

**UNIVERZITA PARDUBICE**

**Fakulta filozofická**

**Katedra literární kultury a slavistiky**

Místo románu v moderní kultuře podle Milana Kundery

**Bakalářská práce**

**2015**

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Tereza Exnerová**  
Osobní číslo: **H12149**  
Studijní program: **B7105 Historické vědy**  
Studijní obor: **Historicko-literární studia: Historicko-literární**  
Název tématu: **Místo románu v moderní kultuře podle Milana Kundery**  
Zadávající katedra: **Katedra literární kultury a slavistiky**

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

Studentka zpracuje vývoj románového žánru a pohled na román v moderní literární teorii. Dále zpracuje Kunderovy eseje o umění románu, které konfrontuje s poznatky moderní literární teorie. Porovná taktéž klasický a novodobý román v pojetí Kundery. Na základě četby Kunderových románů se pokusí ukázat, jak se Kunderův teoretický názor na román projevuje v jeho vlastním románovém díle.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

KUNDERA, Milan. Kastrující stín svatého Garty. Brno: Atlantis, 2006. ISBN: 80-710-8274-0. KUNDERA, Milan. Nechovte se tu jako doma, příteli. Brno: Atlantis, 2006. ISBN: 978-80-7108-279-8. KUNDERA, Milan. Zneuznávané dědictví Cervantesovo. Brno: Atlantis, 2006. ISBN: 978-80-7108-258-3. HODROVÁ, Daniela. Hledání románu. Praha: Československý spisovatel, 1989. ISBN není. HAMAN, Aleš. Kontexty a konfrontace. Praha: Arsci, 2010. ISBN: 978-80-7420-005-2. DOLEŽEL, Lubomír. Heterocosmica: Fikce a možné světy. Praha: Karolinum, 2003. ISBN: 80-246-0735-2. HAMAN, Aleš. Literární dílo a soudobá literární věda. Praha: Arsci, 2012. ISBN: 978-80-7420-027-4. CHVATÍK, Květoslav. Svět románů Milana Kundery. Brno: Atlantis, 2008. ISBN: 978-80-7108-297-2.

Vedoucí bakalářské práce:

**doc. PhDr. Vladimír Novotný, Ph.D.**

Katedra literární kultury a slavistiky

Datum zadání bakalářské práce: **27. srpna 2011**

Termín odevzdání bakalářské práce: **31. března 2015**



prof. PhDr. Petr Vorel, CSc.  
děkan

L.S.

PhDr. Ivo Říha, Ph.D.  
vedoucí katedry

V Pardubicích dne 20. ledna 2015

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.

V Pardubicích dne 20. 3. 2015

Tereza Exnerová

## **NÁZEV**

Místo románu v moderní kultuře podle Milana Kundery

## **ABSTRAKT**

Tato bakalářská práce se zaměřuje na Milana Kunderu jakožto na romanopisce a na jeho vztah k románu a postmodernímu románu, dále pak na jeho názor na místo románu v dnešní kultuře. V první části práce rozebírá teorii románu, jeho vznik a historický vývoj. Dále se věnuje teorii postmoderny a postmoderního románu. Druhá část se zaměřuje na rozbor Kunderových esejí, prostřednictvím kterých ukazuje autorův vztah k románu a jeho názor na místo románu v dnešní kultuře a taktéž jeho názor na smysl románu a literatury. Dále jsou v práci rozebírány Kunderovy romány, které jsou porovnávány s teorií postmoderního románu za účelem nalezení postmoderních prvků v těchto rozebíraných románech. Práce byla vypracována na základě zpracování teorie románu a Kunderových esejí. Tyto poznatky pak byly aplikovány na romány Milana Kundery.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Milan Kundera, román, postmoderní román, postmodernismus, interpretace

## **TITLE**

Milan Kundera's view on position of novel at modern culture

## **ABSTRACT**

This bachelor thesis is oriented to Milan Kundera as the novel-writer and to his relation to a novel and postmodern novel, further than to his opinion to the place of a novel in contemporary culture. In the first part this thesis analyses the theory of a novel, its genesis and historical development. Further it deals with a theory of a postmodernism and postmodern novel. The second part is oriented to the analysis of the Kundera's essays, through which it shows author's relation to a novel and his opinion to the place of a novel in the contemporary culture and also his opinion to the sense of a novel and literature. Further Kundera's novels are analyzed in this thesis, which are compared with the theory of the postmodern novel with the purpose to find postmodern elements in these analyzed novels. The thesis was elaborated on the base of the theory of novel; and Kundera's essays processing. Then these findings were applied to the Milan Kundera's novels.

**KEY WORDS**

Milan Kundera, novel, postmodern novel, postmodernism, interpretation

## **PODĚKOVÁNÍ**

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce doc. PhDr. Vladimíru Novotnému, Ph.D. za vedení při psaní této práce. Dále bych ráda poděkovala všem pedagogům Univerzity Pardubice, kteří mi po tři roky mého studia poskytovali vzdělání a i díky znalostem získaným na jejich seminářích a přednáškách mohla vzniknout tato práce.

## Obsah

Úvod .....	1
1. Úvod do teorie románu – co je román? Vývoj románu.....	3
1.1. Teoretické ukotvení pojmu román.....	3
1.2. Vznik románu a jeho vývoj .....	6
2. Postmoderní román .....	9
2.1. Co je postmoderna? .....	9
2.2. Teorie postmoderního románu.....	11
3. Milan Kundera a jeho eseje o románu .....	13
3.1. Smysl románu .....	13
3.2. Eseje Milana Kundery .....	14
3.3. Interpretace románu a vlastnictví textu .....	16
3.4. Interpretace ve vztahu k překladům.....	20
3.5. Interpretace a filmové adaptace .....	23
3.6. Vnímání autora a historie románu .....	25
4. Romány Milana Kundery a postmodernismus v nich.....	33
4.1. Žert.....	35
4.2. Valčík na rozloučenou .....	37
4.3. Nesnesitelná lehkost bytí .....	41
4.4. Nesmrtelnost.....	45
Závěr.....	49
Bibliografie.....	52
Summary .....	54

## Úvod

V této práci se budeme zabývat Milanem Kunderou a jeho vztahem k postmodernímu románu a k místu románu v dnešní kultuře. Nejprve se zaměříme na teoretické ukotvení pojmu román a na jeho vznik a stručně rozebereme jeho historický vývoj, tedy hlavně část, kterou Kundera nazývá „první poločas“ románu a do které spadají autoři jako Rabelais a Cervantes. Ukážeme si komplikovanost definice románu i komplikovanost jeho vývoje a vysvětlíme, jaké romanopisce považoval Kundera za zásadní pro vývoj románu. Druhou část věnujeme pojmu postmoderna a přímo postmodernímu románu. Tyto teoretické znalosti v následujících kapitolách porovnáme s eseji a dílem Kundery.

