterou pak stráví noc.“⁹³ Dále pak hodnotí poetiku obou autorů: „Přibilova poetika, jak se nám představuje v *Pavoukovi*, je zcela v souladu s poetikou „směšných lásek“, kterou Kundera (mimo jiné) teoreticky reflektuje ve své knize *Les Testaments trahis* (Zrazené testamenty). Komika scénky, ve které se paní Ivana oddává milostným hrátkám s Ing. Krahujcem (s. 12), se blíží Kunderově interpretaci komiky ve scéně milování hlavního hrdiny s Frídou z Kafkova románu *Zámek*.“⁹⁴ Autorka zmiňuje i další intertextuální narážky (ať už na literaturu, hudbu či film), nicméně má pocit, že nejsou hlouběji zabudovány do struktury vyprávění a působí tak pouze jako intelektuální kulisy.⁹⁵ Některé z těchto narážek jsme zmínili výše s tím, že spíše než jako intertextuální kulisy je vnímáme jako další krok, jak dílo stylově přiblížit Milanu Kunderovi. Autorka recenzi končí s poznámkou, že doufá, že „po snesitelně lehkém variování nám Přibil ve své příští skladbě více odhalí vlastní autorskou identitu“.⁹⁶

Ukázali jsme si tedy, že ačkoliv se názory na kvalitu Přibilova díla různí, většina kritiků jej hodnotí víceméně pozitivně a hlavně žádný z nich neopomíjí zmínit Přibilovu návaznost na Kunderu. Každý z recenzentů této návaznosti věnuje různou pozornost, nicméně ve všech textech se komentáře na toto téma objevují a obvykle v hojně míře.

Než uzavřeme kapitolu věnovanou *Pavoukovi*, zamysleme se ještě nad jednou otázkou – a to otázkou, zdali *Pavouk* je román nebo novela. Tento problém řeší i autoři recenzí, kteří o knize píší. Chuchma se otázce vyhýbá a v recenzi nepoužije ani jeden

⁹³ Vyšlo tiskem (*HOST*, 2005, roč. XXI, č. 1, s. 53-55) my však využíváme internetový archiv: KŘIVÁNKOVÁ, Petra. *V pavučině náhod*. *Host* [online]. [cit. 2017-05-11]. Dostupné z: <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2005/1-2005/v-pavucine-nahod>

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Tamtéž.

z výrazů. Oproti tomu Kredbová sama přiznává, že neví, zdali knihu označit za román nebo novelu. Poslední recenzentka Křivánková zase jednou o *Pavoukovi* mluví jako o novele, podruhé používá výraz román. K otázce žánru se vyjadřuje i Přibíl v rozhovoru. Říká toto: „Já bych to charakterizoval jako prózu románového typu. Román, to je vrchol, ke kterému se spisovatel dobírá až svými literárními a životními zkušenostmi.“⁹⁷ My o *Pavouku* mluvíme jako o románu. Je to sice próza kratšího rozsahu, nicméně novela se obvykle charakterizuje tak, že oproti románu se soustředí jen na jednu dějovou linii, její děj je jednodušší. To o *Pavoukovi* rozhodně neplatí. Několik dějových linií se setkává, aby se nakonec propletli v jednu. Proto i přes kratší rozsah prózy (a s přihlédnutím k autorovu vyjádření) řadíme *Pavouka* mezi romány.

Není pochyb o tom, že *Pavouk* je dílo, ve kterém se stopa Milana Kundery projevuje nejsilněji ze všech rozebíraných. Až by na něj skoro seděl již jednou zmiňovaný citát z *Jakuba a jeho pána*: „Ať zhynou všichni přepisovači. Ať jsou nabodnuti na kůl a pomalu opékáni! Ať jsou vymiškováni a jsou jim uřezány uši!“⁹⁸ A na úplný závěr zmíníme ještě jednu paralelu s Kunderou – příběh, který nám v *Pavoukovi* Přibíl nabízí, je příběhem žertu (žert podobného typu, jaký vidíme v povídce *Já, truchlivý bůh* nebo třeba v *Žertu*). Nicméně Kunderovy postavy na sebe žert nějakým způsobem přivolají, učiní něco, co vyvolá nečekanou reakci, která zcela změní jejich životy. Profesor estetiky nic takového neudělá. Žije svůj slušný a poklidný život a v jeho příběhu nelze dohledat čin, díky kterému by se mu jeho život vymkl z rukou. Žert si ho vyhledá sám, pavouk spřádá své sítě a nakonec mu neunikne nikdo.

4.2.2 Svátosti sadistického Boha (2016)

Knih *Svátosti sadistického Boha* je druhou a prozatím poslední knihou Marka Přibila. Na rok 2017 se dle Nakladatelství lidové noviny chystá další dílo, *Bod Evropa*. *Svátosti* jsou od prvotiny Marka Přibila vzdáleny nejen časově, ale i svou podobou. Román je mnohem obsáhlejší, *Pavouk* měl pouhých 105 stran, *Svátosti* čítají 260 stránek. Tento rozdíl, viditelný na první pohled, není samozřejmě jedinou odlišností. Ve *Svátostech* Marek Přibíl upouští od variování známého literárního díla a místo toho různé intertextuální narážky řadí do díla průběžně, bez přímých komentářů označujících, odkud byl úryvek vyňat, či na koho narážel, u koho se inspiroval. Přesto se Přibíl nezbavil stylu své prvotiny úplně – a proto i zde nalzáme mnohé podobnosti s Milanem Kunderou. Další odlišností je, že i přestože dílo má složitou kompozici, vypravěč již tuto kompozici nekomentuje a i přes vyšší počet stran se

⁹⁷ KREDBOVÁ, Veronika. Na prahu literatury s Markem Přibilem. *LitENky* [online]. [cit. 2017-05-10]. Dostupné z: <http://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-987>

⁹⁸ KUNDERA, Milan. *Jakub a jeho pán: pocta Denisi Diderotovi*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2007, s. 90. ISBN 978-80-7108-283-5.

nám nedostává tolik dějových linií, jako u *Pavouka*, zato jsou všechny linie důkladně rozvedeny.

Než začneme s analýzou románu, seznámíme se s prostředím, ve kterém se odehrává a s hlavními postavami. *Svátosti sadistického Boha* jsou příběhem čtyřicetiletého novináře Viktora, který se musí srovnat s neutěšenými poměry v práci (ačkoliv se snaží dělat poctivou novinářinu, majitel vydavatelství mu hází klacky pod nohy), ale i s novou rodinnou situací (jeho žena Šarlota čeká prvního potomka) a později navíc s vážnou nemocí nejlepšího přítele Standy. Přibil příběh zasazuje do Prahy mezi lety 2014–2016, přičemž využívá realie jak místní, tak politické. V textu se proto mluví o nedávných politických kauzách i o různých jejich aktérech. Někteří politici jsou skryti, ačkoliv je zřejmé, koho má Přibil na mysli (například milionář, co vlastní vydavatelský dům MF Dnes a je zároveň předsedou politického hnutí je jasný Andrej Babiš), jiné pojmenovává přímo (například Miroslava Topolánka), další označuje pouze funkcí, z nichž většina se však dá při troše zájmu čtenáře taktéž přiřadit ke konkrétnímu jménu.

V tomto komentování nedávné politické situace se Přibil zcela jistě podobá Milanu Kunderovi. Ačkoliv z dnešního pohledu jsou Kunderovy romány zasazeny v historii, v době jejich vzniku komentoval politickou situaci ještě poměrně živou. Kromě nedávné politické situace však Přibil řeší i dobu komunismu, tedy období, v němž je zasazena (nebo které alespoň nějak komentuje) většina Kunderových románů, jež jsou v českém jazyce dostupné. Navíc tato období specifický způsobem propojuje – a to úvahami vypravěče (či hlavní postavy Viktora) nad svobodou. Viktor se na začátku románu zamýšlí, zdali jsou média v postkomunistické době svobodná – nebo přesněji řečeno zdali jsou svobodnější, nežli dříve. Nakonec dochází k závěru, že neinformovanost má stejné důsledky, jako „přinformovanost“, tedy přemíra informací, která ve společnosti aktuálně panuje. Občané nevědí, čemu z protichůdných informací věřit, a proto nakonec zcela ztrácí zájem o aktuální dění. Tato přemíra informací je tedy pouhou variací na jejich nedostatek.

A téma variací je pro nás velmi důležité – nejenže se prolíná celým románem, ale zároveň jasně odkazuje k Milanu Kunderovi. Proto se nyní těmto variacím budeme věnovat podrobněji. Výše jsme si uvedli, že Viktor srovnává média za komunistické totality a pak za dob demokracie (neboli kapitalismu, jak Viktor často zdůrazňuje). Uvědomí si, že žádný zásadní rozdíl neshledává. Na základě tohoto zjištění se pak pokouší srovnávat nejen svobodu médií za obou režimů, ale i svobodu v jiných aspektech lidského života. Soudí, že situace v Československu okupovaném sovětskými vojsky a prošpikovaném StB se příliš neliší od doby kapitalismu. V pohledu mnohých rodin tuto nesvobodu nahradil ekonomický tlak.

„Vydělávají si tak málo, že se jejich rozpočty hroutí a každodennost se mění ve zlý sen.“⁹⁹ Toto považuje za variaci na téma nezávislosti, osobní svobody. Mediální situaci zase vnímá jako variaci na téma informovanosti národa (buď nemáme informace žádné, nebo tolik, že nejsme schopni rozlišit jejich významnost a pravdivost). Výsledek je v každém případě velmi podobný. Lidé nejsou svobodní. Nikdy a nikde. Nesvoboda je v nás zapsána naším programátorem (Bohem). Jediné, co se mění, je síla, kterou na nás variace nesvobody doléhají. V určitých situacích (a režimech) tlačí nesvoboda silněji, jindy trochu povolí. Nikdy se však nestane, že bychom mohli žít ve společnosti, která je svobodná. Ostatně, ekonomický tlak, tato variace nesvobody je i důvodem, proč si Viktor omlouvá, že se nechce vzbouřit proti svému šéfovi, který místo aby Viktorovy články vydal, tak je prodá za velké peníze lidem, kteří v nich vystupují v negativní roli. Paradoxně je pak toto důvodem, proč na Viktora někteří kolegové nahlíží s despektem – jsou přesvědčeni, že šéf Viktorovi dává část z peněz, které těmito špinavými obchody získává.

V této fázi bychom měli upozornit, že Viktor nevěří na paradoxy. Ze začátku o nich uvažuje, až dochází k tomu, že i paradoxy jsou pouze specifickou variací. Například ulice ve Smečkách- zde budova číslo 26 patřila dříve Ženskému klubu bojujícímu za rovnoprávnost žen. Ten se zde staral o kulturní vyžití a zároveň nabízel ubytovnu pro ženy. Nyní Viktor shledává, že tato ulice je plná prostitutek. Nejprve to vnímá jako paradox, pak mu dochází, že je to pouze variace. Ulice byla nakonec navráćena ženám. Jen se variuje způsob. Nicméně i to, že Viktor se zabývá různými paradoxy okolo sebe (ačkoliv je pak „překřtí“ na variace) je typicky kunderovské téma. Jeho díla jsou taktéž plna paradoxních situací, se kterými se postavy musí vyrovnávat.

Viktor je přesvědčen, že úsloví, že ti, co neznají svou minulost, jsou nuceni ji prožít znovu, neplatí. Tuto větu si upravuje podle své „víry“ ve variace: „I ti, co si minulost pamatují, jsou odsouzeni k tomu ji znova a znova prožívat. Variuje se.“¹⁰⁰ A má tím na mysli jak „velkou historii, tedy historii národů, válek, útlaku a nesvobody, tak drobné „osobní“ historie, osudy jednotlivců. Dochází tedy k podobnému zjištění, jako Kundera v *Nesmrtelnosti*, když uvažuje o gestech. Uvádí, že lidí je jednoznačně více, nežli gest, a proto si gesta půjčujeme, nejsou našimi originálními, jedinečnými gesty. A stejně tak Viktor je přesvědčen, že ani naše osudy nejsou originální a jedinečné. Jsou pouze variací na příběh, který prožil již někdo jiný. Protože na světě žije (a žilo!) tolik lidí, že není možné, aby pro

⁹⁹ PŘIBIL, Marek. *Svátosti sadistického Boha*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2016, s. 46. ISBN 978-80-7422-530-7.

¹⁰⁰ Tamtéž.

každého z nich byl vymyšlen nový, originální příběh. Vše jsou to pouze variace na základní typy příběhů, s jinými kulisami a postavami. A stejně tak jako Kunderovy postavy klesají pod nesnesitelnou lehkostí bytí, Přibilovy postavy pro změnu padají pod tíhou břemene variací.

Výše jsme zmínili paradoxy. Ačkoliv je Viktor odmítá (nebo spíše nazývá jinak), kniha je jich plná. Obzvláště v milostném životě se dostávají postavy do paradoxních propletenců, do situací ne nepodobných těm Kunderovým. V jedné z těchto situací se nachází například Kučera, Viktorův ambiciózní kolega. V osobním životě je neúspěšný a kromě jediné milostné zkušenosti s dívkou, se kterou tři měsíce chodil, má zkušenosti pouze s prostitutkami. V rámci kauzy, kterou se chce v novinách zviditelnit, potkává Věru, ženu o generaci starší, kterou týral její manžel a ona chce zamezit jeho styku se dvěma nezletilými dcerami (třetí dcera Tamara je již dospělá). Kučera kauzu sepisuje a zároveň je Věrou silně přitahován. Tato starší, v jeho představách pasivní a poslušná žena se stává objektem jeho vášně. Nic na ni však nezkusí. Ovšem nějakou dobu po vydání článku se Věra opět ozve, prosí redaktora o pomoc – chce, aby o jejím případě vydal další článek. Kučera je tou dobou již na vyšší pozici a navíc (zatím beznadějně) zamilován do nové kolegyně. Slíbí Věře pomoc, pokud ona mu bude po vůli, co se jeho sexuální touhy týče. Věra nakonec svolí, a tak dojde k aktu, který připomíná více znásilnění, nežli akt lásky či vášně. Kučera nabuzený tímto „úspěchem“, píše SMS kolegyni Tamaře, do které je zamilován. Žádá ji o schůzku. Ta souhlasí. Kučera však netuší, že pouze proto, aby mu poděkovala za článek, kterým před dvěma lety pomohl její matce. Tato situace není nepodobná *Žertu*, kdy Ludvík volí milostný akt jako pomstu, nicméně celá situace se tragikomicky zvrtné proti němu a Heleně, nicméně jeho osobní nepřítel zůstane nepotrestán. Kučera se sice nikomu nechce mstít, jeho vlastní ctižádost a zároveň nízké sebevědomí ho dostanou do neřešitelné situace. A vše mu pokazila jeho sexuální touha, kterou se rozhodl mermomocí naplnit. Podobně paradoxní situaci nalézáme ve *Falešném autostopu*, kdy je dívka nepovedenou hrou pasována do role ženy bez sexuálních zábran a teprve po milostném aktu, který probřečí, z ní přítel tuto masku konečně snímá. První dovolená se tak mění v první krizi, takovou, která vztah navždy poznamená.

Ostatně nutno dodat, že Kučera je (jak z výše uvedeného jasně plyne) postavou s velmi nestandardním vztahem k ženám. Ačkoliv v Kunderových románech se obvykle nenalézají scény hraničící se znásilněním, či prostitutky, mnoho mužů (jak jsme si ukázali už v případě *Pavouka*) zde má k ženám specifický, netradiční vztah.

Nyní se však vrátíme k variacím. Přibil se nezamýšlí pouze nad variacemi historie a osudů, ale věnuje se i variacím hudebním. Spojuje tak dvě typicky kunderovská témata. K hudbě Viktor přirovnává různou sílu tlaku nesvobody: „Byla tu před listopadem 1989, je

tady dnes a bude tu nadále. Tu slabá jako pianissimo, tu silná jako forte, bude se variovat, dokud svět nezanikne, obdobně jako se varíují motivy v klasicistních hudebních skladbách.¹⁰¹

Nicméně hudbě a variacím je věnována další část, která je zcela jasným odkazem (ať už vědomým nebo nevědomým) na Kunderu – neboť i Kundera se věnoval na chlup stejnému tématu. Tímto tématem je Beethovenův vztah k hudebním variacím a k jeho uvědomění, že variace nejsou pouhou povrchní tvorbou, jak si údajně myslí většina autorů či posluchačů: „Génius si naopak uvědomil: Variace jsou nejzávažnější formou v hudební historii. A Viktorovi zase problesklo hlavou, že jsou nejzávažnější formou existence a že i jeho letitý odstup od života je pouhou variací – variací na téma úzkosti.“¹⁰² Kundera na Beethovena naráží již v *Nesnesitelné lehkosti bytí* a téma jeho vztahu k variacím rozebírá v *Knize smíchu a zapomnění*¹⁰³ (řekli jsme si sice, že této knize se věnovat nebudeme, neboť se nedá předpokládat její všeobecná znalost, vzhledem k tomu, že je velmi komplikované ji sehnat; nicméně tato narážka, zcela jasně směřující k tomuto románu, nám nedá nezmínit toto Kunderovo těžko dostupné dílo; naše slova o podobnosti dvou pasáží může potvrdit a bakalářská práce uvedená v poznámce pod čarou u příslušného indexu). Vzhledem k tomu, že Marek Přibil variuje pasáž z *Knihy smíchu a zapomnění*, můžeme předpokládat, že je velkým obdivovatelem a znalcem Milana Kundery. I to může být důvod, proč se i jeho druhý román kunderovskými motivy a postupy jen hemží.

Od hudebních variací plynule přejdeme k hudbě jako takové. Již v *Pavoukovi* se Přibil pokoušel hudbu zabudovat do děje a to tím způsobem, aby v něm aktivně „vystupovala“ a nebyla jen pouhou kulisou. A tak Viktor právě díky vzpomínce na tóny Ježkova *Bugatti stepu* dochází k uvědomění, že neexistují paradoxy a že ani nelze rozhodnout, zdali jsou dnešní média svobodnější než ta komunistická. Všechno jsou to paradoxy. Hudba, taktéž neslyšená, nýbrž znějící pouze v jeho hlavě, provází Viktora i v těžké životní situaci. Čekají s manželkou v nemocnici na testy, které mají ukázat, zdali jejich očekávané dítě trpí Downovým syndromem či jinou genetickou poruchou. Viktor si z nervozity začne na stehno vyťukávat první větu Prokofjevova *Klavírního koncertu č. 5*. Mluví o několika svých oblíbených skladbách, které nemusí slyšet, a přesto si je vybaví tón po tónu: „Je to zvláštní: připadá si, jako by měl na uších sluchátka. Jenže žádná nemá, hudbu slyší uvnitř lebky;

¹⁰¹ PŘIBIL, Marek. *Svatosti sadistického Boha*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2016, s. 48. ISBN 978-80-7422-530-7.

¹⁰² Tamtéž, s.213.

¹⁰³ JANEČKOVÁ, Kateřina. *Hudba v románech Milana Kundery* [online]. Brno, 2010 [cit. 2017-05-22], s. 14-15. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/261263/ff_b/Hudba_v_romanech_Milana_Kundery.pdf

jakoby v místech nad kořenem nosu.“¹⁰⁴ Přibíl se snaží hudbu udělat součástí Viktorovy osobnosti, stejně tak jako je součástí Ludvíka nebo Jaroslava v *Žertu*.

Stejně tak jako Viktor komentuje hudbu, vyjadřuje se i k dalšímu umění – například k literatuře či filmům. Viktor říká, že na vysoké škole se chtěl stát spisovatelem, nyní už v tom ale nevidí smysl – nemá známé jméno a nespadal by „do kategorie mainstreamu à la *Padesát odstínů klišé*“.¹⁰⁵ Jeho román by tedy byl určen pro maximálně několik desítek čtenářů. Přičítá to tomu, že západní civilizace je zahlcena informacemi. Lidé na ně nemají kapacitu a proto raději u filmů či knih relaxují, než aby nad nimi přemýšleli. Proto se film, hudba či literatura staly pouhým spotřebním zbožím určeným k zábavě. I sám Viktor přiznává, že když přijde unaven z práce, volí raději oddechový film, nežli třeba dílo Luise Buñuela. Komerencializaci pak nazývá oslavou klišé. V takové situaci prý pouze blázen stráví čas psaním románu, který mu přinese dluhy a rozpad rodiny, pokud není zrovna Eco, Rushdie, Márquez či Grass (tedy ikony z dob, kdy podle Viktora literatura něco znamenala).¹⁰⁶ Viktor kritizuje moderní dobu, kdy se z umění stává zboží a vytrácí se jeho hodnota a kvalita a zároveň kritizuje kýč – ono velké kunderovské téma, objevující se například v *Nesnesitelné lehkosti bytí* ve spojitosti se Sabinou a jejími úvahami o umění (ale i o životě). Vždyť Sabina má ráda Tomáše i proto, že je opakem kýče, v říši kýče by podle ní byl naprosté monstrum. I své obrazy se snaží vždy tvořit tak, aby nebyly kýčem. A to i přesto, že dokud žije v rodném Československu, dostává se kvůli tomu do sporu s oficiální ideologií, která razí zcela jiný směr umění, než Sabina tvoří.