V teoretické části zabývající se historií románu se budeme opírat hlavně o poznatky Daniely Hodrové, která na téma vzniku a vývoje románu napsala knihu *Hledání románu*, dále využijeme teorie Michala Michajloviče Bachtina, které formuluje v knize *Román jako dialog* a v neposlední řadě budeme vycházet ze *Světa románů Milana Kundery* od Květoslava Chvatíka. V části věnující se postmodernímu románu využijeme knihu Martina Hilského *Postmodernisté*, dále pak budeme vycházet z Daniely Hodrové a její publikace *...na okraji chaosu...* a z teorií Umberta Eca, které zformuloval v přednáškách vydaných v knize *O literatuře*. Opomenout nesmíme ani *Heterocosmicu* Lubomíra Doležela a *Nulový stupeň rukopisu* Rolanda Barthesa. Tyto knihy jsme vybrali z velkého množství knih o románu, neboť jsme usoudili, že právě tyto nám při zpracování našeho tématu pomohou.

Ve třetím oddílu práce se zaměříme na samotné eseje Milana Kundery, respektive na jejich části věnující se románu a teorii románu. Podrobněji rozebereme autory, které Kundera v souvislosti s vývojem románu zmiňuje, a vysvětlíme, proč právě tyto autory považuje za důležité. Podrobně se budeme věnovat hlavně Cervantesovi a Kafkovi, jakožto představitelům dvou poločasů románu – Cervantesovi jako představiteli poločasu prvního a Kafkovi jakožto představiteli poločasu druhého. Rozebereme také historii románu obecně tak, jak ji interpretuje Milan Kundera. V esejích se pokusíme nalézt a shrnout prvky, které by Kunderu spojovali s postmoderním románem.

Spolu s Kunderovými eseji se zamyslíme nad smyslem románu a smyslem literatury a nad postavením románu v současné kultuře. Tyto poznatky pak budeme konfrontovat s romány Milana Kundery. Poté si rozebereme interpretaci textu a téma autorova vlastnictví textu, tedy témata, ke kterým se Milan Kundera často vyjadřuje. Dále se zaměříme na překlady a na to, jak překlad může ovlivnit vyznění díla, a pomocí Kunderových esejí se pokusíme zodpovědět otázku, jak by měl dobrý překlad vypadat. Taktéž se budeme věnovat

adaptaci románových děl a rozebereme si, jak velký posun významu tyto adaptace přinášejí a co o adaptacích říká Kundera ve svých dílech a ve svých esejích.

Na čtyřech románech – *Žert*, *Valčík na rozloučenou*, *Nesnesitelná lehkost bytí* a *Nesmrtelnost* – porovnáme, jak se Kunderovy názory z esejí promítají do jeho vlastní tvorby. *Žert* volíme proto, že je prvním románem Milana Kundery, *Valčík na rozloučenou* proto, že měl být románem posledním, *Nesnesitelnou lehkost bytí* jako román, který vznikl již ve Francii, ale stále se věnoval problematice komunistického Československa a *Nesmrtelnost* vybíráme jako zástupce románu, který tuto tematiku opouští.

Při rozboru románu budeme vycházet z publikace *Svět románů Milana Kundery* od Květoslava Chvatíka, dále se budeme opírat o monografii Heleny Koskové *Milan Kundera* a využijeme také publikaci Daniely Hodrové *...na okraji chaosu...* a sborníky *Pocta Milanu Kunderovi* a *Co zmůže literatura aneb Milan Kundera*.

Na základě teoretických informací o postmoderním románu se pokusíme nalézt prvky, které Kunderův román spojují s románem postmoderním. Při rozboru románů Milana Kundery budeme vycházet nejen z teorie postmoderního románu, ale zároveň budeme Kunderovo vlastní dílo srovnávat s jeho eseji a pokusíme se zodpovědět otázku, zdali Kundera jako autor románů vychází ze svých esejistických poznatků o románu.

# 1. Úvod do teorie románu – co je román? Vývoj románu.

## 1.1. Teoretické ukotvení pojmu román

Abychom se mohli věnovat postmodernímu románu a Milanu Kunderovi, jakožto teoretikovi i autorovi tohoto literárního útvaru, je nejprve nutno si představit román jako takový, zamyslet se nad definicí tohoto útvaru, ujasnit si, z čeho s největší pravděpodobností vycházel a představit si některé z jeho nezákladnějších proměn v průběhu staletí.

Román má právem velkou pozornost literárních teoretiků – vždyť je to jeden z čtenářsky nejpřitažlivějších žánrů. Snad právě proto budí takový rozruch a je předmětem mnohých teoretických sporů.<sup>1</sup> Komplikovaná je již sama definice toho, co je románem. Vzhledem ke komplikovanému vývoji, který se pokusíme si přiblížit níže, nelze téměř román definovat souborem vnějších (formálně-funkčních) rysů, tedy tak, jak se definují žánry ostatní. Navíc román má tendenci přebírat postupy jiných žánrů, což je viditelné hlavně u moderního a postmoderního románu (ale nejen tam). Můžeme se tedy setkat například s románem baladickým, detektivním, pohádkovým či například s románem ve verších.<sup>2</sup>

Definici románu komplikuje i fakt, že román je útvarem neustále se vyvíjejícím. Ostatní žánry známe jako pevné formy, avšak román je jediným dosud se utvářejícím a nehotovým útvarem. Není tedy možné předvídat jeho budoucí vývoj a všechny možnosti a podoby, které tento útvar může nabízet. Román je navíc mladší, nežli ostatní žánry, jejichž základy byly položeny ještě v ústní kultuře, před tradicí písemnictví. Je to literární útvar, který vzniká nikoliv na základě ústního podání, ale na základě „němého“ vnímání, přizpůsobuje se tedy čtenáři, nikoliv posluchači.<sup>3</sup>

Fakt, že román je neustále se vyvíjejícím literárním útvarem souvisí i s jeho sebekritičností – román paroduje sám sebe, zesměšňuje aktuálně oblíbené žánry. Ale ani těmto parodiím není dovoleno se ustálit a tak máme parodie na dobrodružný rytířský román, barokní román či třeba sentimentalistický román.<sup>4</sup>

Snaha ukotvit román se objevuje již v 18. století. Jako jeden z nejvýznamnějších teoretických počinů té doby můžeme vnímat Esej o románu od Blankenburga. Zde ustanovuje základní požadavky na román. Román dle něj nesmí být poetický v tom smyslu, v jakém jsou

---

<sup>1</sup> HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 5. ISBN není.

<sup>2</sup> ŠÍDÁK, Pavel. *Literární žánry*. Vyd. 1. Praha: Literární akademie, 2013, s. 190. ISBN 978-80-86877-64-8.

<sup>3</sup> BACHTIN, Michal Michajlovič. *Román jako dialog*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1980, s. 7. ISBN není.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 10.

poetické ostatní žánry krásné literatury, románový hrdina má být hrdinou jiným způsobem - má v sobě spojovat rysy kladné a záporné, vlastnosti nízké i vznešené, směšné i vážné. Hrdina navíc nesmí být neměnný, má být ukázán jako člověk vyvíjející se, proměňující, vychovávaný životem. Blankenburg dále vyslovuje myšlenku, že je důležité, aby se román stal pro tehdejší svět tím, čím byla epopéj pro starověk. Tuto myšlenku po něm pak zopakuje Hegel.<sup>5</sup>

Všem výrokům o románu z 18. století bývá také společný požadavek na kritiku ostatních žánrů a jejich postoji ke skutečnosti. Román by měl odsuzovat jejich heroizaci, konvenčnost, monotónnost a abstraktnost, jejich hotové a nerozvíjející se hrdiny. Tato kritika se dotýká nejen ostatních žánrů, ale dokonce i předchozích románových tvarů, například barokního hrdinského románu. Zde můžeme vidět výše zmiňovanou románovou sebekritičnost. Román tedy jasně vystupuje jako kritický a sebekritický žánr, jež si klade za úkol obnovit základy panující literárnosti a poetičnosti.<sup>6</sup>

Mezi teoretiky, kteří se pokouší stanovit základní znaky, které oddělují román od ostatních žánrů, patří i Bachtin. Mezi tyto znaky patří stylová trojrozměrnost, radikální proměna časové struktury literárního obrazu v románu a nová zóna výstavby literárního obrazu v románu, zóna maximálního kontaktu s nezavršenou přítomností. Tyto faktory úzce souvisí s proměnou myšlení v Evropě – evropské lidstvo odhalilo rozmanitost jazyků, kultur a časů a ta se stala určujícím faktorem jeho existence a myšlení a ovlivnila tím i román.<sup>7</sup>

Vzhledem k tomu, že nelze stanovit přesnou definici románu, můžeme se pouze zabývat znaky, které by měly být pro román společné, případně román porovnávat s jinými žánry a upozorňovat na rozdíly. Bachtin porovnává raný román s epopéjí a popisuje zásadní rozdíly, které v průběhu časů udělali z epopéje hotový a téměř mrtvý žánr a z románu žánr neustále se měnící, rozvíjející, oblíbený a využívaný.

Na rozdíl od epopéje, která sahá do uzavřené a orámované minulosti a tuto minulost idealizuje, román se může zabývat i přítomností a nebojí se jí dokonce zesměšnit. Proto dle Bachtina román vychází z žánrů „nízkých“ – jediné tam mohla být zobrazena současná skutečnost, proudící a pomíjející nízká přítomnost. Právě v lidovém smíchu hledá Bachtin skutečné folklórní kořeny románu.

A právě zde se rodí i nový postoj k jazyku – kromě přímého zesměšnění současnosti bují v lidovém prostředí i zesměšňování žánrů vysokých, které aktualizuje, „zesoučasňuje“

---

<sup>5</sup> BACHTIN, Michal Michajlovič. *Román jako dialog*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1980, s. 13. ISBN není.

<sup>6</sup> Tamtéž

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 14.

a popisuje přitom aktuálním nízkým jazykem. Takové žánry nachází Bachtin již ve starověku - spadá tam například žánr sókratovských dialogů, římská satira, menippská satira či dialogy lúkiánovského typu.

Dalším hlavním rysem raných románových žánrů je fakt, že téma je v něm pojímáno bez distance (kterou spatřujeme u epeje), v rovině současnosti a to dokonce i tam, kde se zobrazuje minulost, neboť hledisko udává současnost. Tato absence distance vychází právě z folklóru – z lidového smíchu. Aby mohl být předmět směšný, je nezbytné si ho přiblížit.<sup>8</sup> Na rozdíl od epeje je navíc pro román specifický zájem o konec či zájem o pokračování. Ílias by – jakožto epický žánr – v tomto neobstála, její konec by z hlediska románu koncem rozhodně být nemohl. Ve vzdáleném obrazu, jaký nám Ílias nabízí, se s neznalostí nepočítá, zatímco román s ní počítá, dokonce s ní spekuluje. Vznikají tak rozmanité formy a postupy využití toho, co autor ví navíc.

Chybějící distance se ovšem využívá i dalším způsobem, pro epej netypickým – do románu má člověk možnost vstoupit, místo jeho života se mu nabízí jiný, poutavý a zábavný a čtenář může v románu dobrodružství spoluprožívat, dokonce se s románovými hrdiny ztotožňovat. Vlastní život tak lze vlastně nahradit četbou, což je mimochodem téma mnohem pozdějšího románu *Paní Bovaryové*.<sup>9</sup>

Tyto body nám jasně nastiňují, proč si román získal takovou oblibu – nabízí aktuální témata, parodii, smích, ale i dobrodružství a ztotožnění s hrdinou, které vyhledávali čtenáři stejně nadšeně dříve jako dnes.