Oproti tomu však Viktor, ačkoliv kýč kritizuje, sám přiznává, že je jeho uživatelem, že i on je zahlcen, a proto toto spotřební zboží, jenž mu společnost servíruje, přijímá. Vždyť už na prvních stránkách je rád, že hra, na kterou jdou večer s manželkou, je komedie, neboť je unaven z práce. A poté s potěšením kvituje, že u hry se, jak očekával, nemuselo moc přemýšlet. Ačkoliv tedy Viktor sdílí ideály se Sabinou a dalšími postavami z Kunderových románů, tyto ideály pak konfrontuje s „reálným“ moderním životem, ve kterém selhává a stává se konzumentem, jako každý jiný, neboť to, že si uvědomuje, že konzumuje kýč, místo aby vyznával kvalitní hudbu a filmy (jako za dob bezstarostného mládí), ho příliš neodlišuje od jiných diváků kýče, kteří ho přijímají bez zamyšlení se nad jeho skutečnou kvalitou.

¹⁰⁴ PŘIBÍL, Marek. *Svatosti sadistického Boha*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2016, s. 119. ISBN 978-80-7422-530-7.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 55.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 54–55.

Již jsme zmiňovali, že stejně jako Kundera rozebírá v *Nesmrtelnosti* omezený počet gest, Přibíl ve *Svátostech* mluví o omezeném počtu variací na lidské osudy. Není to ale jediná spojnice, která ho s motivy z *Nesmrtelnosti* spojuje. Ve *Svátostech* se setkáváme i přímo s tématem smrti a nesmrtelnosti v podobném pojetí, jako u Kundery. V té fázi knihy, kdy ještě Viktor „věří“ na paradoxy, se zamýšlí nad symbolem revoluce a devadesátých let Václavem Havlem a jeho rivalitou s Klausem, který se, dle Viktora, proti Havlovi vymezoval vším, co bylo po ruce. Avšak když Havel zemřel, byl to právě Klaus, který ho při státním pohřbu vyprovodil svou smuteční řečí. A tak Viktor usuzuje, že cokoliv, co člověk v životě učiní, a to včetně skonu, se obrátí proti němu. Zároveň dodává, že Havel nad sebestředným Klausem i po své smrti vyhrál – právě díky své nesmrtelnosti. Je po něm pojmenováno letiště a k výročí dvaceti pěti let svobody byl právě jeho portrét vyvěšen na Národním muzeu s nápisem Havel navždy. Havel tak, jakkoliv už nemůže proti Klausovi bojovat, vyhrává nad žijícím, který touží právě po té nesmrtelnosti, kterou má Havel. A Klaus po ní touží i přesto, že Havel svůj odkaz již nemůže ovlivňovat a Viktor jej v důsledku toho vnímá jako pokroucený – jedni Havla nezaslouženě kritizují, jiní ve snaze toto vyrovnat, jeho přínos naopak příliš zveličují. Havel zmizel, stal se z něj pouze symbol, zbyla tu po něm pouze jeho nesmrtelnost. Téma jako vystřižené z Kundery. I přes tuto bezmoc ovlivnit z nebe svůj odkaz, vnímá Viktor Havla jako vítěze – neboť Klausova pověst dle jeho názoru zaslouženě upadá a když tři měsíce před odchodem z funkce vyhlásil amnestii, jeho portréty na protest zmizely z úřadů a škol dříve, nežli on opustil prezidentský úřad. A v ten moment se Havel, tedy ten, kterého Klaus před časem pochoval, v nebi sardonicky ušklíbl. Klaus pochoval nejen Havla, pochoval nakonec i sám sebe a dokázal to udělat ještě za svého života.

Nyní přejdeme k Viktorovu vztahu k ženám. Uvedli jsme si, že muži v Kunderových románech mají většinou nekonvenční vztah k ženám. Z tohoto modelu se Viktor vymyká. Svou ženu Šarlotu miluje, dokonce na ní velmi lpí. Proto odolává pokusům svůdné asistentky, která mu zcela otevřeně nabízí možnost se s ní pomilovat (čímž ho chce zkompromitovat, jak Viktor později zjišťuje). A kvůli své lásce k manželce se velmi strachuje o zdraví jejich nenarozeného dítěte. Je přesvědčen, že ani potrat, ani výchovu postiženého dítěte by nezvládli a jejich vztah by to zničilo. Neobává se tedy jen o milované dítě, ale taktéž o osud manželství. Mimochodem, v této scéně se opět objevuje motiv potratu jako něčeho, co je pro vztah ničivé. Nicméně i přesto, že Viktor na ženě velmi lpí, je tak zaujat svou prací, že ji zanedbává a na konci se opět objevuje motiv nevěry, ne již potencionální, jako v případě asistentky, jež se Viktorovi nabízela, ale nevěry dokonané. Této nevěry se však dopustí Šarlota, která má obavy, že ji její muž nemiluje, a proto hledá útěchu u milence. Viktor se tak přes všechnu

svou snahu tomuto kunderovskému motivu nevyhne, na konci knihy se objeví jako nejapný žert, který převrátí vzhůru nohama vše, co plánoval. Poté, co Viktor ztratil iluze o své práci a prošel mnoha komplikacemi, odjíždí do Španělska (do kýčovitého obrázku z časopisu cestovní kanceláře, jak podotýká), aby si zde srovnal svůj život. Když se vrací, je si jist, že nejdůležitější jsou pro něj Šarlota a jeho malý syn. A právě v ten moment nedopatřením narazí na SMS zprávy dokazující nevěru jeho ženy. V tu ránu je jeho život rozmetán na kousky a Viktor konečně poznává opravdovou tíhu života, po všech „těžkostech“ které překonal, zjišťuje, že teprve teď mohl poznat pravý život. Sadistický Bůh mu sesílá krutý žertík a Viktor poznává, že až doteď byl život jinde.

Avšak podezření, že život je jinde, vyslovuje Viktor již dávno. Když uvažuje o variacích, tuto „variační teorii“ opírá o Nietzscheho myšlenku věčného návratu (není snad nutné podotýkat, že tato Nietzscheho úvaha rezonuje i v *Nesnesitelné lehkosti bytí*) a začíná se obávat, že pravý život mu uniká: „touží po něčem víc. Po úniku z tohoto života bez přidané hodnoty, bez přesahu, kde by mohl být kýmkoliv nahrazen, neboť jeho existence nemá opravdový význam.“¹⁰⁷ Svět vnímá jako optickou iluzi z filmového snímku Matrix, sladkou kýčovitou bublinu a život vidí jinde – za oponou všesžirající povrchnosti. A právě toto rouhání mu sadistický Bůh na konci vrací. Viktor tedy (žijící v přesvědčení, že život je jinde, stejně jako Jaromil) hledá ten opravdový život. Nakonec ani pro jednoho z nich toto hledání nedopadá příliš pozitivně.

Vraťme se zpět k nevěře. Asistentka není jediná, která se pokouší Viktora svést – a to velmi okatě. Stejně otevřeně se mu nabízí studentka Tamara, kterou potká v sauně. Dívka si všimne, jak Viktor pokukuje po jejím nahém těle a na baru mu pak nabídne hodinu v hotelu za tři tisíce. Přivydělává si tak na studia. Viktor odmítá, ovšem nejen proto, že by měl před očima stále Šarlotu. Je tu i druhý důvod: „kolik už jen četl článků a reportáží o studentkách přivydělávajících si tělem? Stovky. Tamara byla jen jejich variací. [...] Prostoupila jím mučivá úzkost: žije ve světě nesnesitelně ocejchovaném osudy, které se zmnohonásobují. Kdyby se s Tamarou vyspal, bylo by to jako kdyby souložil s časopisy či novinami, ve kterých se o studentkách psalo.“¹⁰⁸ Tento typ uvažování připomíná jasně úvahy v Kunderových románech. Tam však přejdou obvykle v úvahy esejistické, kdy postavy a jejich příběhy danou problematiku osvětlují. Avšak i Viktor je jistým „osvětlovačem problému“, ačkoliv se to nejeví tak výrazně, jako v některých Kunderových knihách. Viktorův

¹⁰⁷ PŘIBIL, Marek. *Svatosti sadistického Boha*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2016, s. 107. ISBN 978-80-7422-530-7.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 84.

příběh je komplexnější, postava hlouběji vykreslena, nicméně děj i Viktorovy úvahy se neustále točí okolo několika zásadních témat – variace, politika, historie a hlavně svoboda, ať už svoboda lidského jedince, nebo svoboda médií. A příběhy, které Viktor zažívá, jsou neustále vztahovány k těmto hlavním tématům a různým způsobem poodkrývají další aspekty daného problému. Ačkoliv tedy eseje z *Svátostech* není tak silná jako u Kundery, rozhodně se zde objevuje a slouží k podobným účelům, jako v Kunderových románech.

Všimněme si ještě jednoho detailu, který ve svých úvahách Viktor poměrně často zmiňuje, například v rozhovoru se Šarlotou: „Třebaže žijeme v době, kdy máme nespočet možností, jsme ve svých volbách omezeni nezkušeností.“¹⁰⁹ Tyto zmínky, které mohou nepozornému čtenáři snadno uniknout, však nejspíše odkazují k *Nesnesitelné lehkosti bytí*, která se, jak Kundera v autorském doslovu uvádí, měla původně jmenovat *Odejít* a poté *Planeta nezkušenosti* (vždyť i Chvatík nazval svůj doslov k románu *Kunderova planeta nezkušenosti*). Jasně to odkazuje na myšlenku, že člověk, který žije jen jeden život, nemůže nikdy vědět, jaké rozhodnutí učinit, jaké je správné a které nikoliv a případně toto rozhodnutí opravit. Má k dispozici jen jeden život a jen jednu jeho verzi. A stejně tak jako postavy z *Nesnesitelné lehkosti bytí*, kde je tato myšlenka rozvedena, nevědí, zdali jejich rozhodnutí jsou správná (a Tomáš dokonce dochází k názoru, že smí-li člověk žít jen jeden život, je to jako kdyby nežil vůbec¹¹⁰), tak i Viktor váhá, neví, je zmaten z přemíry možností a pouze jednoho života k jejich vyzkoušení.

Viktor neví, jak se svým životem naložit, jak se postavit k pracovní či politické situaci, a i přestože žije ve světě neomezených možností, je zmítán pocitem nesvobody, který mu nedovoluje vystoupit proti nešvarům, s nimiž nesouhlasí. Je vázán pocitem zodpovědnosti k rodině a ekonomickým tlakem, ale i svou vlastní myslí – jeho žena Šarlota, pracující jako lékařka, mu neustále vyčítá, že příliš přemýšlí. A je to pravda – po vzoru kunderovských postav Viktor neustále přemítá a právě toto přemítání ho vrhá do existenciální nejistoty, která se možná děje spíše v jeho hlavě, nicméně touto nejistotou přivolá na sebe skutečný problém v podobě nevěry své ženy, se kterou má malého syna. Přibil tak opět posouvá ono kunderovské přemítání – Kunderovy postavy a autorský vypravěč přemítají a může se zdát, že hlavním cílem jsou spíše tyto úvahy, toto přemítání a osvětlení určité problematiky. Viktor taktéž přemítá a snaží se osvětlit problémy, které před ním vyvstávají, nicméně Přibil (podobně jako v *Pavoukovi*) toto přemítání jaksi konfrontuje s „realitou“, posouvá ho dál

¹⁰⁹ PŘIBIL, Marek. *Svátosti sadistického Boha*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2016, s. 85. ISBN 978-80-7422-530-7.

¹¹⁰ KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2006, s. 17. ISBN 978-80-7108-281-1.

a ukazuje, jaké škody může napáchat v životě jedince, pokud příliš zabředne do úvah – vzdálí se natolik od svého života, až na sebe přivolá problémy, které mu hrozily mnohem více, nežli to, o čem přemítal. Ve své zaslepenosti si toho však nebyl schopen povšimnout.

A tak se i Viktor, zapletený do svých úvah, vzdaluje Šarlotě a synovi a sadistický Bůh, programátor našich těl a životů (ne nepodobný pavoukovi z předchozího románu) již chystá závěrečnou ránu, která Viktora tvrdě navrátí zpět z jeho myšlenek k existujícím problémům existujících lidí okolo něj. Tím nechceme říci, že by se Viktor zabýval problémy neexistujícími, nicméně řeší hlavně krizi ideálů v konfrontaci s reálným pracovním životem a krizi existenciální, která v něm roste od té doby, co nabyde přesvědčení, že je nesvobodný. První tvrdou ránou je nemoc a smrt přítele Standy a druhou „fackou“, kterou mu Bůh uděluje, je právě závěrečná nevěra milované ženy. Nevěra o to horší, že ze zpráv plyne, že se nejedná pouze o vztah motivován tělesnou touhou, ale že z obou stran jde i o emocionální zainteresovanost. Proto, ačkoliv Viktor neví, jak se k situaci postavit a záhy po tomto zjištění román končí, je mu jasné, že nejspíše Šarlotu ztratil.

Jako další z typicky kunderovských znaků jsme si určili i různá nedorozumění a nepochopení, obzvláště ta vztahová (neboť Kundera používá partnerské vztahy jako model, na němž lze snadno ilustrovat problémy, které sužují veškeré mezilidské interakce). A toto nedorozumění se nevyhýbá ani Viktorovi, nebo přesněji řečeno Šarlotě. Šarlota souhlasí s první schůzkou s Viktorem na základě časopiseckého rozhovoru s Vagenknechtem, který Viktor vedl. Vagenknecht se snaží sám sebe rehabilitovat, neboť mu dle jeho slov komunistický režim velmi uškodil a byl trestán, ačkoliv zachránil životy nevinných lidí a měl by tedy být spíše odměněn. Šarlotě přijde krásné, že Viktor se na vysvětlení minulosti starého muže podílí, a proto přijme Viktorovo pozvání na rande. Nicméně později se Viktor dozvídá, že s Vagenknechtem bylo vše jinak – spolupracoval s StB a rozhovorem a později plánovanou knihou chtěl svou minulost upravit tak, aby vypadal jako disident a hrdina (opět zde můžeme vidět péči o odkaz, neboť Vagenknecht je velmi starý muž; náprava pověsti mu v jeho životě již nepřinese žádné materiální ani jiné zisky, ale zajistí mu, že ve své nesmrtelnosti zůstane v paměti lidí jako zneuznaný hrdina a nikoliv jako zbabělec). O čtyři roky později se Šarlota od Viktora dozvídá celý příběh Vagenknechta. Je zdrcená. Jak může být její vztah s Viktorem upřímný, když prvotní zájem o Viktora vzešel z Vagenknechtovy lži, neupřímnosti?¹¹¹ Šarlota má obavy, zdali vztah, který vzešel z neupřímnosti, může být upřímný. Připomíná to trochu Tomáše, který přemýšlí o svém vztahu s Terezou a dochází k tomu, že aby se spolu setkali,

¹¹¹ PŘIBIL, Marek. *Svátosti sadistického Boha*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2016, s. 124. ISBN 978-80-7422-530-7.

bylo potřeba několik náhod, které je k sobě dostrkaly. Na základě toho Tomáš přemítá, jakou váhu vlastně může mít vztah, který vznikl z náhody, nikoliv na základě motivu *es muss sein* z Beethovena, kterému přisuzuje osudovou závažnost. Tomáš usuzuje, příběh, který s Terezou sdílí, se vůbec nemusel odehrát. A stejně tak Šarlota usuzuje, že příběh, který sdílí s Viktorem, nemusí být tak upřímný, jak si po celé čtyři roky myslela. Se vztahovými nedorozuměními v různých podobách se setkáváme snad v každém Kunderově textu, namátkou můžeme uvést povídku *Symposion* či třeba román *Život je jinde*, *Valčík na rozloučenou* a další, jak jsme si ostatně ukázali v příslušném oddílu tomuto tématu věnovaném.

Šarlotino a Viktorovo seznámení spojuje i další kunderovský motiv. Viktor uvádí, že jejich seznámení bylo plné prvoplánové romantiky: „Dokonce si povídali o literatuře a mediččiných oblíbených autorech. V ruce jí chyběla snad už jen Anna Karenina.“¹¹² Šarlota tedy o formě seznámení pochybuje z toho důvodu, že se po čtyřech letech dozvídá, že bylo založeno na neupřímnosti. V ten samý moment pochybuje i Viktor, nicméně proto, že mu jejich seznámení přijde jako variace na všechna jiná seznámení, neoriginální, neosobní, příběh, který se odehrál nesčetněkrát před nimi a odehraje se nesčetněkrát po nich. „Bože, i rande přes inzerát by bylo autentičtější!“¹¹³, stěžuje si Viktor. Všimněme si narážky na literaturu a Annu Kareninu. Nemůžeme nezpozorovat podobnost seznámení Tomáše a Terezy, ve kterém kniha (jak jsme ostatně již uvedli) taktéž hrála zásadní roli. V případě Šarloty a Viktora hraje zásadní roli literatura jako taková, přičemž kniha jako předmět chybí. Nicméně právě to je snad to jediné, co Viktorovi chybí k tomu, aby seznámení se svou budoucí ženou prohlásil za úplné klišé. Opět zde tedy vidíme určitý posun motivu z Kunderova světa. Pro Terezu je kniha zásadní a provází ji v jejích úvahách i v jejím příběhu (vzpomeňme na knihovnu, která měla patřit údajnému inženýrovi v bytě, jenž byl nejspíše zabaven chudému intelektuálovi) a je pro ni motivem vážným. Viktor posouvá hovory o literatuře do říše klišé (nebo, chceme-li, *kyčce*) a to, že zmiňuje Annu Kareninu, jistě není náhoda. Vždyť právě tento román vystupoval při setkání Terezy a Tomáše a právě po něm pojmenovali svého psa, který měl Terezu vytrhnout z chmurů a pomoci jí zapomenout na Tomášovy nevěry.

Již jsme zmiňovali téma smrti a nesmrtelnosti ve *Svátostech sadistického Boha*. S tím souvisí i bilancování života. Viktor odjíždí na dovolenou proto, aby zhodnotil svůj život.

¹¹² PŘIBIL, Marek. *Svátosti sadistického Boha*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2016, s. 125. ISBN 978-80-7422-530-7.

¹¹³ Tamtéž.

Když přemýšlí, proč k tomu došlo zrovna v tomto momentu, dochází k tomu, že nejde jen o soubor událostí, které ho velmi zasáhly a vedly k tomu, že byl nucen zhodnotit (a snad i přehodnotit) svůj dosavadní život. Tato potřeba souvisí i s věkem – chybí mu rok a půl do čtyřicítky, ocitl se tedy v půli svého života a chce vyhodnotit, kam došel a kam směřuje: „Byl ve věku, kdy si člověk uvědomuje, co již nikdy nedokáže, protože už chápe své limity i možnosti, které se ve dvaceti a třiceti zdály být nekonečné.“¹¹⁴ Tato úvaha se zjevně podobá rozjímání hlavní postavy z Kunderovy povídky *Nikdo se nebude smát*. Tuto část jsme si v práci již citovali, nachází se v souboru povídek *Směšné lásky*.¹¹⁵ I zde muž dosahuje pravděpodobného středu života, ve kterém si uvědomuje, co dokázal, i to, co zřejmě již nikdy nestihne. Tento střed však Kundera stanovuje na věk třiceti tří let. Oproti tomu Přibil jej posouvá na věk blížící se čtyřicítce. Je to logické, vzhledem k posunu vnímání věku a k prodloužení produktivního života. Kunderova povídka vyšla v roce 1963, Přibilův román v roce 2016. Padesát let dělící tyto povídky změnilo mnohé a proto Přibilův posun věku je přirozeným důsledkem těchto změn. Téma ovšem zůstává stejné – polovina života, která donutí člověka otevřít oči a přiznat si, že již není mladík a že ne všechny jeho sny se splní a že ne vše, co vykonal, vykonal správně, že ne vše vedlo k takovým výsledkům, jaké očekával. A ačkoliv téma bilancování se objevuje v mnoha literárních dílech, bilancování spojené s polovičkou života a prozřením, že některé věci již nestihneme, je jasný odkaz na podobný úryvek ze *Směšných lásek*.

Jak už naznačuje název románu, ve *Svátostech sadistického Boha* se objevuje motiv religiozity – Viktor usuzuje, že Bůh je něco jako programátor, který vytvořil lidi, podobně jako lidé vytváří počítačový program, a pak tento program zkrátka nechal běžet, jen občas zasáhne. Postavy věřící v Boha nacházíme i v Kunderových dílech. Tato víra (ať už pravá nebo předstíraná) je součástí osobnosti dané postavy, nějakým způsobem ovlivňuje jednání této postavy, můžeme tedy říci, že se setkáváme spíše s motivem víry, nežli s motivem Boha, ačkoliv by se mohlo na první pohled zdát, že je to jedno a to samé. Bůh, kterého popisuje Viktor ve *Svátostech*, spíše připomíná postavu truchlivého Boha ze stejnojmenného díla Jiřího Kratochvila. Je to programátor, autor příběhů. Ovšem Viktorův Bůh odstoupil, program nesleduje a nechává ho žít vlastním životem. Kratochvilův Bůh splétá složité příběhy, jen aby ho někdo vystřídal v jeho činnosti (toto pojetí se přibližuje pojetí pavouka splétajícího osudy v Přibilově prvotině).