Stanovit definici románu je tedy pro teoretiky obtížným úkolem a proto nelze očekávat, že se nějaká jednotná definice objeví v této práci. Když se však podíváme na všechny podoby románu, od Honoré de Balzaca, přes Gustava Flauberta, Jamese Joyce až k postmoderním dílům Milana Kundery, je jasné, že by bylo nejen komplikované, ale téměř nemožné svázat tento široký žánr pevnými definicemi a pravidly. Román navíc úzce souvisí s myšlením dané doby a společnosti a toto myšlení odráží, ať se jedná o snahu co nejvěrnějšího zobrazení světa nebo naopak o krizi románu, vše souvisí s náladou, která v danou dobu ve společnosti panuje.

Román je tedy – chtě nechtě – zrcadlem své doby a jako takové zrcadlo se neustále vyvíjí a nabízí nepřeborné možnosti zrcadlení.

---

<sup>8</sup> BACHTIN, Michal Michajlovič. *Román jako dialog*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1980, s. 24. ISBN není.

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 32.

Tuto kapitulu uzavřeme citátem, který Milan Kundera napsal k pojmu Román v eseji *Slova, pojmy, situace*: „*Velká forma prózy, v níž autor prostřednictvím experimentálních „já“, postav, zkoumá až do konce některá témata lidské existence.*“<sup>10</sup>

## 1.2. Vznik románu a jeho vývoj

Kromě definice románu jakožto žánru, je nutno si uvědomit, kdy se román objevuje. To je ovšem, stejně jako definice tohoto žánru, dost nejasné. Největšího rozmachu bezesporu zažil za romantismu a od té doby se drží v popředí literárních žánrů a často – díky výše zmíněnému přebírání postupů – jiné žánry vytlačuje či nahrazuje. Existoval však román již před romantismem? Někteří teoretikové nazývají středověký či antický román za předrománové žánry, které pouze razí cestu „pravému“ románu.<sup>11</sup> Vzhledem k tomu, že definice „pravého“ románu v podstatě neexistuje, je velmi sporné určit, kdy se takový pravý román objevil, jisté však je, že nespádl z nebe v dobách romantismu.

Román se nerodí z jediného rozrůžňujícího se či degenerujícího žánru, jeho cesta je dlouhá a úzce souvisí s celou žánrovou situací, vzniká ovlivněn historickými a literárními podmínkami, ovlivněn situací, v níž dochází k pohybu celé řady žánrů, které vytvoří prostor pro vznik žánru nového.<sup>12</sup> Jedině tak si lze vysvětlit, že román vznikl v rozličných historických a literárních podmínkách, v různém času a prostoru. Dílo, které sehraje zásadní roli při vzniku románu v určitém geografickém prostoru, vůbec nemusí ovlivnit geografický prostor jiný. Román tedy nemá jediný model vzniku, ale každé době a literatuře odpovídá model jiný, specifický pro danou situaci.<sup>13</sup>

Kundera vnímá dlouhou cestu románu paralelní k historii Novověku. Don Quijote vychází do světa hledat dobrodružství a kdykoliv z toho světa může opět vystoupit, Svět se před ním otevírá.<sup>14</sup> To se postupně v Evropských románech mění, stejně tak jako se mění vnímání světa a jako je svět přeměňován pokrokem. A román paradoxně „končí“ svoji cestu ve chvíli, kdy je v Zámku dobrodružství hlavnímu hrdinovi přiděleno.<sup>15</sup>

Dle Kundery románový vývoj románu souvisí s jednou ze zásadních proměn dějin lidské kultury – nahrazení tradice ústního vyprávění psanou literaturou, nahrazení vypravěče knihou.

---

<sup>10</sup> KUNDERA, Milan. *Slova, pojmy situace*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2014, s. 32. ISBN 978-80-7108-344-3.

<sup>11</sup> HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 5. ISBN není.

<sup>12</sup> Tamtéž.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 6.

<sup>14</sup> KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2005, s. 15. ISBN 80-7108-258-9.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 17.

Zásadní knihy evropské prózy vznikají právě ze setkání těchto dvou tradic – v Evropě se toto setkání uskutečňuje například v Boccacciově Dekameronu. Od té doby až do konce 18. století vidí Kundera v románu neustále ozvěnu vypravěčova hlasu. Spisovatel svým psaním mluví se čtenářem, obrací se na něj a čtenář, tak, jak četl, slyšel autora románu. To se mění na počátku 19. století – vypravěčův hlas ustupuje do pozadí za tištěnými písmeny. To Kundera nazývá jako druhý poločas dějin románu.<sup>16</sup>

Daniela Hodrová vidí počátek románu již ve středověku ve Francii. Upozorňuje na to, že středověký román se jakožto román neuznává a hledají se pro něj jiná žánrová označení. Většina teoretiků, stejně jako Kundera, spojuje vznik románu až s pozdní renesancí nebo s počátkem 18. století.<sup>17</sup> Nesmíme však opomenout výše zmíněného Bachtina, který, jak jsme si řekli, vidí předchůdce románu již v lidovém starověkém folklóru a jeho parodiích. Ostatně, již ve starověku vznikl pojem řecký román, který pak zásadně ovlivnil rané teoretiky románu evropského. Co se vývoje týče, považuje však Bachtin za důležitější „nerománové“ žánry jako sókratovské dialogy a menippské satiry.<sup>18</sup> My se však pokusíme ukázat vývoj románu od středověku a budeme vycházet z periodizace, kterou používá Daniela Hodrová.

Středověký typ románu, který Hodrová označuje jako román – smyšlenka je skutečně rozdílný od románu 18. století, který řadí do kategorie román – skutečnost. Román středověku ovládá etiketa a zobrazování světa v jeho ideální podobě, přesto není možno zabránit vpádu nečisté reality.<sup>19</sup> Do románu postupně proniká desmesure – nekurtoaznost, šílenství, zbabělost, postavy, které se pro lásku vzdávají boje a zrazují své poslání, jako například Tristan. Můžeme si to vysvětlit nejen vkusem čtenářů – protože sice tato témata jsou přitažlivější, nicméně ve středověku čtenář ještě tolik neurčuje podobu žánru – ale i faktem, že vyprávění zkrátka potřebuje zápletku a ta obvykle spočívá ve vzrušujícím porušení etikety.