¹¹⁴ PŘIBIL, Marek. *Svátosti sadistického Boha*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2016, s. 189. ISBN 978-80-7422-530-7.

¹¹⁵ KUNDERA, Milan. *Směšné lásky: tři melancholické anekdoty*. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 34. ISBN není.

Nicméně přesto existuje spojitost mezi Kunderovým dílem a Viktorovým pojetím Boha. Viktorův Bůh je paradoxně jaksi „odbožštěný“, degradovaný na pouhého IT pracovníka, který stvořil svět. Tento programátor dostává lidi do situací, které nejsou nepodobné příběhům plným paradoxů a absurdit z Kunderových románů. Viktor Boha označuje jako žertéra, který nás staví do situací, v nichž variujeme příběhy jiných, a to dokonce i ty variace, které sami odmítáme či kritizujeme.¹¹⁶ Díky postavě Boha, jenž je zodpovědný za lidské příběhy tak nalézáme spojitost nejen mezi Přibílem a Milanem Kunderou, ale i přímo mezi „následovníky“ Kundery – Přibílem a Kratochvilem. Zároveň si můžeme všimnout jedné zajímavosti – zatímco životy Kunderových postav splétá postava autorského vypravěče, Kratochvil i Přibil mají potřebu přenechat zodpovědnost na někom jiném, ať už na postavě truchlivého Boha, Boha programátora nebo pavouka.

Na konec kapitoly věnované *Svatostem* pohovoříme krátce o kompozici. Román má dvanáct částí. Nelze si nevšimnout, že na konci se Viktor rozhodne, že sepiše román o svém životu a i ten bude mít dvanáct částí – považuje totiž toto číslo za dokonalé, rok má dvanáct částí a číslo dvanáct vidí jako jedno z nejdůležitějších čísel naší kultury – zmiňuje opět náboženský motiv a upozorňuje, že „Ježíš měl dvanáct apoštolů, dvanáct košů zbylo po nasycení a dvanáct bran má nebeský Jeruzalém“.¹¹⁷ Milan Kundera taktéž dělí romány na části, obvykle na sedm částí, nicméně sám autorský vypravěč se k tomuto dělení nevyjadřuje. Můžeme tedy vidět, že Přibil propracovává kompozici a dodává jí dokonce určitou mystiku spojenou s číselnou symbolikou. Ačkoliv pro číslo sedm bychom podobnou symboliku jistě také našli (vždyť sedmička je mimo jiné často nazývána šťastným číslem, sedm je dní v týdnu a podobně), autorský vypravěč ani jiné postavy číslo sedm nějak obzvlášť nevyzdvihují.

Části jsou nazvány podle hlavní události či důležitého motivu, který se v ní objeví (Klišé, Paradox, Variace a podobně). Pátá, sedmá a jedenáctá část mají ještě podtitul (například u sedmé: Logos, Klišé – pokračování, Hlavní porada). Tento způsob řazení může pomáhat při zpětné orientaci v textu, neboť příběh je velmi nelineární a roztržštěný. S Viktorem se setkáváme v první kapitole, kdy odjíždí do Portugalska a teprve zpětně se dozvídáme nejen události posledních dvou let, které ho k cestě vedly, ale i události předcházející, jako jeho seznámení s Šarlotou, nebo dokonce podrobné příběhy ostatních postav (například Vagenknecht, nebo Viktorův kolega Kučera). Příběh se sice soustřeďuje hlavně kolem Viktora, ale občasné odbočky k výše zmíněným postavám a nelinearita děje

¹¹⁶ PŘIBIL, Marek. *Svatosti sadistického Boha*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2016, s. 253. ISBN 978-80-7422-530-7.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 258.

vyžadují čtenářovu pozornost podobně, jako komplikovaná kompozice *Pavouka*. Nicméně ve *Svátostech* autor pomáhá maximálně členěním příběhu na kapitoly, vnitřní členění textu k usnadnění vnímání tak, jak jsme si jej ukázali u *Pavouka*, zde nenacházíme.

Posledním tématem, kterému se budeme věnovat, je reflexe analyzovaného románu literárními kritiky, ale i čtenáři. Zjistíme tak, zdali věnují pozornost kunderovským stopám v díle. Využijeme internetové recenze, ale i internetová fóra o literatuře. Ta sice nemají obvykle valnou literárně-kritickou hodnotu, ale umožní nám pohled přímo do čtenářské komunity a díky komentářům můžeme mít kontakt s přímými ohlasy čtenářů. *Svátosti* vzbudily poměrně dost ohlasů, my však budeme zmiňovat pouze ty recenze a komentáře, které se nějak vztahují k námi zpracovávanému tématu.

V první recenzi *Bolesti společenského i soukromého života*¹¹⁸, napsané Františkem Cingerem pro *Novinky.cz* je Milan Kundera zmiňován nejprve v souvislosti s Přibilovou prvotinou *Pavouk*. Dále se recenzent věnuje spíše stručné reflexi hlavních dějových linií a teprve v závěru recenze zmiňuje opět Milana Kunderu: „I překvapivé finále nejen soukromého života dává najevo, že je poučen kunderovským poznáním: ‚Jediná jistota našeho života je vědomí nejistoty.‘“¹¹⁹ Další zmínky o inspiraci Kunderou nenacházíme, a to i přesto, že recenzent si je dobře vědom, že Přibilova první kniha byla kunderovskou variací. Pro úplnost doplníme, že recenze vyšla nejprve v deníku *Právo*, a to 12. 1. 2017. My však využíváme její internetovou verzi, která byla uveřejněna 15. 1. 2017.

Překvapivě je to jediná zmínka o Kunderovi, kterou v internetových recenzích na *Svátosti* nacházíme. Většina recenzentů spíše věnuje pozornost tomu, že příběh se odehrává v novinářském prostředí a ukazuje jeho nešvary, dále pak tomu, že je vlastně generační výpovědí třicátníků a čtyřicátníků, případně výpovědí o problémech postrevoluční doby. Příkladem takovýchto recenzí je například text *Sadistický Bůh vládne jedné novinářské hlavě* napsaný Alenou Slezákovou pro *idnes.cz*¹²⁰, text bývalé redaktory MF Dnes Lenky Petrášové s názvem *Pravda o novinářině aneb Svátosti sadistického Boha*¹²¹ nebo stručný posudek

¹¹⁸ CINGER, František. RECENZE: Bolesti společenského i soukromého života. *Novinky* [online]. [cit. 2017-05-25]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/426213-recenze-bolesti-spolecenskeho-i-soukromeho-zivota.html>

¹¹⁹ Tamtéž.

¹²⁰ SLEZÁKOVÁ, Alena. RECENZE: Sadistický Bůh vládne jedné novinářské hlavě. *Idnes* [online]. [cit. 2017-05-24]. Dostupné z: http://kultura.zpravy.idnes.cz/marek-pribil-svatosti-sadistickeho-boha-recenze-fu3-literatura.aspx?c=A161220_172516_literatura_vha

¹²¹ PETRÁŠKOVÁ, Lenka. Recenze: *Pravda o novinářině aneb Svátosti sadistického Boha* [online]. [cit. 2017-05-24]. Dostupné z: <http://mediahub.cz/komentare/901468-recenze-pravda-o-novinarine-aneb-svatosti-sadistickeho-boha>

doc. PhDr. Ondřeje Hníka, Ph.D. uvedený na stránkách *neoluxor.cz*.¹²² To, že recenzenti věnují pozornost hlavně kritice novinářiny, může být dáno například stručností a tedy i nutnou povrchností internetových recenzí. Zároveň většina recenzentů, stejně jako Příbil (a jeho Viktor), pracují v novinářském prostředí, a proto přirozeně reflektují tuto linii příběhu, kterou ostatně i autor staví do středu pozornosti. Právě krize v práci nutí Viktora přemítat nad různými existenciálními otázkami a rozjíždí celé soukolí příběhu.

Nutno dodat, že většina internetových recenzí vyznívá pro Příbilův román pozitivně. Oproti tomu komentář z *Tvaru*¹²³ vyznívá negativně. Knihu kritizuje za neoriginální téma, či za nestravitelné úvahy. Ani v tomto komentáři nezaznívá nic, co by naznačovalo spojitost Příbilova díla s Kunderovým. Došli jsme tedy ke zjištění, že ať už je recenze obsáhlejší či se omezuje na pouhý komentář, reflexe spojitosti *Svatostí* s Milanem Kunderou se v námi vybraných textech objevuje pouze jednou. Tato spojitost je uvedena v recenzi, která je veskrze pozitivní, nicméně ani kritický komentář z *Tvaru* se kunderovskými stopami nezabývá.

Nyní se podíváme na čtenářské komentáře. K tomu využijeme portál *databez knih.cz*. Jako zajímavost můžeme uvést, že čtenáři kromě konkrétních prožitků z knihy zmiňují i politickou kauzu Babišových odposlechů, do které je Marek Příbil jakožto novinář zapleten. Román tedy nežije nezávisle na autorovi (jak by si podle mnohých vyjádření zřejmě přál Milan Kundera), někteří čtenáři mají potřebu texty k jejich autorům vztahovat.

První komentář, který zde uvedeme, uveřejnil uživatel pod přezdívkou „kristelko“. Ocitujeme si přímo část, která zmiňuje spojení mezi námi probíranými autory: „Příbil neskrývá filozofické ambice, ale různé úvahové pasáže glosující vývoj české politiky a společnosti román spíše kazí [sic] než aby jej posouvaly o [sic] k výšinám Milana Kundery a Umberta Eca, kam autor zjevně míří.“¹²⁴ Komentář, který do té doby zněl pozitivně a vyzdvihoval hlavně Příbilovo vypravěčské umění, kritizuje snahu napodobit mistry románu, neboť čtenáři se zdá, že Příbil není schopen se uvedeným literátům vyrovnat a román tímto pokusem spíše kazí. Zároveň je z uvedeného úryvku zřejmé, že spojitost s Kunderou vidí čtenář v hlavně v pokusech o esejizaci románu, o doplnění děje úvahovými pasážemi. K tématu motiviky a využití či posunu některých Kunderových motivů, jak jsme si ukázali výše, se čtenář nevyjadřuje.

¹²² HNÍK, Ondřej. *Svatosti sadistického Boha, jednoznačná knižní událost roku* [online]. [cit. 2017-06-23]. Dostupné z: <http://neoluxor.cz/blog/recenze/svatosti-sadistickeho-boha-jednoznacna-knizni-udalost-roku--1641/>

¹²³ Horké párky. *Tvar*. 2017, (4). ISSN 0862-657 X.

¹²⁴ Svátosti sadistického boha. Databáze knih [online]. [cit. 2017-05-28]. Dostupné z: <http://www.databezknih.cz/knihy/svatosti-sadistickeho-boha-322016>

Dalším komentářem, který použijeme, je komentář uživatele s přezdívkou Karlos009: „Jednoznačně a bez diskuzí nejlepší knížka letošního roku! Je z toho sice sem tam cítit Kundera. Vyhovuje mi ale, že je to syrovější a v některých ohledech i mnohem cyničtější.“¹²⁵ Z tohoto komentáře bohužel není jasné, v čem konkrétně čtenář v díle „cítí“ Kunderu. Můžeme se pouze domnívat. Čtenář následně zmiňuje, že text je syrovější a cyničtější – a to by odpovídalo našemu pojetí motivů, které si Přibíl „půjčuje“ z Kunderových románů a posouvá je, nechává je střetávat se s tvrdou románovou realitou, činí je mnohdy krutější, či, jak čtenář správně uvádí, „syrovější“.

Z celkových třinácti komentářů Kunderu zmiňují dva. Ani zde tedy nenacházíme výraznější reflexi, která by zmiňovala kunderovské stopy ve *Svátostech sadistického Boha*. Přesto jsou dva komentáře vcelku vysoký počet, vzhledem k tomu, že u komentářů na internetových portálech musíme nutně počítat s tím, že knihy komentují i čtenáři, kteří se literaturou zabývají pouze okrajově, mají ji jako koníček, a proto je možné, že někteří z nich romány Milana Kundery nutně ani znát nemusí (což se u literárního vědce či kritika rozhodně stát nemůže). Další komentáře již nenacházíme, neboť počet serverů věnujících se čtenářské reflexi je omezený. Kromě *databazeknih.cz* mají čtenáři k dispozici *cbdb.cz*, tedy *Československou bibliografickou databázi*, na ní však *Svátosti* žádný z čtenářů nekomentoval ani nehodnotil. Nicméně čtenářskou reflexi uvádíme pouze pro doplnění našeho tématu, a proto nám značně omezené zdroje pro naše účely dostačují.

4.2.3 Uzavření tématu

Tímto bychom dílo Marka Přibíla uzavřeli. Věnovali jsme mu v práci mnoho prostoru, neboť u obou Přibílových románů shledáváme výraznou inspiraci Milanem Kunderou a chtěli jsme postihnout všechny její aspekty. Přitom můžeme uvést, že na hojnost kunderovských motivů a postupů nemá téměř vliv fakt, že první román je jasnou variací na Kunderovo dílo, zatímco druhý se k ničemu takovému nehlásí a jeho hlavní téma je zdánlivě Kunderovým tématům vzdáleno. Přibíl je pro naši práci bezesporu jedním ze stěžejních autorů.

Přibíl se v naší práci vymyká nejen hojností inspirace u Milana Kundery, ale zároveň faktem, že vydal pouze dva romány, přičemž oba jsou určitým způsobem s Kunderou spjaty. Taková situace nenastává u žádných jiných námi jmenovaných autorů. Je to jistě dáno i tím, že Přibíla bychom mohli, vzhledem k počtu jeho románů, označit jako autora začínajícího. Ostatní autoři (kromě Martina Juna) mají oproti němu mnohem více vydaných děl, a proto můžeme lépe sledovat jejich autorský vývoj, v němž je inspirace Milanem Kunderou výrazná

¹²⁵ Tamtéž.

vždy jen v určité části jejich tvorby a pak s proměnami autorského stylu ustupuje, případně zcela mizí. U Přibila sice taktéž vidíme autorský vývoj (jeho knihy jsou od sebe časově velmi vzdáleny), nicméně k Milanu Kunderovi lze v obou románech. Nemůžeme samozřejmě vědět, co přinese další autorův vývoj (ani to, zdali vydá další knihy, ačkoliv na rok 2017 je jedna předběžně plánována), nicméně můžeme předpokládat, že pokud Přibil u spisovatelského řemesla zůstane, v pozdějších románech projde proměnou a je možné, že další knihy již nebudou kunderovskými stopami tolik prostoupeny. Podobným případem může být snad jen Martin Jun, jemuž se podrobněji budeme věnovat v jedné z následujících kapitol.

4.3 David Zábranský

Další kapitolu věnujeme Davidu Zábranskému, spisovateli, který debutoval v roce 2006 románem *Slabost pro každou jinou pláž*. Za tento román získal Magnesii Literu v kategorii Objev roku. Právě tento román bude i hlavním zájmem našeho bádání. Ačkoliv kunderovské stopy můžeme nalézt i v dalších Zábranského dílech, ve *Slabosti* je shledáváme nejvýrazněji a můžeme na něm tak nejlépe demonstrovat autorovu inspiraci Milanem Kunderou.

4.3.1 Slabost pro každou jinou pláž (2006)

Zábranského debut *Slabost pro každou jinou pláž* s podtitulem *Poznámky k moři, smíchu a duchu doby* získal (i díky výše zmíněnému ocenění) mnoho ohlasů. Pro nás je však tento román důležitý tím, že v něm zcela jasně shledáváme napojení na Milana Kunderu. U Zábranského shledáváme inspiraci tematickou, zároveň však nelze přehlédnout silnou inspiraci stylistickou. Zábranský píše eseizovaný román v nejčistší formě. V tomto nám nejvíce připomíná Kunderovu *Nesmrtelnost*. Postavy zde souží hlavně k osvětlení určité problematiky, kterou autor rozebírá z různých stran a postupně ji čtenáři servíruje. V textu nalézáme mnoho odboček a úvah, dá se dokonce říci, že tyto odbočky a úvahy zabírají v románu více prostoru, nežli části přímo spojené s konajícími postavami. S trochou nadsázky by se tak vlastně dalo říci, že Zábranský tvoří dlouhý esej, v němž občas odbočí k postavám, k tvorbě románu.

Slabost pro každou jinou pláž se točí okolo Evropy a evropanství, okolo střetu Západu s Východem (autor úmyslně pro zdůraznění a zosobnění těchto dvou pojmů používá velké písmeno) a okolo pozice moderního člověka ve světě po druhé světové válce, ve světě plném humanismu, demokracie, ale i kapitalismu, globalizace, komerce a hlavně ve světě plném utrpení. Tento stav světa a komplikovaný život v něm demonstruje Zábranský na několika hlavních postavách. Ty uzavírá do svých úvah – spíše než aby postavy jednaly, přemýšlejí,

spíše než aby vypravěč popisoval konání postav, popisuje jejich komplikované niterné problémy a střety s realitou. Díky tomu o postavách víme příliš a zároveň o nich nevíme mnoho. Známe do detailu jejich uvažování nad určitým tématem, přesto nám vypravěč nenabízí jakousi „kompletní“ charakteristiku těchto postav. V tomto se text velmi podobá *Nesmrtelnosti*, kde je povaha postav také demonstrována hlavně pomocí esejistických zamyšlení, která dlouze komentuje krátkou dějovou pasáž. Nutno dodat, že Zábranskému se přesto daří udržet postavy zajímavé a „uvěřitelné“ a tedy i v tomto se srovnává s Milanem Kunderou.

Již jsme zmínili vypravěče. Ten má v příběhu zvláštní pozici – sám je postavou, která se v textu objevuje, sedí v kavárně a promlouvá se svým přítelem, přesto nezastírá, že právě on je tvůrcem románu. I v tomto způsobu nelze přehlédnout spojení s *Nesmrtelností*. Vypravěč dokonce na konci knihy popisuje svůj vztah k jedné z postav (Kattrin). Říká, že ji pro sebe učinil hlavní postavou románu. Navíc v jeho úvodu nám Kattrin představuje jako ženu, jejíž představa se mu v hlavě zrodila při čtení novinového článku: „Je možné, že ve Vídni (ve Vídni, kde jsem se smál frontě na Rembrandta s italskými turisty dohadujícími se o letence do Říma za zády) žije žena, která ze své vlastní vůle skočí do své vlastní rodinné hrobky? Kattrin?“¹²⁶ Není snad ani nutné připodobňovat tuto scénu k již mnohokrát zmiňovanému Kunderovu popisování zrození Agnes z gesta. Kattrin se sice nerodí z gesta, nýbrž z krátkého textu, který autorského vypravěče donutí věnovat jí dva roky života, psát o ní knihu a uničit ji pro sebe dokonce její hlavní postavou.¹²⁷ A to vše jen díky článku o ženě, která skočila do vlastní rodinné hrobky, na kterém mu Bartlett chtěl demonstrovat zoufalou západní snahu po originalitě. Ostatně, i Polina se v podstatě rodí z pohledu na ženu, která upustí šátek a zbrkle se pro něj sehne, což vypravěči odhalí fakt, že tato žena není ze Západu a ani na něj nepatří.

A ve *Slabosti* nacházíme ještě jeden bod velmi podobný *Nesmrtelnosti*. Řekli jsme si, že postava vypravěče přímo vystupuje v románu – na jeho začátku sedí v kavárně a hovoří s přítelem Barttletem a tyto jejich hovory prostupují celým románem. Hovoří spolu o postavách románu. To jsou zároveň postavy, se kterými se setkávají oni sami a na konci příběhu navíc Bartlett přímo do příběhu vstoupí a jeho zásahem je odhalena nevěra jedné z postav, Poliny. Bartlett tak připomíná profesora Avenaria, který poslouchá vyprávění o vznikajícím románu a zároveň do jeho děje sám aktivně vstoupí. Zábranský však nechává

¹²⁶ ZÁBRANSKÝ, David. *Slabost pro každou jinou pláž: poznámky k moři, smíchu a duchu doby*. Praha: Argo, 2006, s. 36. ISBN 80-7203-822-2.

¹²⁷ Tamtéž, s. 378

i autorského vypravěče setkávat se s postavami – ale pouze pasivně. Polinu vidí z kavárny, Kattrin spatří stát na mostě a hledět do řeky. A své postavení tvůrce románu otevřeně přiznává a komentuje až ke konci knihy. Nicméně přesto po celou dobu románu nemá čtenář pochyb, že ten, kdo sedí s Barttletem v kavárně je tvůrce příběhu, autorský vypravěč, alter ego Zábranského.