A v centru středověkého románu také – stejně jako u Cervantese – stojí ve středu zájmu rytíř, vydávající se do světa za dobrodružstvím, či rozloučený milenecký pár a rodina hledající jeden druhého. Na konci středověku román, který etiketu porušuje, zcela převládá.<sup>20</sup>

A již ve středověku se kromě postupů vysokého románu (idealizace, alegorizace, spiritualizace) můžeme setkávat s parodiemi na tyto postupy a tento typ románu. Hrdinou bývá rytíř, který jedná v rozporu s etiketou a kvůli tomu se mu dostává posměchu. Podle

---

<sup>16</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 8. ISBN 978-80-7108-297-2.

<sup>17</sup> HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 14. ISBN není.

<sup>18</sup> BACHTIN, Michal Michajlovič. *Román jako dialog*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1980, s. 23. ISBN není.

<sup>19</sup> HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 15. ISBN není.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 18.

Daniely Hodrové je tedy středověká Francie nejen kolébkou evropského románu, ale i počátkem zesměšňování a parodování tohoto žánru. Na vzniku žánru se tedy podílela nejen francouzská středověká etiketa, ale i neetiketnost, ať už rozvíjená za účelem oslavy etikety nebo za účelem jejího zesměšnění.<sup>21</sup>

Pokročíme-li dále do renesance, zjistíme, že v ní se mimo jiné silně rozvíjí tradice komických utopií. Rabelais paroduje v Gargantuovi a Pantagruelovi dokonce utopický cestopis. A nesmíme rozhodně opomenout Cervantesova Dona Quijota, kterému vzdává velký obdiv i Milan Kundera. Utopie je zde pojímána jako hra.<sup>22</sup> Don Quijote je příkladem výrazné sebereflexe žánru a dá se nazvat jako román antiiluzivní. Je na něm zároveň znát provázanost pohybu románu s pohybem společenským – v nové realitě, tváří tvář mešťanstvu se ideální rytíř stává bloudem a rytířský román formou, která už k realitě nepřiléhá a působí spíše jako maska.<sup>23</sup>

Dle Kundery jen málo autorů před Cervantesem skutečně proniklo za lesk dobrodružství k rozdílu mezi tím, čemu hodláme čelit a tím, co čelí nám. Zejména však ostatním autorům chybělo poznání, že ono hledání vlastně neexistuje a že cesta, kterou jsme si zvolili, nevede nikam.<sup>24</sup> To je jeden z důvodů, proč dává Kundera na Dona Quijota takový důraz a Cervantese jako autora tolik obdivuje.

Ukotvit si časově vznik románu je tedy stejně komplikované, jako stanovit si nějakou jeho definici. Jisté však je, že vychází z mnohých jiných žánrů a je otázkou pohledu daného teoretika, co již bude považovat za román a co ještě označí jako jiný, „předrománový“ žánr. My jsme se v této kapitole pokusili nastínit možné teorie, které mohou osvětlit vznik a vývoj románu jakožto literárního útvaru.

---

<sup>21</sup> HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 26. ISBN není.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 60.

<sup>24</sup> PAVEL, Thomas. *Románová ironie mezi neúmyslností a neúspěchem. Pokus o interpretaci L'art du roman Milana Kundery*. In: *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* Vyd. 1. Brno: Host, 2012, s. 144. ISBN 978-80-7294-380-7.

## 2. Postmoderní román

### 2.1. Co je postmoderna?

Vzhledem k tomu, že je těžké definovat román jako celek, stejně obtížné je definovat i pojem postmoderní román. Můžeme se ale pokusit nalézt prvky, které spojují postmoderní romány a svým způsobem tak udávají postmodernímu románu jisté obrysy či hranice.

Pojem postmoderna se poprvé objevuje koncem padesátých let dvacátého století v Americe – Irving Howe a Harry Levin tímto pojmem vyjadřují lítost nad úpadkem nového a současným odklonem od modernismu. Předpona post pro ně tedy neznamovala pouze časovou návaznost, byla zároveň předponou hodnotící – poukazovala jasně na to, že postmodernismus je umění nižšího řádu, poukazovala na zřetelný úpadek a rozklad moderny.<sup>25</sup> Pojem postmodernismus se znovu vynořuje v šedesátých letech a směrem do let sedmdesátých nabývá na síle a je spojen s takovými jmény jako Umberto Eco, Roland Barthes, Gabriel García Marquez a samozřejmě i Milan Kundera a mnohými dalšími. Předpona post již neznamena úpadek modernismu, ale jeho překonání.<sup>26</sup>

Jak říká Martin Hilský, dnes již není příliš užitečné ptát se, zda postmodernismus je či není. Neboť postmodernismus je.<sup>27</sup> Pokusme se tedy přiblížit tento tolik skloňovaný směr a ukázat se, jak se pod jeho vlivem proměňuje román. Sám Hilský ovšem upozorňuje, že není užitečné ptát se, co postmodernismus je, daleko důležitější je ptát se, jak je, jaké je jeho bytí v současném světě, jak se slovo postmodernismus účastní záležitostí tohoto světa a tedy jak nás postmodernismus ovlivňuje, nebo jak my ovlivňujeme postmodernismus.<sup>28</sup>

Postmoderna je rozporuplná stejně jako samotný román – nenabízí jediný pohled na svět, ba naopak, dokonce se jedinému pohledu brání. Daniela Hodrová pak chápe postmodernismus jako hnutí, které vstřebalo a přehodnotilo postmodernu.<sup>29</sup> Ukazuje nejednoznačnost života či dějin a tato nejednoznačnost se promítá i do postmoderní literatury. Beze strachu mísí žánry, takzvané vysoké s nízkými, ukazuje téma z více pohledů a nenabízí jasnou odpověď. Kromě mísení žánrů můžeme v postmoderní literatuře nalézt i mísení prózy s poezií. Postmoderna se snaží ukázat pluralitu názorů.