Již jsme zmínili, že jedním z témat textu je střet Západu s Východem. S tím úzce souvisí historie (nebo Historie, protože i pro ni někdy Zábranský používá velké písmeno). Toto téma je, ačkoliv se to na první pohled nemusí zdát, také poznamenáno kunderovskou stopou. Navíc je toto téma pojato ze středoevropského náhledu. Pokud tedy nazveme Kunderu jako středoevropského autora (což je jistě legitimní: Kundera je spisovatel jedné národnosti, tvořící v jiné zemi, nyní i jiným jazykem, zabývající se mimo jiné tématy úzce souvisejícími s Evropou a místem člověka [Evropana] v ní), můžeme Zábranského vidět jako jeho následovatele i v tomto směru. Zábranský se navíc také věnuje komunismu a tomu, co způsobil zemím, jenž ovládl a jejich občanům. Nicméně vzhledem k tomu, že toto téma hodnotí z většího časového odstupu, nežli Kundera, vidíme zde i větší přesah – v knize nacházíme smutek nad Východem i kritiku Západu, stejně tak jako širší zamyšlení nad historií. Velkým tématem je i druhá světová válka (v Zábranského pojetí Druhá) a její hrůzy, přesněji řečeno koncentrační tábory. Autorský vypravěč mluví o světě, ve kterém Osvětim je tím největším možným utrpením a žádné utrpení po Osvětimi nemůže být tak velké, a proto je možno s ním nejen soucítit, ale zároveň ho i zlehčovat nebo se mu smát. Západ vidí jako svět bez historie, protože historie, to je Hitler a Osvětim a za tím vším Západ udělal tlustou čáru, a proto Západ není schopen osvobodit Východ z jiného zla, ze zla komunismu. Východ se musel osvobodit sám.

Historie má v Zábranského románu ještě větší prostor, nežli u Milana Kundery. Kundera navíc řeší období, které zná poměrně živě z vlastní zkušenosti (mluví tedy také o historii, ale ne z takové vzdálenosti jako Zábranský). Oproti tomu Zábranský nabízí odstup a nadhled k tomuto tématu. Oba autoři však využívají historii k tomu, aby silně ovlivňovala jejich postavy, dokonce tak moc, že se z tohoto ovlivnění není možné vymanit. Ludvíkovi jedna historická etapa zničí život, stejně tak Polina se rozhodne pro sebevraždu – jako Ukrajinka, která vždy vzhlížela k Západu a pak zjistila, že Západ je povrchní divadélko bez skutečných emocí, nemá jinou možnost. Zpět na Východ nechce, Ukrajina je bída a nenávidí ji, ale vytoužený Západ pro ni také není. Je zmítána historií země, ve které vyrostla a která ji ovlivnila natolik, že ani po útěku do Španělska se domoviny a jejího dědictví nedokázala zbavit.

Zajímavostí může být to, že jako příklad Východu volí Zábranský komunistickou Ukrajinu, nikoliv komunistické Československo. Může to být tím, že o Ukrajině (a stopách komunismu v ní a v jejích občanech) mluví nejen z historické perspektivy, tedy z období, kdy ještě na Ukrajině vládl komunistický režim, ale mluví i o současné Ukrajině, kterou nazývá Východem a stále v ní vidí všechnu Východní bídu, ono upínání se k Západu, který se pomalu šíří. Když by se podobně snažil mluvit o současném Česku, činilo by mu to jistě potíže, neboť pod nánosem všudypřítomných obchodů, reklam a fastfoodů se dědictví komunismu hledá hůře, nežli na Ukrajině, která je navíc Čechy stále vnímána jako Východ, zatímco Česko většinou vnímáme již jako zemi západní.

Již jsme si řekli, že vypravěč hodně odbíhá a nabízí nám úvahy nad různými problémy (výše jsme si naznačili například způsob uvažování o historii a o Východu a Západu). K tomu autor využívá buď plynulý přechod, kdy děj přirozeně přejde do úvahy, tak, jak jsme tomu zvyklí u Kundery, ovšem Zábranský využívá i velmi dlouhých závorek, které příběh doplňují. Závorky použije tehdy, kdy se chce po úvaze vrátit zpět do děje, plynulý přechod ve chvíli, kdy úvaha bude delší a budou na ni navazovat i další. Nicméně ani úvahy v závorkách nejsou úplně stručné. Mnohdy musí autor, vzhledem ke košatosti vět a úvah, v závorce kulaté použít další závorku hranatou, aby vyjádřil vše, co chce do textu v závorce vměstnat.

Stejně tak jako u Kundery i u Zábranského můžeme sledovat jistou „posedlost“ slovy. Zaprvé se k ní autor sám přiznává (například na besedě na Univerzitě Pardubice uvedl, že každou větu románu Martin Juhás čili Československo si četl nahlas, než zněla přesně tak, jak chtěl), zároveň je tato posedlost v textu nepřehlédnutelná. Autor má velký cit pro rytmus (a pravděpodobně i hudební sluch) a proto jeho věty, ačkoliv jsou čtené potichu, ožívají, někdy dokonce díky rytmu vzbuzují až poetický dojem. Zábranský k tomu účinně využívá opakování, frázování nebo citoslovcí. Není tedy moc těžké si představit Zábranského jako autora pečlivě volící každé slovo, aby mělo ten správný význam, stejně tak jako to známe u Milana Kundery, který například strávil mnoho času korekcí francouzských románů tak, aby odpovídaly českému originálu.

Spojení Zábranského a Kundery je sice nejsilnější, co se týče stylistické stránky textu, nicméně již jsme si ukázali, že styčné plochy můžeme nalézt i v tematické rovině. Příkladem může být téma hudby. Autorův vztah k hudbě se projevuje nejen ve stavbě vět, ale zároveň se hudba jako téma objevuje v románu. Polina ráda poslouchá hudbu a je přesvědčena, že na Západě všichni chodí do galerií, poslouchají Bacha a Chopina, případně kultivovanou hudbu z filmů a seriálů, nebo ve chvílkách rebelství Sex Pistols: „V každém případě – ať už šlo o Chopina nebo Sex Pistols – byla přesvědčená o tom, že Západ poslouchá hudbu, která má

nějaký smysl, což znamená, že dokáže měnit náladu, promlouvá rovnou k srdci, drží srdce na provázku jako loutku a nutí ho smát se nebo brečet.“¹²⁸ Jaké je její překvapení když zjistí, že na Západě zní úplně jiná hudba a navíc je všudypřítomná. Dokonce i Bach nezní na Západě jako Bach, je jaksi „zploštěn“ onou všudypřítomnou hudbou. Západ je hudbou posedlý, ale konzumuje ji jakoby z donucení, navíc všude zní hudba monotónní, která Polinu uspává, nevybízí ani k smíchu, ani k pláči, ale chce, aby člověk zůstal omámený někde uprostřed. Je to hudba, která říká: „To, co děláte v tuhle chvíli, je správné.“¹²⁹ Podobná kritika západní posedlosti hudbou zaznívá i v Kunderových knihách, například v již zmiňované *Nesmrtelnosti* či *Nesnesitelné lehkosti*.

Dalším motivem, kterému věnujeme pozornost, je motiv nahoty. U Kundery má nahé tělo mnoho významů a vztah k němu zásadně vypovídá o daných postavách. Nicméně na moderním Západě je nahota již jen prostředkem politického boje těch, kteří nemají žádnou politickou moc. Pokud chcete, aby vás někdo poslouchal, musíte se svléknout. Pokud chcete novou cyklostezku, musíte spolu s dalšími jet na kole nahý. Pokud pojedete na kole s transparenty a budete oblečení, nikdo vás nebude poslouchat. Nahota se ze sféry intimity a sféry vlastního poznání posouvá do veřejného prostoru, kde ale ve finále také slouží k sebepoznání. Erik se nahý účastní demonstrace a přitom vidí, jak auto s jeho ženou a synem srazil jiný vůz. Stydí se celou dobu, ale teprve ve chvíli, kdy tuto událost vidí, není schopen se pohnout a rychle se obléct a běžet ke své rodině, případně běžet k nim nahý. Nakonec pokračuje do boční ulice, kde najde otevřený vchod, ve kterém se obleče a jde domů, kde čeká na informace o tom, zdali jeho žena a syn žijí. Ve chvíli, kdy pouze demonstroval, byla nahota neosobní, byla nástrojem politického boje. Když však viděl svoji rodinu v ohrožení, zapomněl na politický boj a jediné, co ho zajímalo, byla jeho rodina – nahota se opět zosobnila, už neměl důvod za cokoli bojovat a tím pádem nahota ztrácela smysl a přišel omamující stud za ni.

Ostatně, i stud za nahotu se objevuje v mnoha Kunderových milostných scénách. A ani Zábranský neopomíjí stud plynoucí z odhalení těla před milencem. Nicméně ani ten nemá na jeho Západě úplně místo – hodí se při prvním, maximálně snad při druhém aktu. Poté západní milenec vyžaduje úplnou otevřenost, tedy úplné odhalení celého těla beze studu. Protože pokud milénka i nadále skrývá své tělo, kdoví co skrývá dalšího. Milenci před sebou na moderním Západě nemají mít tajemství.

¹²⁸ ZÁBRANSKÝ, David. *Slabost pro každou jinou pláž: poznámky k moři, smíchu a duchu doby*. Praha: Argo, 2006, s. 89-90. ISBN 80-7203-822-2.

¹²⁹ Tamtéž, s. 90.

Zábranský tedy motivy posouvá, „modernizuje“, nechává je střídat s problémy, které vidí v současném světě, jenž v románu vytváří. V tomto smyslu by se dalo říci, že je opravdu dědicem Milana Kundery – píše stejný typ románu, který ovšem posouvá, adaptuje na současné podmínky, přičemž ale vychází z podmínek dřívějších, z historie, i z kunderovských motivů.

Nahota navíc úzce souvisí s vnímáním těla, jak jsme si řekli dříve, protože to určitým způsobem předurčuje a přibližuje postavy. Postavou, která je úzce spjata se svým tělem a ovlivněna vztahem k němu, je Kattrin. Její kolegyně svá těla milují (a to i přesto, že je často kritizují za to, že jsou tlustá). Když jdou na toaletu, potom ještě dlouho koukají do zrcadla, upravují si vlasy a šaty, přejíždějí dlaněmi po těle, líčí se. Podezřívají Kattrin z toho, že ona to nedělá. Že si pouze umyje ruce a jde zpět do kanceláře. Znamená to pro ně, že nezná tajemství ženského těla. Kattrin se podle nich dopouští zločinu, protože nemiluje své tělo. Oproti tomu pro ni jejich těla nemají smysl, a proto vždy ustupuje, když o nich začnou hovořit. Přitom Kattrinino tělo je krásnější, nežli jejich, přesto k němu Kattrin nemá pozitivní vztah a to samo o sobě určuje, že s nimi nebude o tělech mluvit a nebude tedy nikdy jejich plnohodnotnou přítelkyní. Je s tělem spojena, stejně tak jako Tereza z *Nesnesitelné lehkosti bytí* nebo maminka z románu *Život je jinde*.

Ve *Slabosti pro každou jinou pláž* se setkáváme i s motivem smrti a nesmrtelnosti. Zaprvé můžeme tento motiv sledovat, když vypravěč hovoří o filosofii (a hlavně o filosofech) a zmiňuje jejich posmrtný strach, že se najde dost těch, kteří je budou odmítat číst, nebo dokonce pálit. Filosofové se nebojí zapomnění, ale odmítnutí (které však ono zapomnění předchází; filosofie, která je spálena nebo která se nečte, jakoby nebyla). A setkáváme se s ní u „obyčejných smrtelníků“, například u Polinina otce. Celý život žil na Ukrajině a tam i zemřel. Jeho smrt zastihla Polinu v Madridu ve chvíli, kdy začala pochybovat o dokonalosti svého vysněného Západu. Ať už byl Polinin otec za života jakýkoliv (čtenář to neví, neboť živému otci nevěnuje vypravěč příliš prostoru; víme jen, že dal Polině v mládí facku a ta mu byla odpuštěna v okamžiku jeho smrti), stačilo, aby zemřel a pro Polinu byl v ten okamžik dobrý. Mohl svůj život žít jakkoliv, ale jakmile ho smrt uzavřela, stal se Polině dobrým otcem, stal se pro ni dobrým člověkem. Opět zde vidíme onu zrádnou nesmrtelnost, která mění odkazy lidí už v ten okamžik, kdy opustí svět živých: „Není to tak, že zapomenout a něco změnit může v životě toho, kdo zemřel, jen ten, kdo přežil? Není to tak, že ten jediný, komu uniká osud, ten jediný, kdo v životě nemůže nic změnit a na nic zapomenout je právě ten, koho se tohle všechno dotýká úplně nejvíc, tedy ten, komu ten život patří? Nebo

*patřil?*¹³⁰ Životu mrtvých vládnou živí. A živí nikdy neuvidí smysl svého života, nikdy ho totiž neuvidí celý, uzavřený, kompletní. Vždy budou jen na cestě a jejich cesta jim nebude dávat smysl a najednou skončí. A v tu chvíli, kdy jejich cesta skončí a oni zemřou, začne jejich osud dávat smysl všem ostatním, všem těm, kteří zůstali na živu. Zábranský tedy život zcela vyjímá z kompetence jeho aktéra – nejenže jeho postavy nemohou ovlivnit svůj odkaz, ony dokonce ani nemohou pochopit svůj život, protože ještě není uzavřený. A ve chvíli, kdy uzavřený bude, budou již mrtví a chápat za ně budou druzí. Jako další příklad pro tuto myšlenku volí Zábranský Wittgensteina a jeho dům, který nechal postavit pro svou sestru. Byl strohý, protože „ornament je zločin“ a jeho sestra v něm žila jen nerada. Přesto o domu mluvila s láskou, a pokud ho kritizovala, vysvětlovala to tak, že ona jako obyčejná žena nemůže pochopit geniální dílo svého geniálního bratra. Na smrtelné posteli Wittgenstein svůj dům odsoudil. Chybí mu život, chybí mu zdraví, říká. Ale nikdo ho neposlouchal. Všichni stojí před domem seřazení v pozoru a Wittgensteinův životopisec kritizuje, že bulharská ambasáda, která dům koupila, zasáhla do jeho architektury a tím ho zničila. Tvrdí, že Wittgenstein by chtěl takovýto dům jistě zbourat, a to i přesto, že svůj dům na smrtelné posteli odsoudil jako dům, kterému chybí život (a který tam bulharské úpravy vrátily).¹³¹ Ale o jeho odkazu bylo rozhodnuto ne v momentu smrti, ale snad již před ní, už když se smrt stala viditelnou a pravděpodobnou, rozhodli se všichni, jak budou o mrtvém Wittgensteinovi smýšlet, a proto jeho poslední slova už nikdo neposlouchal. Wittgenstein již neměl právo se ke svému životu a svému odkazu vyjadřovat.

Zároveň se celým románem prolíná myšlenka života, který čeká, života, který je jinde. Polina na Ukrajině touží po Západě, a když dostane příležitost se tam dostat, udělá vše proto, aby se jí to povedlo. Když je v Madridu, žije s partnerem Samem nejprve v hotelu, který plní krabicemi vybavení do nového bytu. Stále čeká na skutečný život ve skutečném bytě. Když se jim podaří nastěhovat se do centra, odjíždějí na první dovolenou k moři. Polina, ovlivněna romanopisci a básníky, miluje moře. Touží po něm. Když je však na pláži, cítí, že tohle nemůže být to moře, o kterém všichni umělci psali. Polina touží po jiné pláži. Nakonec celý Západ touží po jiné pláži – po pláži, kde by nebyl nikdo jiný, protože tisíce mileneckých párů na tisíci ručnicích, to není originalita, to není jedinečnost a Západ vyžaduje originalitu a jedinečnost. Ačkoliv se Polině nepodaří být plnohodnotnou součástí Západu, spolu s ním

¹³⁰ ZÁBRANSKÝ, David. *Slabost pro každou jinou pláž: poznámky k moři, smíchu a duchu doby*. Praha: Argo, 2006, s. 310. ISBN 80-7203-822-2.

¹³¹ Tamtéž, s. 134.

sdílí touhu po jiné pláži, po jiném životě (po životě jedinečném; Západ je dle vypravěče přeplněn jedinečnými individui, která ovšem trpí, neboť pro svoji jedinečnost nemají důkaz).

Plynule se dostáváme k otázce jedinečnosti a originality a zároveň k tématu variací. I na toto téma narazil Kundera v *Nesmrtelnosti* a ilustroval je na již několikrát zmiňovaném příkladu omezeného počtu gest, která tedy nikdy nebudou originální součástí bytosti. Řekli jsme si, že Západ touží po originalitě a jedinečnosti. Ve finále to však vede k tomu, že všichni se oblékají stejně a dělají stejné věci. Elske (Kattrinina sestra) miluje přírodu, chce ji chránit, a proto jezdí starým Citroenem. Tím se v přeplněné Vídni odlišuje od těch, co se o přírodu nezajímají a mají nové auto. Když odjíždí s přítelem (a později manželem) Stefanem na první dovolenou, jedou do Itálie, kde chodí na stejné památky jako všichni ostatní, dělají stejné fotky, jako všichni ostatní a leží na stejné pláži, jako všichni ostatní. V tu chvíli se jejich originalita začíná vytrácet. Už v tu chvíli se jejich společný život (ačkoliv teprve v začátcích) začíná hroutit.

V *Slabosti pro každou jinou pláž* se objevuje postava básníka, ovšem básníka neúspěšného, básníka, který trochu připomíná Jaromila. Je jím Erik, přítel Kattrin. Je básníkem tělem i duší, přesto (nebo spíše právě proto) píše jen do šuplíku. Je pod jeho úroveň básně publikovat, s každým dnem čekání na odhalení jeho básně získávají hodnotu. Erik píše o utrpení duše v moderním světě. Je přesvědčen o své výjimečnosti a je přesvědčen, že je jen omezený počet básníků, spisovatelů a vůbec, umělců. A to až do té doby, než potká přítele, který se právě chystá vydat básnickou sbírku (do té doby o své poezii stejně jako Erik nemluvil). Sbíрка je o utrpení duše v moderním světě. Erik je zdrcen. Příroda dovolila, aby na jednom místě bylo tolik básníků, že se mohou setkat, že dokonce mohou psát o stejném tématu. Z výjimečného básníka Erika je náhle zhrzený básník Erik. Přesto mu zůstává „básnická duše“, přesto je nadále umělcem.

Důležitým bodem, spojující Zábranského s Kunderou, je i motiv smíchu. Stejně tak jako je smích důležitý pro Kunderu (vzpomeňme například na v českém jazyce bohužel nedostupnou *Knihu smíchu a zapomnění* nebo na zmínky o tom, že komunistický režim nemá smysl pro humor a uznává jen vážný smích, atd.), objevuje se i v Zábranského románu. I zde autorský vypravěč popisuje několik druhů smíchu, smích dětský, upřímný, který dává zapomenout na vše a cele ovládá člověka, který právě zažil něco vtipného, až po smích cynický, smích dospělosti, kdy se člověk cynicky směje světu a svému osudu a za tímto smíchem se skrývá pláč a bolest.

Dalšími motivy, kterými je autor spojen s Milanem Kunderou, je například občasné zmiňování teorie literatury, případně úvahy nad filosofií a podobně. Vzhledem k rozsahu

románu však není možné postihnout všechny tyto motivy, proto jsme vybrali několik, které nám přišly nejdůležitější, případně nám u nich přišel zajímavý posun oproti použití těchto motivů v románech Kunderových. Všechny společné motivy nelze obsáhnout také z toho důvodu, že Kundera volí obvykle několik hlavních témat a motivů, okolo kterých se točí celý příběh, nicméně Zábranský ve svém velmi rozsáhlém románu kromě pár zásadních motivů má velký počet motivů, které jsou sice pro příběh důležité, ale neopakují se, vypravěč se k nim již nevrací a nahrazuje je motivy dalšími.

Nyní se vrátíme ke stylistické stránce románu. Již víme, že Zábranský využívá úvah a postavy mu slouží k osvětlování různých problémů a myšlenek. Zároveň však dělá přesně to, co je typické i pro Kunderu – pochybuje a přehodnocuje. Nastíní problém, vysvětlí, proč se postava v nějaké situaci zachovala tak, jak se zachovala a o pár stránek dále již pochybuje, doplňuje, upřesňuje, vysvětluje problematiku novým způsobem.

Než se přesuneme k reflexi knihy u kritiků, zmíníme ještě krátce kompozici. Ta je velmi roztržštěná. Kniha je rozdělena na tři díly, z nichž každý má název, který s dílem nějak souvisí, který je jeho hlavním tématem. Dále jsou díly rozděleny na číslované části. Každá je oddělena stranou, kde je uvedeno nejen číslo příslušné části, ale i několik krátkých vět či citátů ke každé z očíslovaných kapitol v této části. Kapitoly jsou pak již jen označeny čísly, citáty z dané kapitoly dále čtenáři připomínány nejsou. Toto dělení je poměrně komplikované – pro čtenáře je těžké vnímat útržky vět z daných kapitol, nicméně poté má jakýsi pocit déjà vu, když k dané části v kapitole dojde. Dochází tak k účinnému zdůraznění důležitých momentů – čtenář již jednou četl větu na tuto událost odkazující a proto mu přijde známá a lépe si ji zapamatuje. To je dobře, neboť kompozice je velmi složitá a útržkovitá, jak naznačuje i podtitul, který román nazývá poznámkami. Zábranského psaní působí mnohdy až asociativně, často odbíhá, dějová linie je velmi potlačena a když se vyskytuje, rozhodně není lineární. Proto je náročné se v příběhu neztratit.