---

<sup>25</sup> HILSKÝ, Martin. *Modernisté*. Vyd. 1. Praha: Torst, 1995, s. 240. ISBN 80-85639-40-8.

<sup>26</sup> Tamtéž.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 239.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 240.

<sup>29</sup> HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...* Vyd. 1. Praha: Torst, 2001, s. 246. ISBN 80-7215-140-1.

Nového pohledu se dočká i čtenář, který je některými teoriemi brán jako někdo, kdo dílo spoluvytváří, Roland Barthes dokonce mluví o smrti autora, teoretikové se zabývají i interpretací díla a shodují se, že každé přečtení přináší jinou interpretaci. Postmoderna se tedy snaží zároveň ukázat pluralitu interpretací. Každý popis je pro ni interpretace a interpretaci se zdánlivě nekladou žádné meze. Umberto Eco se snaží omezit volnost interpretace alespoň částečně – a to tak, že upozorňuje, že text nám nabízí věci, které jsou jasné, dané a neměnné fakty. Ale pak jsou tu v literárním díle další části, části nedorečenosti, které si může každý čtenář interpretovat po svém.<sup>30</sup> Můžeme tedy jasně vědět například to, že postava šla daný den ráno v osm hodin na trh, ale nemusí být řečeno, proč zrovna v ten konkrétní den a v tu konkrétní hodinu – a to je místo pro čtenářovu interpretaci, pro mnohá vysvětlení jednoho a téhož.

Umberto Eco se nebojí přiznat, že v jeho dílech se mísí postupy „vysoké“ a „nízké“ literatury a že jeho knihy je možno číst jako knihy plné intertextuálních narážek na jiná díla a historické fakty, ale stejně tak jako pouhou detektivku. Důležité je podotknout, že Eco nekritizuje ani jeden ze způsobů, kterým se dá jeho dílo číst.

Postmoderna se nebrání ani přepisům klasických děl. Postmoderní přepisy minulost omlazují, přehodnocují, upravují ji momentálním estetickým požadavkům. Tyto přepisy přetvářejí a přehodnocují původní fikční svět klasika. Hlavním cílem však není zesměšnit původní dílo, ukázat, jak by to šlo lépe, přepis je rozchodem s minulostí a zároveň ukázkou silného spojení s ní.<sup>31</sup> Toto přepisování se netýká jen románu, ale je populární například i v dramatu. Hilský dokonce říká, že postmodernismus je kulturou kopie – knihy jsou kopiemi jiných knih, lidé jsou kopiemi jiných lidí.<sup>32</sup> Tato myšlenka ovšem nesouvisí jen s přepisováním děl jako takových, ale s velkým důrazem moderny na vzájemné ovlivňování – všechno souvisí se vším a na nejednoznačnost – nemůžeme o ničem říci s absolutní jistotou, že je to originální.

Do moderního a potažmo postmoderního románu se úzce promítá změna myšlení – otázka reality je zproblematizovaná a tak už se román nesnaží být její věrnou kopií, neusiluje o to být věrným obrazem mravů a doby. Přijímá sémiotickou relativitu mnohovýznamového systému znaků a metafor a využívá jí jako novou uměleckou možnost, vytváří imaginární

---

<sup>30</sup> ECO, Umberto. *O literatuře*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2002, s. 11. ISBN 80-7203-588-6.

<sup>31</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003, s. 202. ISBN 82-246-0735-2.

<sup>32</sup> HILSKÝ, Martin. *Modernisté*. Vyd. 1. Praha: Torst, 1995, s. 243. ISBN 80-85639-40-8.

sféry možného smyslu.<sup>33</sup> Zobrazovat navíc neznamená odkazovat z jazyka přímo ke konkrétní věci, ale odkazovat z jednoho kódu do druhého. Realismus tedy také nespočíval v kopírování reálného, ale v kopírování kopie. Ve chvíli, kdy je takto zproblematizována otázka reality a realita je představována jako soubor znaků, jako výtvar, přestává mít smysl i otázka kopie a originálu. Vztah originálu a kopie je nahrazen vztahem dvou či více textů – intertextualitou.<sup>34</sup> Tato myšlenka nám může pomoci pochopit postmoderní přepisy, aluze a hojně využívanou intertextualitu, ale i změnu myšlení a problém pojmu realita. Ostatně, dle Rolanda Barthes má román za úkol nasadit masku a zároveň na ni ukazovat. To je jeho rozdíl oproti například čínskému umění, které má naopak realitu napodobovat dokonale.<sup>35</sup>

Moderní a postmoderní literatura sebou však nenese pouze neomezené možnosti. Jak upozorňuje Chvatík a mnozí další teoretikové, začíná se zároveň mluvit o krizi románu – již na počátku století Rainer Maria Rilke mluví o ztrátě schopnosti vyprávět věrohodný příběh.<sup>36</sup>

A s postupem techniky se dostáváme do doby, kdy funkci vyprávění přebírají masová komunikační média – noviny, rozhlas, film a televize. Ty nahrazují vyprávění informací, věcnou zprávou a jak upozorňuje Walter Benjamin, umění vyprávět zaniká, protože epická stránka pravdy, moudrost, vymírá.<sup>37</sup>

## 2.2. Teorie postmoderního románu

Daniela Hodrová označuje postmoderní román jako román antiklasicistní. Připodobňuje ho spíše k literatuře romantismu – obojí spojují například postupy fantastické literatury, fragmentárnost nebo žánrová a stylová smíšenost a obojímu je společný specifický vztah k realistickému dílu – především distancování se od něj.<sup>38</sup> Postmoderní díla zavrhnou tradici, avšak ta se do nich přesto vkrádá prostřednictvím intertextovosti a systému aluzí.<sup>39</sup> To nám jasně ukazuje, že ačkoliv postmoderní román přichází s novými možnostmi a novým pohledem na tento žánr, nevzniká přesto z ničeho a vychází z děl předchozích. Tento fakt byl naznačen už výše, když jsme zmínili přepisy klasických děl do postmoderní podoby.