Nyní již přejdeme k reflexím románu. Začneme recenzí Jana Jílka, která vyšla v periodiku *Aluze* 1/2008. My využíváme internetovou verzi této recenze. Hned druhý odstavec se dlouze věnuje Milanu Kunderovi a jeho spojení se Zábranským: „Svou útržkovitou, kolážovitou strukturou bez přítomnosti uceleného narativního proudu připomíná Zábranského román ze všeho nejvíce Kunderovu *Nesmrtelnost* (ve všech rozhovorech a recenzích je ostatně Zábranský s Kunderou konfrontován). Přestože se sám empirický autor těmto paralelám důsledně brání a snaží se je smést ze stolu prohlášeními o pouze podvědomé

inspiraci, jeho text Kunderou velmi pravděpodobně ovlivněn je.¹³² Jílek Zábranského přirovnává pouze k dělníkovi v malířské dílně mistra, k dělníkovi, který míchá barvy a maluje pozadí a některé motivy. Dále Jílek říká toto: „Zatímco Kunderova *Nesmrtelnost* opravdu je velkým evropským (několika) generačním románem s fascinujícím množstvím motivů, s nepevně působící pevnou narativní strukturou a zřetelným intelektuálním základem, Zábranského román toto vše nahrazuje pouhým chtěním, falešnými ambicemi, metodou pokusu a omylu.“¹³³ Jílek také kritizuje Zábranského práci s abstraktními pojmy: „A tak zatímco v *Nesmrtelnosti* jsou Kunderovy teorie gesta výraznými pasážemi postavenými na výjimečném citu pro popis nejjemnějšího detailu, u Zábranského jsou tyto pasáže naplněné bezobsažnými formulacemi a nepřítomností zřetelného autorského konceptu. Podobně je tomu ostatně u i pasáží o geniálních postavách historie, které u Kundery tvoří organickou složku románu a u Zábranského působí opět vyumělkovaně a náhodně.“¹³⁴ Nebudeme Janu Jílkovi oponovat, ani s ním souhlasit, ale povšimneme si jedné důležité věci – Jílek zmiňuje jak tematickou, tak kompoziční příbuznost Zábranského a Kundery. Ačkoliv se k románu staví velmi kriticky, je si zároveň moc dobře vědom všech kunderovských narážek a některé z nich v recenzi (i když v negativní souvislosti) zmiňuje.

Další recenzí, které se budeme věnovat, je recenze z *Hostu*, jejímž autorem je Lukáš Foldyna. Vyšla v tištěné verzi (*HOST, 2007, roč. XXIII, č. 9, s. 52*), my opět využijeme její internetovou variantu. Foldyna se nejprve přiznává, že ani s vypětím všech sil knihu nedokázal dočíst a poté hned zmiňuje Kunderu, když uvádí, že *Slabost pro každou jinou pláž* patří k typu prózy, který u nás proslavil Kundera: „[...] k literatuře postavené na síle myšlení, na rozumu, literatuře vědomé si sebe samé a neustále reflektující samotný proces psaní a uvažování o něm, a (snad v důsledku toho) také prosáklé aktuálními otázkami doby.“¹³⁵ Kunderovskou stopu vidí Foldyna i v hlavním tématu románu: „Většina úvah je tak zjevně spjata s problematikou lidské identity, respektive lidských identit, což je opět časté téma Kunderovo.“ K dalšímu porovnávání s Kunderou v recenzi již nedojde. Foldyna tedy zmínil zaprvé žánrovou spojitost obou autorů a poté uvedl jedno téma, kterému se oba autoři věnují. Další spojitosti, ať už stylistické, nebo tematické, recenzent nechává stranou a dále se zabývá pouze kritikou samotného díla. Oproti první recenzi zde tedy nalézáme zmínku o Kunderovi výrazně méně. Recenzent knihu taktéž vnímá spíše negativně, nicméně tuto kritiku vztahuje

¹³² JÍLEK, Jan. *Slabost pro každou jinou pláž v zemi bez moře: David Zábranský: Slabost pro každou jinou pláž. Aluze* [online]. 2008(1) [cit. 2017-06-23]. Dostupné z: http://www.aluze.cz/2008_01/09b_recenze.php

¹³³ Tamtéž.

¹³⁴ Tamtéž.

¹³⁵ FOLDYNA, Lukáš. Recenze na nedočetnou knihu. *Host* [online]. 2007, XXIII(9) [cit. 2017-06-10]. Dostupné z: <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2007/9-2007/recenze-na-nedoctenou-knih>

čistě k románu *Slabost pro každou jinou pláž* a k jejímu autorovi a nekritizuje pomocí srovnávání s Kunderou, jako to dělá Jan Jílek.

Další recenzi, které se budeme věnovat, napsal Jiří Peňás pro *Týden*. Vybíráme ji mimo jiné i z toho důvodu, že sám Zábranský o ní v rozhovoru řekl, že ho zasáhla asi nejvíce ze všech publikovaných recenzí: „Nejvíc mě určitě zasáhla Peňásova recenze v *Týdnu*, ale nějak se mě dotkly všechny. Přínosné byly hlavně ty negativní, mnohé jsem pak díky nim přehodnotil.“¹³⁶ Nejprve je třeba říci, že Peňásova recenze se velmi liší od ostatních, které jsme zatím uvedli. Již od první věty je ironická, až jízlivá a čiší z ní autorův jasně negativní postoj k románu. Peňás se jej nesnaží zakrývat, ani se nesnaží na knize najít byť jen jedinou dobrou stránku. Zřejmě i z toho důvodu Peňás spojitost s Kunderou skoro opomíjí. Věnuje jí pouze stručné sdělení: „Kdybychom chtěli použít oblíbenou autorovu figuru, museli bychom se každou chvíli u takových formulací zastavit a říct s ním: „Zastavme se. Co tato věta znamená?“ Většinou znamenají, že si autor myslí, že je Milanem Kunderou a nikdo jiný než on ho nečetl, neb jinak jeho až komickou nápodobu nelze vysvětlit.“¹³⁷ Jílek spojitosti s Kunderou využil ke srovnávání a tím způsobem k negativní kritice románu. Peňásovi k tomu, aby se románu vysmál, stačí samotný text, který (mnohdy dosti jízlivě) parafrázuje a komentáři se snaží ukázat jeho nesmyslnost nebo zbytečnost. Když tedy porovnáme přístup těchto dvou kritiků, zdá se, že Jílka rozčilila hlavně velká podobnost *Slabosti pro každou jinou pláž* s *Nesmrtelností* a nedostatečnost debutanta se Kunderovi vyrovnat. Peňás však v zápalu negativní kritiky spojitost s Kunderou téměř úplně opomíjí a zabývá se pouze samotným textem. Tím jeho kritika vyčnívá, neboť kunderovským stopám ve *Slabosti* se věnuje většina kritiků (a obvykle podrobněji, nežli jedinou stručnou zmínkou, jako to dělá Peňás).

Poslední recenzí, kterou si uvedeme, bude text Marty Ljubkové pro periodikum *A2*. Recenze vyšla jak tiskem (#17/2007), tak internetově. My opět využijeme její internetovou verzi. Ljubková zmiňuje Kunderu již v úvodu, a to ve spojitosti s jinými kritikami: „Většina recenzentů pochválila ambiciózní, poučený opus a ocenila autorovo vzdělání. Postmoderní duch díla, evidentní fascinace Kunderou (která je zkrátka nepopíratelná) a opojení vlastními dovednostmi a inteligencí však jako by románu spíše vrážely nůž do zad.“¹³⁸ Dále pak autorka uvádí spojitost stylistickou: „Zábranský totiž (stejně jako Kundera) nešetří nejrůznějšími

¹³⁶ DEMELOVÁ, Karolína. Právo na bolest z rozmazlenosti. *LitENky* [online]. 2007/2008(2/28) [cit. 2017-06-23]. Dostupné z: <http://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-2051>

¹³⁷ PEŇÁS, Jiří. Narcisu tlachavý květ. *Týden.cz* [online]. [cit. 2017-06-10]. Dostupné z: http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/magnesia-litera/narcisu-tlachavy-kvet_7560.html?showTab=diskutovane

¹³⁸ LJUBKOVÁ, Marta. Touha po každém jiném románu. *A2* [online]. 2007(17) [cit. 2017-06-12]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2007/17/touha-po-kazdem-jinem-romanu>

aforismy, jež by bylo nejlépe rovnou tesat. Když narazí na zvlášť zajímavý motiv, neváhá mu věnovat více místa či se k němu později ještě vrátit a nebohého čtenáře šokovat svým přehledem a formulačními schopnostmi. A to je tak asi všechno.¹³⁹ Dále se věnuje analýze samotného díla, a i když později v recenzi mluví o mnohých motivech, které se v románu objevují (a z nichž některé jsou výsostně kunderovské), dále již Milana Kunderu nezmiňuje.

Ukázali jsme si, že z vybraných recenzí všechny zmiňují Zábranského spojení s Kunderou, některé méně (například Peňásova), v jiných naopak tato spojitost zabírá velkou část textu (například v recenzi Jana Jílka). Žádný z kritiků však neopomene toto spojení zmínit, můžeme tedy s jistotou říci, že spojitost těchto dvou autorů literárnímu světu neunikla. To se nedá říci například o Marku Přibilovi a jeho *Svátostech sadistického Boha*, které jsme analyzovali výše. Ostatně, i Zábranský je nucen se k této spojitosti vyjádřit, neboť na ní v rozhovorech dostává dotazy: „**Myslím, že stačí jen prolistovat Slabostí a každý si vybaví Kunderu, což také všichni zdůrazňovali. Podobnost je natolik zřejmá, že se ani nechce věřit tvému tvrzení, že tě srovnání zaskočilo, žes ho nečekal.**

Já vím, ale opravdu jsem to nečekal. Se svojí předchozí knihou jsem udělal chybu v tom, že jsem se v ní snažil dospět. Bral jsem tehdy psaní hodně vážně, velice silně jsem věřil v psané slovo. A Kundera mu podle mě taky maximálně věří. Asi jsem pak na cestě nasál jeho styl, aniž jsem si to v tu chvíli uvědomoval.¹⁴⁰ Nicméně v tom samém rozhovoru výše zmiňuje Zábranský Kunderu sám: „**Mají postavy ze Slabosti nějaký reálný předobraz? Musím říct, že na mě působily dost strnule, neživě.**

Samozřejmě je třeba přisun reality. Když to řeknu hodně kunderovsky: potřebuju nějaké gesto, potřebuju poznat dynamiku osobnosti, a pak můžu budovat něco vyššího, zapojit představivost. Potom tam vystupuje vypravěč, což je takový hajzlík. To jsem byl já.¹⁴¹ Jméno Kundery v citovaném rozhovoru padne ještě několikrát, není však nutné zde všechny části uvádět. Citace nám slouží pouze jako ilustrace, která nám dokreslí, jak moc byl Kundera v souvislosti se *Slabostí pro každou jinou pláž* skloňovaný.

Nyní je snad téměř zbytečné věnovat se čtenářským ohlasům, neboť je jasné, že jen málokdo mohl spojitost mezi námi vybranými autory přehlédnout. I ti, kteří dopodrobna neznají dílo Milana Kundery, se o spojení dozví v první recenzi, kterou si přečtou. Avšak není vhodné dělat ukvapené závěry – i přestože kniha byla velmi propagovaná a vyhrála Magnesii Literu za objev roku, mnoho komentářů k ní na serveru *databazeknih.cz* nenacházíme

¹³⁹ Tamtéž.

¹⁴⁰ DEMELOVÁ, Karolína. Právo na bolest z rozmazlenosti. *LitENky* [online]. 2007/2008(2/28) [cit. 2017-06-10]. Dostupné z: <http://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-2051>

¹⁴¹ Tamtéž.

a Kunderu zmiňuje pouze jeden uživatelky Adrianam: „Zábranský je něco jako Kundera bez příběhu - gejzír brilantních postřehů, brilantní. Až se mu podaří do té intelektuální onanie zakomponovat příběh, strašně ráda ho budu číst.“¹⁴² Další zmínky o Kunderovi nacházíme v diskuzi na serveru *kosmas.cz*. Uživatel HonzaH uvádí spojení s Kunderou jako „jedno velké neštěstí“.¹⁴³ Čtenář outliter zase říká, že miluje Kunderu, ale *Slabost* nedočel.¹⁴⁴ Čtenář Miroslav Pánek pak o knize tvrdí, že je „kunderovatější než Kundera“¹⁴⁵. Nakonec tedy ani anonymní internetoví čtenáři Kunderu zcela neopomíjejí, ačkoliv vzhledem k tomu, jak silný ohlas vzbudila spojitost obou autorů u literárních kritiků, čekali bychom více komentářů na toto téma.

4.3.2 Uzavření tématu

V této kapitole jsme si dopodrobna analyzovali to, co nemohlo uniknout světu literární kultury – spojitost mezi *Slabostí pro každou jinou pláž* Davida Zábranského a Milanem Kunderou a jeho romány, obzvláště *Nesmrtelností*. Pokusili jsme se osvětlit si spojení motivické i stylistické, zároveň jsme sledovali ohlas knihy u kritiků a čtenářů. Pro zajímavost můžeme v závěru kapitoly uvést, že i přesto, že kniha získala prestižní ocenění Magnesia Litera, všechny recenze, které jsme vybrali, vyznívaly pro knihu spíše negativně (některé byly dokonce čistě negativní). Může to být zcela jistě čtenářskou náročností knihy, ale některé z recenzentů mohla popudit i (pro ně očividná) snaha debutanta vyrovnat se Kunderovi. Každopádně *Slabost pro každou jinou pláž* je knihou, jejíž spojitost s Kunderou je nejvýrazněji reflektována (opomineme-li *Pavouka*, u kterého však tuto spojitost musí zmínit každý poctivý recenzent, neboť ji sám autor uvádí v textu; *Pavouk* navíc nevyvolal tak silný ohlas, jako *Slabost*).

4.4. Martin Jun

Martin Jun je méně známým autorem, který debutoval v roce 2014 knihou *Doživotí*, jež budeme analyzovat v následující kapitole práce. Tato kniha je zatím zároveň jedinou, kterou spisovatel vydal. Můžeme ho proto připodobnit k Marku Přibilovi, který vydal knihy dvě,

¹⁴² *Slabost pro každou jinou pláž*. *Databáze knih* [online]. [cit. 2017-06-14]. Dostupné z: <http://www.databazeknih.cz/knihy/slabost-pro-kazdou-jinou-plaz-13950>

¹⁴³ *Slabost pro každou jinou pláž*. Poznámky k moři, smíchu a duchu doby. *Kosmas* [online]. [cit. 2017-06-14]. Dostupné z: <https://www.kosmas.cz/knihy/130377/slabost-pro-kazdou-jinou-plaz/>

¹⁴⁴ Tamtéž.

¹⁴⁵ Tamtéž.

v nichž obou jsou znatelné kunderovské stopy. Ovšem Junův román je velmi specifický, jak si ukážeme níže.

4.4.1 Doživotí (2014)

Román *Doživotí* se z románů, které jsme dosud analyzovali, poněkud vymyká. Jeho tématem je udavačská kauza spisovatele K. Autor mnohými náznaky dává jasně najevo, že spisovatel K. je Milan Kundera a že jeho román reaguje na obvinění Milana Kundery z toho, že v březnu roku 1950 údajně udal Miroslava Dvořáčka, který byl pak na základě tohoto udání vězněn. Doteď jsme se zabývali inspiracemi, které bychom mohli nazvat jako literární – tedy shodnou motivikou, napodobením autorského stylu a podobně. Nyní z tohoto vystupujeme a zabýváme se inspirací, kterou poskytl skutečný Milan Kundera jakožto reálná osobnost, nikoliv jeho romány. Nicméně pro úplnost naší práce je nutno i tomuto druhu inspirace věnovat pozornost, neboť je to zcela jistě otevřený dialog s Milanem Kunderou, respektive s jeho kauzou.

Zároveň se pokusíme sledovat, zdali Martin Jun přebírá (případně paroduje) autorský styl Milana Kundery, nebo je jeho dialog veden čistě jen s jeho osobností, bez jiných kunderovských stop v díle. Jun upozorňuje, že v románu není ani slovo míněno vážně. A vzhledem k tomu, že se jedná o téma kontroverzní (přece jen, autor píše svůj debut o kauze známého spisovatele, navíc o kauze, jejíž rozřešení se zřejmě nikdy nedočkáme), je nutno říci, že Jun příliš nehodnotí a opravdu se pokouší psát s nadhledem a humorem. Přesto se v mnohých kritikách neubráníl nařčení, že na Kunderovi pouze parazituje. Ovšem ke kritickým reflexím knihy se dostaneme až na konci této kapitoly.

Začneme výjimečně u kompozice – ta totiž na první pohled připomíná způsob, jakým člení své romány i Milan Kundera. Autor totiž volí rozdělení románů na sedm částí. Navíc toto dělení, jakožto autorský vypravěč vedoucí dialog se čtenářem komentuje: „Ale já opravdu potřebuji sedm částí. Také K. se nejdnou vrátil k téměř hotovému rukopisu a vložil šestou část, které říká *tajné okno do zdi románu*. [...] Patrně jsem se nakazil pověřivostí. Copak mohu román o K. uzavřít šestou částí a čekat, že se ho bude držet štěstí? [...] K. si román několikrát rozvrhl do šesti částí a vždycky skončil se sedmi, kdežto já cíleně mířím k sedmi, ale ať napíšu částí, kolik chci, pořád mi jedna chybí.“¹⁴⁶ Je tedy zřejmé, že autorský vypravěč se snaží čtenáře upozornit, že je spojitost mezi jeho členěním románu a tím, který používá spisovatel K. (což je nesporně Milan Kundera). Zároveň Jun (v částech o spisovateli Michalovi) využívá, jak je z ukázky zřejmé, postavu autorského vypravěče, který nezastírá, že

¹⁴⁶ JUN, Martin. *Doživotí: román, kde není ani slovo míněno vážně*. Praha: Labyrint, 2014, s. 253-254. ISBN 978-80-87260-66-1.

je tvůrcem příběhu. I v tomto se může podobat Milanu Kunderovi, nicméně jeho autorský vypravěč vede otevřený dialog se čtenářem, tedy nejenže k němu mluví, ale i odpovídá na otázky, které údajně čtenář pokládá. Zároveň tvrdí, že spisovatel Michal je skutečná postava, nepřiznává, například po vzoru *Nesmrtelnosti*, že vznikl v jeho hlavě. Naopak: polemizuje se spisovatelem K., který by údajně byl nejraději, kdyby se romány četly zcela bez jakékoliv znalosti o životě spisovatele. Zamýšlí se, co by K. navrhoval pro případ, kdybychom od spisovatele nečetli jedinou knihu, ale o jeho životě víme úplně vše.

Zároveň má každá část jiného vypravěče a nabízí tak čtenáři jinou perspektivu příběhu. Některé části vypráví mladá novinářka Anna Plecítá (je zde tedy využita ich forma), která se dozvídá o zatčení K. a chce si na této události udělat kariéru. Ovšem vzhledem k tomu, že K. je francouzský občan, je na celou událost uvaleno informační embargo a ona skončí ve vazbě.

Části o spisovateli Michalovi vypráví, jak jsme si již řekli, postava autorského vypravěče. Ten nejenže komentuje kompozici celého románu, ale i kompozici jednotlivých odstavců. Odstavce v části o Michalovi mají vždy jedenáct řádků a kapitoly (označené pouze čísly) jich čítají přesně sedm. Opět se tedy dostáváme k sedmičce, kterou autorský vypravěč přiřazuje ke K. jako určité symbolické číslo. Ostatně, vypravěč tvrdí, že K. je velmi pověřčivý a dá na mystiku čísel. Rozdělení kapitol a odstavců komentuje vypravěč takto: „Žádná frajeřinka, pomáhá to udržovat rytmus textu.“¹⁴⁷ Rytmus ostatně souvisí i s motivem hudby, který se v románu taktéž objevuje. V části, kde vypravěč mluví o tomto přesném členění odstavců a kapitol zároveň zdůrazňuje, že není první, kdo ke čtenářům promlouvá, ale údajně je jeden z mála, kdo s nimi vede dialog. I to můžeme vnímat jako narážku na Kunderu – jeho autorský vypravěč je právě tím vypravěčem, který ke čtenáři promlouvá, ovšem Jun toto posouvá na formu smyšleného dialogu se čtenářem.

Další z částí je jakýmsi záznamem ze soudního řízení s K. Jedná se pouze o přímou řeč, můžeme-li to tak nazvat, vzhledem k faktu, že autor nevyužívá v této části uvozovek. Nicméně je jasné, že se jedná o promluvy jednotlivých účastníků procesu. Poslední část je věnována vyprávění příběhu z roku 1950, vypráví jej tedy střídavě jednotliví účastníci oné udavačské kauzy, jež je vlastně tématem celého románu. Účastníci jsou označeni křestními jmény, přičemž každá kapitola nese název po svém vypravěči. Příběh je podán ve prospěch K., který je vylíčen jako (více méně) nevinný a zároveň v něm nalézáme typické kunderovské prvky. Celé udání (a navíc i záměna jmen ohlašovatele) vzniklo kvůli nedorozumění, shodě

¹⁴⁷ JUN, Martin. *Doživotí: román, kde není ani slovo míněno vážně*. Praha: Labyrint, 2014, s. 89. ISBN 978-80-87260-66-1.

jmen a samozřejmě kvůli milostnému příběhu a žárlivosti. V krátkém příběhu se setkáváme s nevěrou, s dívkou, která pomocí nenarozeného dítěte vydírá partnera, i s mužem, jenž se kvůli žárlivosti na domnělého bývalého přítele své partnerky rozhodne pro udání, ovšem pod falešným jménem, aby si přítelkyni nerozhádal. Máme tu tedy sérii nedorozumění, absurdit a milostný příběh jako vystřižený z Kunderova románu. Nutno však říci, že ačkoliv se Jun v této části pokouší i o úvahové pasáže, jsou značně omezeny. Může to být snahou o svižnost dějové linky, kdy autor více lpí na ději, který dodá pointu veškerým předchozím částem románu, a proto nechce tento děj příliš narušovat a zpomalovat dlouhými úvahovými pasážemi.

Kompozice nám ukázala, že Kundera je jistě Junovou inspirací. Z různých narážek na dílo spisovatele K. je zřejmé, že Jun je s tímto dílem detailně seznámen a některé jeho prvky využívá ve svém psaní a to nejen jako součást dějové linie, kde je K. hojně zmiňován. Přesto je nutno dodat, že (stejně jako ostatní romány) je *Doživotí* zcela autonomní text a inspirace spojené s Milanem Kunderou vnímáme silněji spíše v dějové linii, která je inspirovaná životem tohoto spisovatele, nežli v linii literární. Nicméně přesto najdeme v románu kromě kompozice i další motivy, které jsou inspirovány Kunderovými knihami.

Stejně jako Kundera popisuje okouzlení komunismem u mladých intelektuálů, tak i Jun se věnuje tomuto tématu skrze novinářku Annu Plecitou. Ta se zamýšlí nad historickou situací a usuzuje, že nadšení do komunistické ideologie bylo vzhledem k situaci zcela pochopitelné. Když někteří z nadšenců procitli a chtěli vše napravit, bylo již pozdě, již nebyli pány situace. Historie se jim vymkla. To připomíná Ludvíkův popis stejného historického období. Na druhou stranu si musíme uvědomit, že toto pochopení pro nadšení z komunismu je obecně přijímáno a mnozí další autoři, kteří ve svých textech zmiňují tuto dobu, jej jistě využívají.

Ovšem motivem typicky kunderovským je motiv mateřství a dítěte v určitém specifickém pojetí. S tímto motivem se zde setkáváme dvakrát – v částech věnovaných spisovateli Michalovi a poté v poslední části, ve které je vyprávěn příběh onoho udání z roku 1950. V případě Michala se jedná o mateřství nechtěné a neplánované, mateřství, které navíc vzniklo hříčkou osudu – neboť Michalově matce lékaři řekli, že je neplodná a navíc i její partner nemohl mít děti (a proto také pochyboval o tom, že je skutečně otcem). Dítě takto omylem zrozené, se matka rozhodla si ponechat a Michalův otec i přes své pochyby zůstal po jejím boku. Nicméně v dětství matka syna velmi tloukla. Nikoliv proto, že by byl Michal zlobivý, ale proto, že byla nespokojena s faktem, že má syna. Příliš brzo se synem připravila o možnost svobodně rozhodovat o svém životě, i o krásu svého těla. Dítě, které sice miluje,

zároveň nespravedlivě vinní za svou nespokojenost. Objevuje se zde tedy opět motiv těla a jeho krásy, přesněji řečeno pominutí této krásy spojené s mateřstvím. Tento motiv je podobný motivu z románu *Život je jinde*, kde se také vztah postavy matky k tělu proměňuje ve spojitosti s mateřstvím a porodem. Ostatně, části věnované Michalovi mnohdy připomínají popis dětství a dospívání Jaromila z románu *Život je jinde*.

Později se dozvídáme, že tatínkovy pochybnosti jsou oprávněné – Michal opravdu není jeho synem. Otcem Michala je spisovatel K., se kterým maminka strávila jednu noc v lázeňském městečku. Otcovstvím si nebyla jistá a logickou dedukcí došla k tomu, že bude nejrozumnější připsat nejisté otcovství partnerovi, nežli slavnému ženatému spisovateli, se kterým se po strávené noci již nikdy neviděla. Rozhodla se tak i přesto, že vztah s partnerem nebrala příliš vážně a čekala, že se s ním rozejde, jakmile se objeví někdo perspektivnější. Objevuje se nám zde vlastně obrácený motiv z *Valčíku na rozloučenou*. Maminka je zadaná, ale i přesto podlehne slavnému ženatému spisovateli, který ji okouzlí. Poté však, místo aby těhotenství využila k tomu, aby ho získala, vsadí raději na jistotu a připiše jej partnerovi (o jehož neplodnosti neví, neboť se sama považovala za neplodnou a proto neměla potřebu toto téma probírat). Jak Michal roste, jeho vzhled ji čím dál více utvrzuje v tom, že z otcovství „obvinila“ nepravého. Vypravěč navíc tvrdí, že ono lázeňské městečko, ve kterém Michal žije a ve kterém K. potkal jeho matku, je stejné městečko, ve kterém se odehrává právě děj *Valčíku na rozloučenou*.

S motivem mateřství se setkáváme také v poslední části, kde studentka Iva otěhotní se svým přítelem. Poté potká kamaráda z dětství, který emigroval a teď se tajně vrátil do Čech jako agent. Iva mu nabídne přespaní, což ovšem její přítel těžce nese. Kvůli shodě křestních jmen si myslí, že jde o bývalého partnera Ivy, nikoliv o pouhého kamaráda, se kterým vyrůstala. Vyhrožuje Ivě, že nocležníka udá, ta se však ohání důvěrou a vyhrožuje, že pokud jí její partner nevěří, nemohou spolu být a ani dítě s ním chtít nebude. Iva tedy vyhrožuje potratem. Partner o ni přijít nechce, ale zalekne se – když už teď ho vydírá nenarozeným dítětem, co se stane, až se dítě narodí a s Ivou k sobě přilnou? Přemítá, zdali by nakonec potrat nebyl nejlepší řešení, ale Ivu nechce ztratit, a proto nakonec na její podmínky přistoupí. Udání však učiní pod falešným jménem svého přítele, předáka kolejí. Ačkoliv muži v Kunderových románech se většinou těhotenství partnerky, případně zodpovědnosti spojené s rodičovstvím obávají, partner Ivy ji přijme i přes možné negativní důsledky (vydírání dítětem).

Nicméně motiv zneužití dítěte pro ženiny zájmy je typickým kunderovským motivem, je to jeden z důvodů, proč se mužské postavy k možnosti potomků obvykle staví negativně.

Vzpomeňme si například na Tomáše, který uvedl svou přítelkyni do jiného stavu nechtěně a ona s ním pak po rozvodu (alespoň dle Tomášova přesvědčení) pomocí dítěte manipulovala. Stejně tak ve výše zmíněném *Valčíku na rozloučenou* zneužívá Růžena svého těhotenství, aby získala srdce klarinetisty Klímy, ačkoliv není pravděpodobné, že by byl otcem. To samé se navíc Klímovi už jednou stalo, ačkoliv tehdy šlo jen o těhotenství předstírané. Oproti tomu Iva ví, že partner s ní dítě chce a navíc si ji chce i vzít, a proto hrozí naopak potratem. Přesto se zde dostáváme k zásadnímu motivu – manipulaci muže pomocí ženina těhotenství (ať už skutečného nebo předstíraného), případně pomocí dítěte.

Nakonec i postava spisovatele Michala odmítá manželství a děti. Ačkoliv na něj rodina naléhá, on sám se této možnosti vyhýbá a netouží nijak po stabilním rodinném životě. V mládí má z těhotenství partnerky dokonce obavy. Dívce, kterou potkal v hospodě a strávil s ní noc poté raději ani nevolá, když si uvědomí, že nepoužil ochranu a není, zdali se dívka chrání pilulkami. Když jí o několik dní později potká opět v hospodě a vidí ji pít alkohol a kouřit, je uklidněn. Dívka není těhotná. Tímto zapadá do častého schématu kunderovských mužských postav. Michal se o ženy zajímá po celý svůj život, není člověkem plně zahleděným do své práce nebo koníčků (ostatně, vypravěč neustále zdůrazňuje, jak jsou pro něj milostné avantýry při psaní důležité) nicméně po manželství a dětech netouží.

V *Doživotí* Jun nejenže využívá některé prvky typické pro Kunderovo dílo, zároveň je lehce paroduje. Například hojně využívá otázek, které klade autorský vypravěč. V Kunderových textech tyto otázky slouží k tomu, aby zpochybnily určitou premisu a daly čtenáři náhled na problematiku z jiného úhlu. Oproti tomu Jun čtenáře tímto typem otázek mnohdy až zahltlí (aniž by pak nutně následovala dlouhá úvaha nebo odpověď). Například v jedné části¹⁴⁸ klade vypravěč za sebe šest otázek, než se dostane k větě oznamovací. Všechno to jsou řečnické otázky, na které čtenář nedostává odpověď. Milan Kundera také mnohdy využívá otázky, které působí jako řečnické (tedy neočekává se na ně odpověď, případně je odpověď naznačena už v dotazu), nicméně téměř vždy na jejich základě rozvine úvahu, která příběh někam posune. Nebudeme však tvrdit, že vypravěč z *Doživotí* se o úvahy vůbec nepokouší. Jen jsou, jak jsme si již řekli, výrazně omezeny v porovnání s úvahovými částmi z Kunderových románů. Nicméně vypravěč se snaží komentovat různá témata, nevyhýbá se ani teoriím o literatuře: „Odpověděl bych, že přesnost takových detailů není v beletrii podstatná. Důležitější než popsat nějaké prostředí věrně je popsat ho

¹⁴⁸ JUN, Martin. *Doživotí: román, kde není ani slovo míněno vážně*. Praha: Labyrint, 2014, s. 67. ISBN 978-80-87260-66-1.

důvěryhodně.¹⁴⁹ V tomto případě se úvaha omezuje spíše na krátký komentář. Nicméně na začátku části čtvrté s názvem *Zplození spisovatele* se vypravěč zamýšlí nad tím, kdo příběh vypráví a poté nad spisovatelskými metodami a toto zamyšlení zabere vypravěči několik odstavců. Nutno však dodat, že ani k rozsáhlejší úvahám se vypravěč téměř nikdy nevrací, jako to má ve zvyku dělat ve svých dílech Milan Kundera.

Michalovo dětství, jak jsme si řekli, se v mnohém podobá dětství Jaromila. I Michal již jako malý pečlivě poslouchá, co dospělí říkají a pak tyto věty opakuje. Není téměř chvíle, kdy by mlčel. A tímto se dostáváme k tématu variací, které známe ze *Svátostí*, případně k tématu intertextuality (která je v literární vědě přece jen ustálenějším pojmem, nežli variace). Ono Michalovo opakování totiž vypravěč komentuje takto: „Ale což veškeré spisovatelství nespočívá v eklekticismu? Nekladou snad spisovatelé na sebe věty, odstavce, či dokonce celé kapitoly, které napsal někdo jiný? V tom smyslu bylo opakování nejlepší přípravou na umělecky plodná léta, která Michala čekala.“¹⁵⁰ Jun tedy svým způsobem komentuje i literární teorii, navíc se dostává k tématu intertextuality, kterou využívá nejen Milan Kundera, ale i ostatní autoři, o kterých píšeme.

Michal se Jaromilovi podobá nejen v tom, že odmala opakuje věty dospělých. Stejně tak jako je Jaromil již od útlého věku básníkem, je Michal již od narození označován vypravěčem za spisovatele a celá jeho životní dráha je nahlížena z hlediska tohoto předpokladu – je nám popisováno nikoliv celé Michalovo dětství a dospívání, nýbrž jen ty události, které ho údajně utvářely jako spisovatele. Ačkoliv vypravěč v románu *Život je jinde* netvrdí, že by popisoval jen to, co je důležité pro Jaromilovo básnictví, přesto knihu můžeme považovat za životopis fiktivního básníka a velké množství událostí je vztahováno právě k Jaromilově umělecké činnosti. Navíc jak Michal, tak Jaromil vyzkoušeli kromě spisovatelství (básnictví) i jiné umělecké činnosti a ani jeden příliš neuspěl v žádné z nich, ani v té, kterou považoval za hlavní.

Dalším motivem, který uvedeme, je motiv změněného odkazu po smrti. V rodině nejprve zemře všemi milovaný dědeček a poté babička, která členy rodiny peskovala a byla považována za nesnášenlivou. Nicméně po její smrti se negativní vzpomínky vytratily a na babičku se vzpomínalo výhradně v dobrém. Oproti tomu se dobrosrdečný dědeček postupně ve vzpomínkách dostal do pozice úzkoprsého muže, který svým viděním světa neblaze ovlivňoval i babičku. Michal je šokován, jak mohlo k takové proměně dojít a přemýšlí, jak

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 270.

¹⁵⁰ JUN, Martin. *Doživotí: román, kde není ani slovo míněno vážně*. Praha: Labyrint, 2014, s. 66. ISBN 978-80-87260-66-1.

dlouho by rodičům tento pohled na babičku vydržel, kdyby náhle zázračně obživla. Dostáváme se tedy opět k tématu odkazu, k oné nesmrtelnosti, ve které postavy přežívají i po svém odchodu ze světa. Jedná se o ten typ nesmrtelnosti, který se, jak Kundera specifikuje, nese pouze v rodinné paměti a časem vymizí, nikoliv o nesmrtelnost paměti kolektivní. Nicméně princip je ve finále úplně stejný. Po smrti obou Michalových prarodičů se náhle nepochopitelně převrací jejich vnímání rodiči – a to dokonce i tatínkovo vnímání, který si s tchýní vůbec nerozuměl. Dědeček mohl být za života sebevíc dobrosrdečný, pár let po své smrti je vnímán jako ten, který vlastně způsobil babiččinu haštěřivost a nesnášenlivost. Oproti tomu babička je náhle svou smrtí zproštěna viny a omluvena, aniž by se o to musela jakkoliv zasloužit. Michal je tedy tímto způsobem upozorněn na vrtkavost smrti a nesmrtelnosti, na vrtkavost odkazu, který po sobě chce zanechat. Pro Michala je to o to důležitější vzhledem k tomu, že jakožto spisovatel doufá, že jeho odkaz bude živý nejen v rodinné paměti, ale zasáhne i paměť kolektivní.

Již jsme zmínili, že vypravěč zdůrazňuje propojení spisovatelství s hudbou. Michala označuje jako hudebně nadaného (ostatně, byl členem několika hudebních kapel, ačkoliv tyto kapely neměly dlouhého trvání a ani se příliš neproslavily). Vypravěč dokonce tvrdí toto: „Bez Beatles by přece nikdy nedosáhl tak vyzrálé polyfonní formy, neměl by tak vytříbený smysl pro dějovou harmonii a jeho věty by neoplývaly tak výraznou melodičností.“¹⁵¹ Zde jasně vidíme paralelu s dílem Milana Kundery – v něm se hudba také objevuje jako součást děje, mnohé pasáže dokonce spíše připomínají odborný teoretický text o hudbě, nežli část románu. Nicméně Jun s hudbou pracuje jinak. Znalosti hudby přisuzuje schopnost psát „hudebně“: „Kritikovi s hudebním sluchem musí při čtení leckterého odstavce znít v uších konkrétní skladby, jednou *Paperback Writer*, jindy *For no one*.“¹⁵² Vidíme tedy, že Jun spojitost mezi hudbou a spisovatelským řemeslem stupňuje až na samou hranici absurdnosti. Vzhledem k tomu, že v románu nikde není úryvek z jediného Michalova díla, nemůže si čtenář ověřit, zdali to, co říká vypravěč, je pravda. Nicméně je minimálně těžko představitelné, že psané věty by byly natolik melodické a rytmické, aby vyvolávaly představu konkrétní písně. Jun tedy spojení mezi spisovatelstvím a hudbou lehce paroduje.

Jedním z posledních motivů, které zmíníme, je motiv politického režimu. Komunismus se objevuje hlavně v prvních dílech Milana Kundery, nicméně i v *Nesmrtelnosti*, která se již celá odehrává mimo Československo, se toto téma sem tam

¹⁵¹ JUN, Martin. *Doživotí: román, kde není ani slovo míněno vážně*. Praha: Labyrint, 2014, s. 113. ISBN 978-80-87260-66-1.

¹⁵² Tamtéž.

objeví. Obvykle jsou postavy režimem dohnány do nepříjemné situace, jsou s ním ve střetu a málokdy tento střet pro ně dopadne dobře. I Michal se rodí do komunistického Československa (narodí se necelý rok po emigraci spisovatele K., jeho pravého otce), nicméně tento režim jeho dětství a dospívání vlastně téměř neovlivní. Občas zaslechne něco, čemu úplně nerozumí (například: „Za to můžou oni!“, avšak netuší, kdo jsou ti zlí oni), ale jinak příliš nechápe, co se v zemi děje. Paradoxně i přesto je jedním ze dvou spolužáků, co nevstoupí do pionýra. Není to politický odboj, jako u jeho kamaráda, který je věřící a jeho rodina proto logicky ke komunismu netíhne. Michal nevstoupí proto, že zjišťuje, že v pionýru se nic zajímavého nedělá, děti se pouze scházejí a poflakují po lese bez rozumného programu. Rodiče ho kupodivu nenutí, a tak Michal zůstává výjimkou, nicméně tato výjimečnost pro něj nemá v podstatě žádné vážné následky, jak by tomu jistě bylo ve světě Kunderových románů.

Michalova neznalost plynula z toho, že rodiče se před ním úzkostlivě vyhýbali debatě o politice. Když tedy například nachytil dědečka, jak poslouchá v zatemněné místnosti jakousi rádiovou stanici, jen podle dědečkova nervózního hlasu a výzvy, aby rychle zavřel, poznal, že dědeček činí něco zakázaného. Nicméně vůbec mu nebylo jasné, o co se jedná. Teprve s pádem režimu začal postupně vnímat, co předtím neviděl. Tato situace je pro nás velmi zajímavá – vzhledem k tomu, že Jun využívá mnohých kunderovských motivů, nabízel by se i střet s režimem, zvláště když velkou část příběhu zasadí do období před revolucí. Nicméně jediný okamžik, kdy postavy skutečně tvrdě poznávají krutost komunistického režimu, je poslední část, kdy Ivin přítel udá jejího kamaráda – emigranta.

Co se týče reflexí kritiky, je vcelku jasné, že v tomto případě určitě bude Junovo spojení s Kunderou důležitým tématem, vzhledem k tomu, že se v díle nedá přehlédnout. Podíváme se na to, zdali se kritici zaměřují pouze na fakt, že spisovatel K. z románu v podstatě odpovídá skutečnému autorovi Milanu Kunderovi, nebo zdali se zaměřují i na jiné spojitosti tak, jak jsme si je ukázali výše. *Doživotí* se zároveň trochu podobá *Pavoukovi* – oba autoři s tituly debutovali a oba je zcela očividně propojili s Kunderou. Přibíl však využil pro hlavní dějovou linku konkrétního románu a některých myšlenek v něm a svou variací v podstatě vzdává Kunderovi hold. Oproti tomu Jun využívá bouřlivé kauzy, která vzbudila silné ohlasy a navíc využívá nejen Kunderova díla, ale i životopisných faktů (v knize najdeme snad všechny příhody, které z Kunderova osobního života nějakým způsobem prosáky na veřejnost; i díky tomu nemůže být pochyb o tom, že spisovatel K. skutečně představuje Milana Kunderu). Jistě je velmi riskantní debutovat a rovnou hlásit spojení s literárním velikánem, Jun navíc volí mnohem ošemetnější způsob, nežli Marek Přibíl.

I přes ne zcela negativní kritiku zvolené téma vyčítá Junovi například Pavel Mandys, jehož recenze vyšla v *Hospodářských novinách* 15. 10. 2014 (my využíváme internetovou verzi).¹⁵³ Mandys uvádí, že zvolené téma nutně tlačí recenzenty do porovnávání knihy Juna s mnohokrát zmiňovaným Kunderou. Většina recenzentů se pak shoduje, že kvality Kundery Jun nedosahuje. Mandys upozorňuje, že to by od debutanta nikdo nečekal, a že Jun prokazuje vypravěčský talent. Nicméně přesto nevnímá spojení s Milanem Kunderou jako úplně šťastné: „Využití kauzy Milana Kundery bylo jistě chytré: ale na víc, než na počáteční vybuzení mediálního zájmu to asi stačit nebude. Jakkoliv je totiž *Doživotí* napsáno inteligentně, svižně a s vtipem, ve výsledku je to kniha nanicovatá až prázdná.“¹⁵⁴ Co se týče dalších komentářů o spojitosti s Milanem Kunderou, vyjadřuje se Mandys takto: „Jun má evidentně skvěle nastudováno Kunderovo dílo, život i onen konkrétní dávný případ udání a dokáže to prodat v míře maximální.“¹⁵⁵ Dále pak už jen vyslovuje obavy z toho, aby nemusel Jun čelit žalobě od Kunderových právníků, a zamýšlí se nad tím, zda může autor bez svolení dané osoby využít její životní příběh. Tím veškeré komentáře na adresu spojení s Kunderou končí a dále se Mandys věnuje analýze a kritice románu *Doživotí*.