---

<sup>33</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 10. ISBN 978-80-7108-297-2.

<sup>34</sup> HILSKÝ, Martin. *Modernisté*. Vyd. 1. Praha: Torst, 1995, s. 245. ISBN 80-85639-40-8.

<sup>35</sup> BARTHES, Roland. *Nulový stupeň rukopisu*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 27. ISBN není.

<sup>36</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 7. ISBN 978-80-7108-297-2.

<sup>37</sup> Tamtéž.

<sup>38</sup> HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...* Vyd. 1. Praha: Torst, 2001, s. 23. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 62.

Pokusme se nyní zamyslet také nad stavbou textu. Většina žánrů má jasné členění a i román není výjimkou – text na stránce tvoří kompaktní blok, který bývá obvykle členěn jasně v rámci strany na odstavce a v rámci celé knihy na kapitoly. Toto je model, který obecně platí pro většinu tradičních epických textů.<sup>40</sup>

Postmoderna však netrvá na členění textu do rovnoměrně rozložených odstavců či kapitol. Text se rozpadá na velké množství různě rozsáhlých textových bloků – od velkých až po malé bloky sestávající se dokonce jen z jediné věty či pouhého slova. Tento model přináší výrazné narušení souvislosti a linearity, která je pro kompozici prózy charakteristická. Dokonce se můžeme setkat i s případem souvislého, nepřerývaného textu, s proudem, který není členěn na kapitoly ani odstavce. Oslabeno bývá mnohdy i princip členění na věty. Tento model oproti prvnímu modelu naopak linearitu zdůrazňuje.<sup>41</sup>

Příkladem postmoderního členění textu může být například Butorův *Mobile* – experimentální cestopisná reportáž. Zde je využita mobilní kompozice, která umožňuje měnit pořadí stránek a kapitol. Standartní pohled, který sleduje příběh řádek po řádku, kapitolu po kapitole od začátku dokonce, je zde nahrazen pohledem těkajícím a přeskakujícím a čtenářovi je nabídnuta možnost různých pohledů. Smysl textu zde není jednou provždy daný, kompaktní a opřený o nehybnou kompozici textu.<sup>42</sup>

Postmoderní román se zmítá mezi příběhovostí a nepříběhovostí. Tím chceme říci, že román již není jednoznačně určován svojí příběhovostí. Ostatně i příběhovost se proměňuje a k tomu dochází právě u postmoderního románu. Ukazuje se, že příběhovost není něčím trvale přítomným v tom či onom žánru, ale že je neustále v pohybu, něco o co se neustále vede zápas, nebo s čím je veden zápas.

---

<sup>40</sup> HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...* Vyd. 1. Praha: Torst, 2001, s. 202. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>41</sup> Tamtéž.

<sup>42</sup> Tamtéž.

### 3. Milan Kundera a jeho eseje o románu

#### 3.1. Smysl románu

V této části se budeme zabývat eseji Milana Kundery, které se věnují románu a románové tvorbě, pozici autora a čtenáře a tak dále. V této úvodní kapitole se zamyslíme nad smyslem románu a literatury z pohledu Milana Kundery a dalších teoretiků, představíme si román z různých pohledů, tak, jak jej ukazuje ve svých esejích Milan Kundera.

Abychom se mohli zamyslet nad smyslem románu, je potřeba se nejprve zamyslet obecně nad smyslem literatury. Je zřejmé, že literatura, potažmo román, nemají jeden jediný daný smysl a nejsou tu proto, aby něco dělali, nebo aby k něčemu sloužili. Funkcí a smyslů může být mnoho a záleží na úhlu pohledu. Každý teoretik, stejně tak jako každý konzument si může nalézt tu funkci, která je pro něj hlavní – pobavit se, rozšířit rozhled, rozšířit si slovní zásobu a celkově zlepšit své vyjadřovací a jazykové schopnosti. A právě jazyk je stěžejním.

Literatura, tedy i román, formuje jazyk, hraje si s ním, předkládá nám jeho různé podoby. Umberto Eco říká, že literatura tím, že přispívá k formování jazyka, vytváří identitu a komunitu – pro příklady nemusíme chodit daleko, stačí si vzpomenout na české Národní obrození.<sup>43</sup> Na stejnou úroveň staví Eco v Itálii Danteho, bez nějž by neexistovala sjednocená italština a je otázka, zdali by i bez jeho přínosu vznikla myšlenka sjednocené Itálie.<sup>44</sup>

Literatura nás vyzývá k přemýšlení, k interpretacím, empatii, představivosti. Literatura nás staví před nejednoznačnost jazyka i života.<sup>45</sup> A právě ona nejednoznačnost je velkým tématem Kunderových románů a zároveň ji můžeme považovat za jeden ze smyslů románu – ukázat rozmanitost nejen jazyka, ale i fikčního světa, nabídnout čtenáři různé pohledy, různé možnosti a nabídnout zamyšlení. Text románu je sice pevně dán, ale nejenže každá generace čte literární díla jiným způsobem, odlišnost vidíme i u každého čtenáře.<sup>46</sup> Ostatně, mnohost pohledů a interpretací je jedním velkým tématem celé postmoderny, jak již bylo řečeno výše.

Velkým tématem románů je mimo jiné pomíjivost života – to je logické, když si uvědomíme, že okamžik, který prožíváme právě teď, bude za pár vteřin ztracen, navždy

---

<sup>43</sup> ECO, Umberto. *O literatuře*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2002, s. 9. ISBN 80-7203-588-6.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>46</sup> Tamtéž.

zapomenut zmizí v propadlišti dějin. Bezprostřední skutečnost bez přestání opouští naše životy. Jen umění, jen literatura, jen román mohou tento fakt změnit. Román usiluje o nemožné – brání skutečnost života, brání ztrátě přítomnosti, která jediná je reálná. A to je i Kunderovo hlavní téma – co může román, co může právě jen literatura, co proto román musí.<sup>47</sup>

Milan Kundera se ve svých esejích nezabývá pouze smyslem románu nebo románem postmoderním. Vzdává v nich hold autorům, které považuje za významné a přelomové – Kafkovi, Cervantesovi, zabývá se tématem interpretace, autorova vlastnictví textu a tématem překladů. Nyní se pokusíme rozebrat, co vše o románu Kundera ve svých esejích říká.