Fakt, že Jun detailně zná dílo i životopis Milana Kundery zmiňuje i Klára Kubíčková v recenzi pro portál *idnes.cz*: „Jun má načteno, zná Kunderovo dílo, jeho život i udavačskou kauzu, kterou z několika stran rekonstruuje.“¹⁵⁶ Nicméně ke spojení románu s Kunderou se staví ještě kritičtěji, nežli Mandys: „Špatná kniha se dá zamaskovat různě. V případě debutu Martina Juna posloužila jako manévr k odvedení pozornosti od nedostatku talentu kauza Milana Kundery.“¹⁵⁷ Kubíčková dále uvádí, že Kundera musel při čtení románu (nakladatelství mu ho poslalo před vydáním ke „schválení“) trpět a to nejen proto, že Jun se zabývá udavačskou kauzou, ale i kvůli stylu, jakým je román napsán. V recenzi se však objevuje i reflexe „literárního“ spojení Juna a Kundery: „I formálně se Jun snaží být kunderovský, minimálně existencí sedmi částí, do nichž knihu dělí, podobně, jako to dělal Kundera. Z románu tryská obdiv i snaha vnitřně se vyrovnat s otázkou, zda a jak moc Kundera zradil, zda je, či není udavačem.“¹⁵⁸

¹⁵³ MANDYS, Pavel. Jun, Martin *Doživotí*. *ILiteratura* [online]. [cit. 2017-06-16]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/clanek/33891/jun-martin-dozivoti-in-hn>

¹⁵⁴ Tamtéž.

¹⁵⁵ Tamtéž.

¹⁵⁶ KUBÍČKOVÁ, Klára. RECENZE: Kundera asi musel trpět, když četl začátečnický román o sobě. *Idnes* [online]. [cit. 2017-06-16]. Dostupné z: http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-roman-o-kunderovi-09i-/literatura.aspx?c=A140916_093357_literatura_ts

¹⁵⁷ Tamtéž.

¹⁵⁸ Tamtéž.

Pro *Český rozhlas* recenzovala *Doživotí* Milena M. Marešová. Ta se ke knize staví velmi kriticky, nicméně to není předmětem našeho zájmu. Hledáme-li v recenzi zmínky o Kunderovi, nacházíme je výhradně se vztahující k žijící osobě, nikoliv k literárním inspiracím: „Doživotí, prvotinu Martina Juna, vypravil nakladatel na knihkupecké pulty předem vybavenou reklamním tahem nápadné souvislosti s osobností Milana Kundery.“¹⁵⁹ Dále také: „Pokud nakladatel avizoval, že text poslal „k nahlédnutí“ Milanu Kunderovi – čtenáře vskutku pobaví představa, že by se tento do díla opravdu začel.“¹⁶⁰ Ačkoliv je autorka k Junovi velmi kritická, jeho autorský styl s Kunderovým neporovnává, stejně tak nezmiňuje například kunderovskou kompozici či jiné motivy a narážky.

František Cinger v recenzi pro *novinky.cz*¹⁶¹ zběžně popíše děj knihy, a pak už se soustředí výhradně na porovnávání děje se skutečnými událostmi a osobami a nad) zamýšlení se nad tímto autorovým činem. Přestože v případě *Svátostí sadistického Boha* byl Cinger jediným z námi vybraných recenzentů, který zmínil Přibilovo napojení na Kunderu, respektive na jeho psaní, v recenzi na *Doživotí* se nechá zcela pohltit úvahami nad osobností Milana Kundery a literární inspirace nechává stranou.

Stejně tak Petr A. Bílek v recenzi pro *Respekt* ponechává stranou Junův intertextuální dialog s díly Milana Kundery a zabývá se pouze analýzou díla, případně jeho spojením s reálnou osobností Kundery. Bílek kritizuje Juna, že na jménu Kundery parazituje, nicméně dodává, že román literární kvality tak jako tak postrádá: „Že parazitují na životě i díle slavného spisovatele, budiž. Ale i parazitovat se musí umět; kde by se čekala hravost či bizarnost, nachází se prkenné, křečovité rozvíjené plkání.“¹⁶²

Většina kritik se tedy spojením Junových a Kunderových textů vůbec nezabývá, spíše řeší spojení románu přímo s žijící osobou Milana Kundery. Na toto téma se vyjadřuje v jednom z rozhovorů i přímo Jun: „**Zajímavé je, že kritiky, které se mi dostaly do rukou, si vůbec dialogu mezi vašim a Kunderovými texty nevšímaly. Vyjádřil se k tomu sám Kundera?**

Nevyjádřil. Milan Kundera je jedním z lidí, kteří by dokázali intertextovost *Doživotí* plně docenit, pokud by se ovšem obsah netýkal jeho osobně. To je nepřekročitelná bariéra. Je to škoda, protože on zcela určitě chápe třeba to, že v moderním románu je i hlas vypravěče jen

¹⁵⁹ MAREŠOVÁ, Milena M. Doživotí? Za trest!. *Vltava* [online]. [cit. 2017-06-16]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/dozivoti-za-trest-5072481>

¹⁶⁰ Tamtéž.

¹⁶¹ CINGER, František. RECENZE: Málo využitá příležitost autora M. J. *Novinky* [online]. [cit. 2017-06-17]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/347909-recenze-malo-vyuzita-prilezitest-autora-m-j.html>

¹⁶² BÍLEK, Petr A. Štiková české literatury. *Respekt* [online]. [cit. 2017-06-17]. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/tydenik/2014/40/stikova-ceske-literatury>

jedna z postav, že nereprezentuje hlas a názory autora. Kdo mi připisuje aroganci, ten se s mým románem dokonale mýjí.¹⁶³ Dále k intertextuálnímu dialogu říká toto: „**Mluvil jste o Kunderových inspiračních zdrojích. Nebudou mít čtenáři problém je v textu „najít“?** To samozřejmě od běžného čtenáře neočekávám, dokonce je nepotřebuje vůbec znát.¹⁶⁴ Jun přiznává, že se neinspiroval jen Kunderou, ale i dalšími autory, kteří jsou pro něj (a někteří i pro Milana Kunderu) velmi důležití. Dále pak uvádí, že Kunderou se inspiroval nejen přímo v textu románu, ale i při volbě podtitulu (*Román, kde není ani slovo míněno vážně*): „Ve svém románu Pomalost vystupuje Milan Kundera jako jedna z postav a jeho žena poznamenává: Často jsi mi říkal, že chceš jednoho dne napsat román, v němž nebude jediné vážné slovo.“¹⁶⁵ Přesto si recenzenti těchto spojitostí vůbec nevšímají a věnují pozornost téměř výhradně jen reálné postavě Milana Kundery a filosofování nad tím, zda Jun jeho kauzu zneužil, zdali je toto jednání legitimní, případně jak se asi musí Kundera při čtení románu *Doživotí* cítit a jaké z toho mohou pro Juna plynout důsledky.

Pokud tedy Jun zvolil spojení románu s Kunderovou kauzou jako marketingový tah (on sám to popírá a dodává, že tato kauza ani není hlavním tématem textu), jeho úmysl se mu jistě povedl. Zároveň však, protože zvolil citlivou kauzu a navíc jméno, které média velmi přitahuje (nejspíše kvůli zásadnímu nedostatku informací o Kunderovi, které by se v médiích daly využít), si trochu „naběhl“. Média věnují pozornost výhradně tomuto spojení a kritikům mnohdy uniká onen literární dialog s Kunderou (případně na něj v recenzi kvůli omezenému rozsahu již nezbude místo). Junovo spisovatelské (ne)umění (netroufáme si spolu s recenzenty hodnotit kvalitu či nekvalitu textu, ani to není cílem naší práce) je tedy odsunuto do pozadí a mnozí recenzenti se očividně nechávají strhnout osobními pocity z použití Kunderova životního příběhu a staví se ke knize výrazně kriticky. Navíc ani nezbyvá prostor na vyjádření se k intertextuálním pasážím.

Nyní se zběžně podíváme na čtenářské reflexe. K tomu nám opět poslouží server *databazeknih.cz*. Podíváme se, zdali čtenáři věnují oproti kritikům více pozornosti literárním inspiracím u Kundery, nebo zdali stejně jako kritici hodnotí spíše spojení s reálnou osobou. Čtenář s přezdívkou *honZic* mimo jiné píše toto: „Být Kunderou, na kterém tato kniha doslova parazituje, bojkotuju i samotné vydání knihy. Protože, co si budeme povídat. Když

¹⁶³ LOSEKOOT, Michaela. *Martin Jun: Kunderovo jméno jsem nezneužil* [online]. [cit. 2017-06-23]. Dostupné z: <http://blog.martinus.cz/2014/11/martin-jun-kunderovo-jmeno-jsem-nezneuzil>

¹⁶⁴ Tamtéž.

¹⁶⁵ Tamtéž.

parazitovat na jménu, tak ať to aspoň stojí za to.¹⁶⁶ Jeho komentář se tedy podobá komentáři mnohých recenzentů, například Petra A. Bílka. Co se týče intertextuality v díle, čtenář ji v komentáři zcela opomíjí. Ke knize zároveň zaujímá i co se týče literární kvality velmi negativní postoj. Oproti tomu čtenář Hynais knihu vychvaluje, nicméně spojení s Kunderou zmiňuje pouze takto: „Navíc se mi líbí přístup nadsázky k celému ‚kunderovskému tématu‘, který nikoho a nic nehodnotí a přitom shrnuje fakta, propojuje je s fikcí a vytváří zajímavý a vtipný pohled na celou kauzu...“¹⁶⁷ Tento komentář doplňuje obvinění kritiků, kteří dle čtenáře knihu nepochopili, pokud si myslí, že Jun parazituje na jménu Kundery. Z toho můžeme usoudit, že i oním „kunderovským tématem“ myslí čtenář nejspíše jen spojení s reálnou postavou a jejím životním příběhem, nikoliv inspiraci Juna v Kunderových románech. Nicméně toto je pouze dedukce, z tak strohého komentáře nelze vyvodit přesné závěry. Poslední čtenář, který se vyjadřuje ke spojení s Kunderou má přezdívku marvan00: „Parazitování na pomlouvačné ‚udavačské‘ kauze Milana Kundery je samo o sobě opovrženímhodné, v případě evidentního literárního diletanta zároveň i nepochopitelné.“¹⁶⁸ I zde tedy nacházíme podobný názor, který zaujímají vesměs všichni recenzenti díla a i většina čtenářů.

Můžeme tedy s jistotou uvést, že spíše než intertextuální dialog mezi díly Juna a Kundery čtenáře i kritiky zaujalo využití Kunderova životního příběhu, přičemž můžeme předpokládat, že velké vášně vzbudilo hlavně zařazení Kunderova obvinění z udání, které navíc není doteď plně vysvětleno. Ostatní spojení s Kunderou zůstalo kvůli tomu ve stínu a v podstatě nereflktováno.

4.4.2 Uzavření tématu

Jun je pro naši práci jedinečný v tom, že spojuje inspiraci z děl Milana Kundery s využitím životního příběhu autora. Nacházíme zde tedy dvě roviny kunderovských stop. Zatímco my jsme se v práci věnovali hlavně intertextuálnímu dialogu mezi díly obou autorů, protože toto je hlavním předmětem naší práce, kritici i čtenáři věnovali větší pozornost spojení přímo s osobností Milana Kundery. Došlo k tomu nejspíše proto, že Jun nejenže zvolil jako hlavní téma kauzu, která rozdmýchává silné emoce, ale taktéž proto, že od debutanta je odvážné použít žijícího literárního klasika jako jednu z hlavních postav svého románu. Hrozí pak to, co se v mnohých případech opravdu stalo – autor je obviněn z parazitování a negativní emoce,

¹⁶⁶ Doživotí. *Databáze knih* [online]. [cit. 2017-06-18]. Dostupné z: <http://www.databazeknih.cz/knihy/dozivoti-210582>

¹⁶⁷ Tamtéž.

¹⁶⁸ Tamtéž.

kteří tím u kritiků či čtenářů vyvolá, mohou velmi znesnadnit objektivní čtení a kritiku díla. Tím nechceme vyjadřovat žádné soudy o tom, jak kvalitní či nekvalitní Junovo dílo je, spíše vysvětlujeme, proč to, co je předmětem našeho zájmu, nereflektují jiné prameny.

4.5 Další autoři

V této práci samozřejmě neuvádíme všechny autory a všechna díla, ve kterých bychom mohli nalézt kunderovskou stopu. V této kapitole uvedeme pár dalších autorů, u kterých bychom mohli nalézt inspiraci Milanem Kunderou. Ani tak to samozřejmě nebudou všichni – Milan Kundera je bezesporu literární velikán, jeho dílo je obecně známé a mnoho spisovatelů se jím tedy (ať už vědomě či nevědomě) inspiruje.

Krátký text o inspiraci českých autorů u Milana Kundery napsal Lubomír Machala do sborníku *Pocta Milanu Kunderovi*. Text nese název *Kunderovské stopy a ohlasy v dílech českých prozaiků* a Machala se v něm (ovšem velmi stručně) věnuje stejnému tématu, jako my v naší práci. Machala nicméně pojímá onu kunderovskou stopu velmi široce, proto vybereme jen některé knihy a stranou necháme ty knihy, ve kterých kunderovská stopa není tak výrazná. Například hlavním tématem *Dřevěné panenky* od Martina Komárka sice je nesmrtelnost, jak uvádí Machala, nicméně samo téma nesmrtelnosti je v literatuře přítomno od jejího počátku a další stopy v *Dřevěné panence* nenacházíme. Naším úkolem navíc není opakovat již řečené, ale pouze uvést pro úplnost několik dalších autorů, které jsme z různých důvodů nevybrali do hlavní části práce.

Začneme autory, které Machala neuvádí. Mezi ně patří například **Michal Viewegh** a jeho povídka *Další truchlivý žert* s podtitulem *Milanu Kunderovi* z povídkové sbírky *Nápady laskavého čtenáře*. V této povídkové knize paroduje Viewegh mnoho známých českých i zahraničních spisovatelů formou krátkých povídek napsaných ve stylu daného autora. Věnování pod povídkou je zároveň informací o tom, koho v následujícím textu bude Viewegh parodovat. V povídce *Další truchlivý žert* paroduje zároveň trochu i samotného Milana Kunderu. Viewegh píše stylem, který nejvíce připomíná *Žert* (ostatně, poznáváme zde scénu, ve které muž přijíždí po dlouhé době do svého rodného města), zároveň využívá přemítání k tomu, aby se vysmál hlavní postavě povídky: „Na čem mi vlastně záleží? ptal jsem se v duchu. Na čem lpím? Na bohu? Na vlasti? Na lidech? Ne, odpovídal jsem si, jediné, na čem mi ještě záleží, je román.“¹⁶⁹ Viewegh hned v úvodu povídky využívá několika dalších, ještě jasnějších narážek, aby čtenář neměl pochyb, že zesměšňovaným hlavním hrdinou povídky je samotný Kundera. Výsměch je tedy dvojitý – parodií autorského stylu se

¹⁶⁹ VIEWEGH, Michal. *Nápady laskavého čtenáře*. Vyd. 3. Brno: Petrov, 2002, s. 14. ISBN 80-7227-120-2.

vysmívá Viewegh Kunderovu psaní, tím, že jasně naznačí, že prapodivným hlavním hrdinou je přímo Milan Kundera, se zároveň vysmívá i jeho osobě. Nejjasnější narážka, která nedá čtenáři pochybovat o totožnosti hlavní postavy je tato: „Jindy jsem v jednom francouzském vydání Nesnesitelné lehkosti bytí ke svému zděšení objevil zářivé ilustrace Heleny Zmatlíkové.“¹⁷⁰ V povídce nám Viewegh ve zkratce servíruje některé z typicky kunderovských motivů (smích, láska, žert, pomsta), snaží se alespoň o krátké úvahové pasáže (které jsou nicméně velmi ironické, aby bylo zřejmé, že jde o parodii na tento způsob psaní) a občas si rýpne přímo do hlavní postavy, když se vysmívá jeho aroganci, zlosti, nebo posedlosti pomstou či románem.

Není třeba se povídkou dále zabývat, vzhledem k tomu, že je velmi stručná, ale i vzhledem k tomu, že je to parodie a ty necháváme v této práci stranou. Dalo by se s nadsázkou říci, že se věnujeme hlavně „vážným“ inspiracím. Nicméně Vieweghova povídka může lehce připomínat Junovo *Doživotí*, ve kterém se autor také snažil o jakousi nadsázku a humor. Avšak tato nadsázka je v Junově případě mnohem méně přítomná a nepůsobí tak jízlivě, jako v případě Vieweghovy povídky.

Viewegh na Kunderu naráží nejen v této povídce, ale vzhledem k tomu, že jeho díla jsou obvykle prosycena intertextualitou, občasné narážky nalezneme i v jeho románech, například když ve *Výchově dívek v Čechách* zmiňuje, že nepostaví celý román na jednom gestu, i kdyby mu to mělo zajistit nesmrtelnost. Nicméně tyto intertextuální narážky autor již nějak více nerozvíjí a neshledáváme mezi ním a Kunderou žádnou tematickou ani stylistickou podobnost a proto nemá smysl se Vieweghem dále zabývat.

Na dalším autorovi se shodneme s Machalou. Je jím **Vladimír Macura**. Například v románu *Občan Monte Christo* se objevuje téma nepovedené pomsty, stejně jako úvahy nad tím, nakolik jsme pány svých osudů či narážka na Kunderovo drama *Majitelé klíčů*.¹⁷¹ Je tedy zřejmé, že autor (ačkoliv román vznikl ještě za komunistického režimu) byl s dílem Milana Kundery dobře obeznámen a inspiroval se v něm i pro svoji vlastní tvorbu. I to může být jeden z důvodů, proč kniha byla vydána až po revoluci, v roce 1993. Kunderovské stopy (hlavně tematické) se objevují i v dalších Macurových textech. Nalézáme zde například nedorozumění, která mění lidské osudy, či snaha zanechat po sobě nějaký odkaz, který je však ve finále určován pozůstalými, nikoliv samotným jeho aktérem.¹⁷²

¹⁷⁰ VIEWEGH, Michal. *Nápady laskavého čtenáře*. Vyd. 3. Brno: Petrov, 2002, s. 15. ISBN 80-7227-120-2.

¹⁷¹ MACHALA, Lubomír. Kunderovské stopy a ohlasy v dílech českých prozaiků. In: Pocta Milanu Kunderovi: Hommage à Milan Kundera. Sborník k 80. spisovatelovým narozeninám. Praha: Artes Liberales, 2009, s. 48. ISBN 978-80-254-5340-7.

¹⁷² Tamtéž, s. 48-49.

Dále můžeme uvést například začínajícího autora spjatého s Univerzitou Pardubice, **Přemysla Krejčíka**. I ten ve svém románu *Univerzální katalog zoufalců* zmiňuje Kunderu, dokonce se k inspiraci přiznává, když popisuje podobnost setkání dvou postav (dívkou a chlapcem) z *Katalogu* se scénou setkání Tomáše a Terezy v *Nesnesitelné lehkosti bytí*.¹⁷³ Ostatně, dívka chvíli před setkáním zrovna tuto část románu četla. Tato část trochu připomíná Příbilova Pavouka, kde profesor (a díky němu další postavy) čte *Nesmrtelnost*. Zároveň v jeho díle můžeme nalézt i pokus o eseizaci textu, nicméně tyto pasáže svojí jazykovou stránkou i stavbou připomínají spíše úvahové pasáže Davida Zábranského. Můžeme zde tedy vidět jakousi inspiraci na druhou – autor se inspiruje u Milana Kundery i u jednoho z Kunderových „následovníků“ Davida Zábranského. Je nutno dodat, že intertextualita prostupuje postmoderní díla a proto podobných románů (a zmínek či inspirací) u mladých autorů bude jistě přibývat. Ačkoliv i v *Katalogu* bychom jistě našli kromě eseizace textu i spoustu dalších kunderovských prvků, například co se týče motiviky (nestandardní vztahy mužů a žen, hledání identity, vnímání milostného aktu jako jakéhosi mezního okamžiku, který odhaluje osobnost zúčastněných postav a tak dále), knihu zmiňujeme pouze v závěru, neboť jako celek je to spíše experimentální postmoderní román nasycený intertextuálními narážkami, ve kterém navíc výrazněji nežli kunderovské stopy sledujeme podobnost s dílem Zábranského, jak jsme si již řekli výše.

Podobné kunderovské stopy, ať už co se týče tématu nebo autorského stylu můžeme nalézt u mnohých dalších spisovatelů. Někteří literární teoretici tyto stopy mohou vidět například i u tak svébytných autorů, jako je Michal Ajvaz nebo Daniela Hodrová. My jsme se pokusili zmapovat několik autorů, u nichž je inspirace Kunderou nejsilnější a jejich dílo jsme analyzovali velmi podrobně. Toto se nám jeví jako lepší cesta, nežli vybrat velký počet autorů na úkor prostoru na analýzu jejich díla.

¹⁷³ KREJČÍK, Přemysl. *Univerzální katalog zoufalců*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2016, s. 209. ISBN 978-80-7465-233-2.

Závěr

V práci jsme si nejprve stručně rozebrali teorii intertextuality a komparatistiky, neboť oba tyto teoretické koncepty nám byly v následujícím bádání teoretickou a metodologickou oporou. Poté jsme přešli k dílu Milana Kundery, v němž jsme hledali pro Kunderu typické motivy a věnovali jsme se zběžně i jazyku a kompozici. Vzhledem k tomu, že o Kunderových textech bylo napsáno již mnoho publikací (některé z nich jsme ostatně využili i v naší práci), nepokoušeli jsme se o hloubkovou analýzu, ale spíše o uvedení toho, co je pro nás nejdůležitější, toho, co jsme posléze využili v následující části práce věnované Kunderovým následníkům. I tak jsme si vědomi toho, že jsme mnoho věcí ponechali stranou. Vzhledem k rozsáhlosti vybraných děl Milana Kundery není možné zmínit veškeré motivy a postupy, které jsme následně vyhledávali u dalších autorů. Z tohoto důvodu, a taktéž kvůli přehlednosti jsme v hlavní části práce (*Výběr autorů ovlivněných Milanem Kunderou*) vždy připomenuli paralelu zmiňovaného motivu nebo postupu s Kunderovým dílem.

V hlavní části naší práce jsme analyzovali vybraná díla čtyř autorů, v poslední kapitole jsme si pak stručně uvedli několik dalších spisovatelů, v jejichž textech by se dala nalézt kunderovská stopa. Je nutno připomenout, že jsme se nepokoušeli zmapovat všechny autory, kteří se u Milana Kundery inspirovali, ale zaměřili jsme se na hloubkovou analýzu několika děl. Hlavním hlediskem při výběru pro nás bylo to, aby v knize byly kunderovské stopy dobře rozpoznatelné, aby v knize byla jasná silná inspirace u Milana Kundery.

Díky tomu se nám zároveň podařilo docílit určité rozmanitosti – ačkoliv se všichni autoři prokazatelně inspirovali u Milana Kundery (a některé z nich pojí i společná [samozřejmě kunderovská] témata, jako třeba motiv variací, případně muži s nestandardním vztahem k ženám, či motiv mateřství a tak dále), každý z nich je specifický a tuto inspiraci ve svých dílech využívá jinak. Jiří Kratochvíl vzdává hold příběhovosti, zatímco David Zábranský na příběh v podstatě rezignuje. Rozdíly nacházíme i v případě Marka Přibila, u kterého jsme analyzovali díla dvě. Učinili jsme tak proto, že se nejotevřeněji hlásí k inspiraci Milanem Kunderou a jako jediný to dělá přímo v textu románu – *Pavouka*. Zajímalo nás tedy, jak moc se jeho vztah ke Kunderovi projeví v následujícím románu. Ačkoliv jsou *Svátosti sadistického Boha*, co se týče kompozice a hlavní linie příběhu oproti *Pavoukovi* velmi rozdílné, nacházíme i v tomto díle silnou inspiraci Milanem Kunderou, nicméně v tomto případě ji autor již nepřiznává tak otevřeně, jako ve své prvotině.

Zcela specifický se nám jeví román *Doživotí* od Martina Juna. Od ostatních se velmi liší, nicméně inspirace Kunderou je v něm zcela nepřehlédnutelná, proto jsme jej do naší práce taktéž zařadili. Jun se snaží využít nejen podobné motivické a kompoziční prvky jako Kundera, ale zároveň využívá přímo osobnosti Milana Kundery a reálných faktů z jeho života. To neudělal žádný z autorů – kromě Michala Viewgha, jehož krátkou parodickou povídku jsme si však uvedli spíše pro doplnění. I tak se Vieweghova parodie od Juna liší. Jun nevyznívá vůči Kunderovi jízlivě, ačkoliv stejně jako Viewegh využívá ironii a humor. Zajímavým zjištěním bylo, že ačkoliv se v *Doživotí* objevuje mnoho typicky kunderovských motivů, žádný z recenzentů knihy jim nevěnoval pozornost. Všichni se zaměřují pouze na spojitost románu s žijící postavou spisovatele Kundery.

Dále jsme zjistili, že každý ze spisovatelů kunderovské motivy svým specifickým způsobem posouvá, aby lépe zapadly do jeho fikčního světa a aby lépe souzněly s autorovým záměrem. To jistě není překvapivé, nicméně je zajímavé toto posouvání zmapovat. I tomuto posunu jsme se tedy u jednotlivých autorů věnovali. Zatímco Přibil motivy „zdršňuje“ a nechává je střetávat s mnohdy krutým románovým fikčním světem, Jun si s nimi s lehkou nadsázkou, která místy hraničí s ironií, pohrává.

Všechna díla, která jsme si uvedli, vyšla po roce 2000 včetně. Do tohoto období spadá hlavní ohnisko textů inspirovaných Milanem Kunderou. Jedinou výjimku tvoří v poslední kapitole zmíněný Vladimír Macura, jehož *Občan Monte Christo* vyšel v roce 1993. Další výjimkou by mohl být Jiří Kratochvíl, který také tvořil již za komunistického režimu a první díla mu začala vycházet v devadesátých letech. Nicméně i tento autor, který se otevřeně hlásí ke Kunderovi jako ke svému Mistrovi, píše knihu s jasnou kunderovskou stopou až v roce 2000. Z tohoto důvodu jsme se tedy zaměřili na toto období, které je, co se týče našeho tématu, nejpłodnější. Můžeme tedy říci, že ačkoliv Kunderova česky psaná díla vznikala za komunistického režimu, reakce na tyto texty přicházejí až po revoluci, a to dokonce se značným zpožděním, jak vidíme, když se podíváme na roky vydání jednotlivých románů.

Autoři navíc volí téměř výhradně formu románu (u Přibilova *Pavouka* může být toto žánrové označení možná trochu nepřesné a podrobněji jsme se mu věnovali v příslušné kapitole, ve které jsme nicméně dospěli k závěru, že i Přibilovo dílo můžeme označit jako román). Jedinou výjimkou je *Truchlivý Bůh* Jiřího Kratochvíla. Toto dílo označujeme jako novelu. Nicméně žádný z autorů si nevolí například formu povídek. Na druhou stranu usuzujeme, že autoři jsou s povídkami dobře seznámeni, neboť některé z motivů ze *Směšných lásek* se v jejich dílech objevují. Příkladem mohou být Přibilovi *Svatosti sadistického Boha*, v nichž Viktor bilancuje stejně jako postava povídky *Nikdo se nebude smát*.

Ačkoliv u některých děl kritici reagovali na inspiraci Kunderovými romány a Lubomír Machala na toto téma napsal krátký článek, o podrobnou analýzu kunderovských stop v české literatuře se zatím nikdo nepokusil. Ani tato práce rozhodně nemapuje celou situaci, ale výběrově ukazuje ty romány, které nám přijdou nejzásadnější. Toto téma zatím rozhodně není vyčerpané a vzhledem k tomu, že můžeme předpokládat, že i v budoucnosti vzniknou další díla ovlivněná Milanem Kunderou, nabízí se zde mnoho prostoru pro další bádání. Doufáme, že naše práce bude pro dané téma a při literární kulturu přínosem.

Summary

The introduction of the Thesis is dedicated to the theory of intertextuality and comparatistics, which are the methodological and theoretic support. With the aid of the specialized literature the both theories are briefly explained. The part, which deals with the intertextuality, uses the works of such authors as for example Ansgar Nünning, Pavel Filipi or Bohumil Fořt is. In the part, which deals with the comparative literature the works are used, for example, of Josef Hrabák, René Wellek or texts of Vladimír Slavoň or Miroslav Petříček.

Next chapter deals with the analysis of the selected works of Milan Kundera, in which are sought the typical features for this author. This is, for example, essay-working of the texts, when author wanders from the storyline and by the form of essay he explains the certain problems, whereas the characters frequently serve to him right for the explanation of these problems. The typical motives reappear in the Kundera's short stories and novels, for example motive of laugh, of body, of maternity (and of child), of history, but also the motive of music, novel and art at all. The typical characters, at the same time, reappear in his novels – woman – martyr, who are intrigued by her partner or husband and she tolerates this behavior despite her distress, or man – womanizer, who loves his wife, but despite this he can't resist to allurements and he is unfaithful. The frequent theme of the Kundera's works the human fate is (and the power of characters over it), the human heritage and seeking of identity.

This Thesis then seeks these features in the texts of the several selected authors, by which Jiří Kratochvíl, Marek Přibíl, David Zábranský and Martin Jun are. These authors were demonstrably inspired by Kundera and some of them admit it directly, whether directly in the text of novel or, for example, in the dedication. Each from the authors is peculiar and Kundera's motives and processes arrange to be the natural component part of the concrete fiction world. The moving of the motives is, moreover, often affected by the difference historical context in the time of the works creation. Majority of authors are inspired only by the Kundera's texts, the exception Martin Jun is, who uses also the facts from the life of the real writer Milan Kundera and makes from him one character of his novel. This Thesis also doesn't miss out critical and readers reflection of the works. In this part the Thesis deals with if and how critics and readers perceived and reflected the connection of the concrete works with Milan Kundera. These reflections are different – in the case *Svätost sadistického Boha* from Marek Přibíl the critics basically don't reflect, in comparison with criticisms to the novel of David Zábranský *Slabost pro každou jinou pláž* to connection to Kundera is mentioned by each from the selected critics. Some other authors are mentioned in the last chapter of this

part, in which works the Kundera's marks could be find and by this the direction for the possible future research is indicated.

The focus point of the research is oriented to the books, which were edited in the year 2000 and later. That is why that directly in this period the most of books inspired by Kundera originates. Moreover all selected authors started to create and publish till after the revolution. The sole exception Jiří Kratochvíl is who created already during the communist regime, nevertheless he waits the publishing until the revolution and the book, which is more markedly affected by Kundera's works was edited in the year 2000. We can suppose that the communist regime affected this situation, in which the book of Milan Kundera were prohibited and therefore they were hardly accessible. Moreover the works, which would demonstrably inspired by Kundera or which even mention him, wouldn't pass through censorship probably and they couldn't be edited.

The task of this Thesis isn't to involve all authors and works inspired by Milan Kundera. Instead this the Thesis selects the deep analysis of several selected works, in which it shows in details the different ways of the Kundera's motives and processes utilization.

Zdroje

PRIMÁRNÍ ZDROJE

Dílo Milana Kundery:

KUNDERA, Milan. *Druhý sešit směšných lásek*. Praha: Československý spisovatel, 1965. ISBN není.

KUNDERA, Milan. *Jakub a jeho pán: pocta Denisi Diderotovi*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2007. ISBN 978-80-7108-283-5.

KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. Vyd. 3. Brno: Atlantis, 2006. ISBN 978-80-7108-276-7.

KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2006. ISBN 978-80-7108-281-1.

KUNDERA, Milan. *Směšné lásky: tři melancholické anekdoty*. Praha: Československý spisovatel, 1963. ISBN není.

KUNDERA, Milan. *Třetí sešit směšných lásek*. Praha: Československý spisovatel, 1968. ISBN není.

KUNDERA, Milan. *Valčík na rozloučenou*. Vyd. 3. Brno: Atlantis, 2008. ISBN 978-80-7108-296-5.

KUNDERA, Milan. *Život je jinde*. Vyd. 2. autorizované. Brno: Atlantis, 2016. ISBN 978-80-7108-361-0.

KUNDERA, Milan. *Žert*. Vyd. 5. Brno: Atlantis, 1991. ISBN 80-7108-007-1.

Díla ostatních autorů:

JUN, Martin. *Doživotí: román, kde není ani slovo míněno vážně*. Praha: Labyrint, 2014. ISBN 978-80-87260-66-1.

KRATOCHVIL, Jiří. *Nesmrtelný příběh aneb Život Soni Trocké-Sammlerové, čili Román karneval*. Brno: Petrov, 2005. ISBN 80-7227-236-5.

KRATOCHVIL, Jiří. *Truchlivý Bůh*. Brno: Petrov, 2000. ISBN 80-7227-077-X.

KRATOCHVIL, Jiří. *Urmedvěd*. Brno: Petrov, 1999. ISBN 80-7227-061-3.

KREJČÍK, Přemysl. *Univerzální katalog zoufalců*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2016. ISBN 978-80-7465-233-2.

PŘIBIL, Marek. *Pavouk*. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-228-9.

PŘIBIL, Marek. *Svátosti sadistického Boha*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2016. ISBN 978-80-7422-530-7.

VIEWEGH, Michal. *Nápady laskavého čtenáře*. Vyd. 3. Brno: Petrov, 2002. ISBN 80-7227-120-2.

VIEWEGH, Michal. *Výchova dívek v Čechách*. Vyd. 4. Brno: Petrov, 2001. ISBN 80-7227-095-8.

ZÁBRANSKÝ, David. *Slabost pro každou jinou pláž: poznámky k moři, smíchu a duchu doby*. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-822-2.

SEKUNDÁRNÍ ZDROJE:

ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001. ISBN 80-7260-051-6.

BARTHES, Roland. *Smrt autora*. In: *Aluze*. 2006, X(03). ISSN 1212-5547.

ČERVENKA, Miroslav. *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996. ISBN 80-85639-77-7.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.

FILIPÍ, Pavel. *Putování textů*. In: *Text mezi literaturami: sborník přednášek pro doktorandský seminář Ústavu bohemistiky Filozofické fakulty Jihočeské univerzity*. České Budějovice: Tomáš Halama, 2007. ISBN 978-80-87082-03-4.

FOŘT, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host, 2005. ISBN 80-7294-165-8

GUILLEN, Claudio. *Mezi jednotou a růzností: úvod do srovnávací literární vědy*. Praha: Triáda, 2008. ISBN 978-80-86138-88-6.

HAMAN, Aleš a Vladimír NOVOTNÝ, ed. *Poceta Milanu Kunderovi: Hommage à Milan Kundera. Sborník k 80. spisovatelovým narozeninám*. Praha: Artes Liberales, 2009. ISBN 978-80-254-5340-7.

HOFFMANNOVÁ, Jana. *Stylistika a--: současná situace stylistiky*. Praha: Trizonia, 1997. ISBN 8085573679.

HRABÁK, Josef. *Literární komparatistika*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1976. ISBN není.

CHVATÍK, Květoslav. *Pán příběhů: prozaik Jiří Kratochvíl*. Praha: ARSCI, 2008. ISBN 978-80-86078-81-6.

CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2., upr. a rozš. Brno: Atlantis, 2008. ISBN 978-80-7108-297-2.

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

MACHALA, Lubomír. *Kunderovské stopy a ohlasy v dílech českých prozaiků*. In: *Pocta Milanu Kunderovi: Hommage à Milan Kundera. Sborník k 80. spisovatelovým narozeninám*. Praha: Artes Liberales, 2009. ISBN 978-80-254-5340-7.

MÜLLER, Richard a Pavel ŠIDÁK, ed. *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2048-2.

NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.

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

PETŘÍČEK, Miroslav Jr. *Komparatistika jako způsob myšlení*. In: *Národní literatura a komparatistika*. Brno: Host, 2009. ISBN 978-80-7294-305-0.

WELLEK, René. *Koncepty literární vědy*. Jinočany: H & H, 2005. ISBN 80-7319-037-0.

WOLLMAN, Slavomír. *Česká škola literární komparatistiky: tradice, problémy, přínos*. Praha: Univerzita Karlova, 1989. ISBN není.

Horké párky. *Tvar*. 2017, (4). ISSN ISSN 0862-657 X.

ONLINE ZDROJE

BÍLEK, Petr A. Štiková české literatury. *Respekt* [online].
<https://www.respekt.cz/tydenik/2014/40/stikova-ceske-literatury>

CINGER, František. RECENZE: Bolesti společenského i soukromého života. *Novinky* [online]. <https://www.novinky.cz/kultura/426213-recenze-bolesti-spolecenskeho-i-soukromeho-zivota.html>

CINGER, František. *RECENZE: Málo využitá příležitost autora M. J. Novinky* [online].
<https://www.novinky.cz/kultura/347909-recenze-malo-vyuzita-prilezitost-autora-m-j.html>

DEMELOVÁ, Karolína. *Právo na bolest z rozmazlenosti*. LitENky [online]. **2007/2008**(2/28)
<http://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-2051>

FOLDYNA, Lukáš. *Recenze na nedočtenou knihu*. Host [online]. 2007, **XXIII**(9)
<http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2007/9-2007/recenze-na-nedoctenou-knihu>

HNÍK, Ondřej. *Svatosti sadistického Boha, jednoznačná knižní událost roku* [online].
<http://neoluxor.cz/blog/recenze/svatosti-sadistickeho-boha-jednoznacna-knizni-udalost-roku-1641/>

CHVATÍK, Květoslav, Michal SCHINDLER a Aleš HAMAN. *TŘIKRÁT Jiří Kratochvil: Truchlivý Bůh*. Tvar. **2001**(2). [online]. http://old.itvar.cz/prilohy/327/T02_01.pdf

CHUCHMA, Josef. *Přichází mladý konstruktér inspirovaný Kunderou*. MF DNES [online].
http://kultura.zpravy.idnes.cz/prichazi-mlady-konstrukter-inspirovany-kunderou-fs2-/literatura.aspx?c=A041028_185640_literatura_kot

JANEČKOVÁ, Kateřina. *Hudba v románech Milana Kundery* [online]. Brno, 2010.
https://is.muni.cz/th/261263/ff_b/Hudba_v_romanech_Milana_Kundery.pdf

JÍLEK, Jan. *Slabost pro každou jinou pláž v zemi bez moře: David Zábranský: Slabost pro každou jinou pláž*. Aluze [online]. **2008**(1). http://www.aluze.cz/2008_01/09b_recenze.php

KREDBOVÁ, Veronika. *Kunderovské náhody v pavoučí síti*. LitENky [online].
<http://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-1003>

KREDBOVÁ, Veronika. *Na prahu literatury s Markem Přibilem*. LitENky [online].
<http://litenky.ff.cuni.cz/clanek.php/id-987>

KŘIVÁNKOVÁ, Petra. *V pavučině náhod*. Host [online].
<http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2005/1-2005/v-pavucine-nahod>

KUBÍČKOVÁ, Klára. *RECENZE: Kundera asi musel trpět, když četl začátečnický román o sobě*. Idnes [online]. http://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-roman-o-kunderovi-09i-literatura.aspx?c=A140916_093357_literatura_ts

LJUBKOVÁ, Marta. *Touha po každém jiném románu*. A2 [online]. 2007(17): <https://www.advojka.cz/archiv/2007/17/touha-po-kazdem-jinem-romanu>

LOSEKOOT, Michaela. *Martin Jun: Kunderovo jméno jsem nezneužil* [online]. <http://blog.martinus.cz/2014/11/martin-jun-kunderovo-jmeno-jsem-nezneuzil>

MANDYS, Pavel. *Jun, Martin Doživotí*. ILiteratura [online]. <http://www.iliteratura.cz/clanek/33891/jun-martin-dozivoti-in-hn>

MAREŠOVÁ, Milena M. *Doživotí? Za trest!*. Vltava [online]. <https://vltava.rozhlas.cz/dozivoti-za-trest-5072481>

PEŇÁS, Jiří. *Narcisu tlachavý květ*. Týden.cz [online]. http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/magnesia-litera/narcisu-tlachavy-kvet_7560.html?showTab=diskutovane

PETRÁŠKOVÁ, Lenka. *Recenze: Pravda o novinářině aneb Svátosti sadistického Boha* [online]. <http://mediahub.cz/komentare/901468-recenze-pravda-o-novinarine-aneb-svatosti-sadistickeho-boha>

SLEZÁKOVÁ, Alena. *RECENZE: Sadistický Bůh vládne jedné novinářské hlavě*. Idnes [online]. http://kultura.zpravy.idnes.cz/marek-pribil-svatosti-sadistickeho-boha-recenze-fu3-literatura.aspx?c=A161220_172516_literatura_vha

Doživotí. *Databáze knih* [online]. [cit. 2017-06-18]. Dostupné z: <http://www.databazeknih.cz/knihy/dozivoti-210582>

Pán příběhů, spisovatel Jiří Kratochvíl, o svých úzkostech i radostech [online]. Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/pan-pribehu-spisovatel-jiri-kratochvil-o-svych-uzkostech-i-radostech-1k2-zpr_archiv.aspx?c=A100913_220134_kavarna_chu

Slabost pro každou jinou pláž. *Databáze knih* [online].
<http://www.databazeknih.cz/knihy/slabost-pro-kazdou-jinou-plaz-13950>

Slabost pro každou jinou pláž: Poznámky k moři, smíchu a duchu doby. *Kosmas* [online].
<https://www.kosmas.cz/knihy/130377/slabost-pro-kazdou-jinou-plaz/>

Svátosti sadistického boha. *Databáze knih* [online].
<http://www.databazeknih.cz/knihy/svatosti-sadistickeho-boha-322016>