### 3.2. Eseje Milana Kundery

Téma románu je spolu s tématem hudby v Kunderových esejích stěžejní. Není se čemu divit, sám je autorem mnoha románu, které tedy rád zpracovává i z teoretického hlediska a do mnohých svých románů téma hudby promítá. To můžeme vidět nejen v *Žertu*, kde nám autor nabízí dokonce i notové zápisy, ale například i ve *Valčíku na rozloučenou*, kde je jedna z hlavních mužských postav hudebník. Samotnými romány se budeme zabývat o kapitole níže, nyní si představíme Kunderovy teorie o románu.

Kundera se v esejích zamýšlí nejen nad románem obecně nebo nad určitým dílem konkrétně, rád své teorie přirovnává ke skutečnému životu, ptá se, uvažuje, hledá pravdu a zároveň nám říká, že pravda nalezena být nemůže, protože jediná pravda neexistuje – což je myšlenka, která je silně ovlivněna postmodernismem.

Na základě různých románových postav se zamýšlí nad chováním a uvažováním lidí, které potkává kolem sebe, nad uvažováním mas, národů, „těch ostatních“. Příkladem nám může být třeba esej *Zahradou těch, které mám rád*. Zde vyzdvihuje knihu Anatola France *Bohové žízní* a to i přesto, že sám říká, že v době, kdy se o ní pokoušel ve Francii mluvit, byl pro intelektuální smetánku Anatol France na „černé listině“.<sup>48</sup>

Přirovnává zde postavu Gamelina, malíře, ke svému příteli. Gamelin vymyslel karetní hru, kde karetní symboly chtěl nahradit symboly Rovnosti, Svornosti, Bratrství a podobně. Kunderův přítel nezávisle na tomto románu – Kundera si je jistý, že Anatola France nečetl – vymyslel v počátcích komunismu to samé – karetní hru, kde by králové a královny byli

---

<sup>47</sup> SUCHOMEL, Milan. *Esej, dvojenec románu*. In: *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* Vyd. 1. Brno: Host, 2012, s. 139. ISBN 978-80-7294-380-7.

<sup>48</sup> KUNDERA, Milan. *Zahradou těch, které mám rád*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2014, s. 14. ISBN 978-80-7108-346-7.

nahrazení partyzány anebo Leniny. Kundera se zamýšlí nad opakováním historie – naznačuje, že historie je jedním kruhem, protože si je jistý, že jeho přítel knihu *Bohové žízní* nečetl, a přesto se v jeho hlavě ve „službách revoluce“ objevil stejný nápad.<sup>49</sup> Otázka originality a kopií, případně opakování historie je taktéž jedním z hlavních témat postmoderny a zároveň jedním z témat, nad kterým se Kundera zamýšlí jak v esejích, tak v románech.

Kundera se v dané eseji zamýšlí také nad postavou Gamelina – v jiné, nežli revoluční situaci by to mohl být dobrý soused a přítel, nicméně takto je to člověk, který posílá desítky lidí pod gilotinu. Milan Kundera tedy vznáší palčivou otázku – jak je možné, že člověk bezesporu čestný v sobě ukrývá monstrum? A je tam toto monstrum v dobách klidných, či nikoliv? A pokud ano, dá se rozeznat? Kundera přirovnává Gamelinovu rozporuplnou osobu k situaci, která nastala v Čechách po převratu – lidé, postupně zbavení iluzí, se přestávají o záhadu Gamelin zajímat – darebák je zkrátka darebákem, jakápak záhada. Existenciální hádanka se ztrácí pod politickou jistotou a to je dle Kundery důvod, proč lidé vycházejí z historických zkoušek vždy nepoučení. Zamýšlí se také nad tím, proč se z jeho přítele, na rozdíl od Gamelina nestal popravitel a usuzuje, že to bylo hlavně kvůli jeho smyslu pro humor – už když mu navrhoval onu karetní hru, smál se.<sup>50</sup>

Toto téma se může jevit jako historické a zdnálivě nesouvisející s románem. Nicméně na příkladu Gamelina jsme se pokusili ukázat hlavní témata, která se v Kunderově tvorbě opakují – Kundera rád nastíní chování postavy a pak se na základě jejích rozhodnutí zamýšlí nad chováním skutečných lidí, nad jejich uvažováním, prioritami a proměnami.

Dalším tématem, na které jsme chtěli upozornit, je humor a jeho úloha v lidském životu a v běhu dějin. Upozorňuje, že pouze humorem se dá upozornit na absenci humoru u ostatních, pouze humor má možnost zvrátit patos a vzít zlu jeho sílu.<sup>51</sup> Budeme-li mít z něčeho strach, budeme jen podporovat děsivost dané věci. Pokud ji ale zesměšníme, tato děsivost se rozplyne a zůstane humor.

Dále Kundera velmi rád řeší proměny uměleckých děl a jejich autorů v dějinách – zabývá se postoji různých historických období k danému dílu a autoru a zamýšlí se nad momentem, který způsobil změnu ve vnímání a z oblíbeného autora udělal neoblíbeného nebo právě naopak.

A to souvisí s čtvrtým velkým tématem – s dějinami a historií celkově. Kundera často naznačuje, že dějiny jsou kruh, opakují se, a přesto se lidé nejsou schopni poučit a včas zvrátit

---

<sup>49</sup> KUNDERA, Milan. *Zahradou těch, které mám rád*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2014, s. 16-17. ISBN 978-80-7108-346-7.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 16-20.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 21.

situace, které směřují ke zkáze. Zamýšlí se také nad jedincem zmítaným dějinnými událostmi – to můžeme vidět už v *Žertu* a toto téma se pak prolíná dalšími knihami, například *Nesnesitelnou lehkostí bytí*, kde se dějinami nechá strhnout Franz.

Tato témata jsou pro Kunderu od románu neoddělitelná. Nelze psát román nebo esej o románu, aniž by nezmínil jedno z těchto témat. Román totiž pro Kunderu úzce souvisí s nabízením možností a se zamyšlením se a poukázáním na nejednoznačnost, která nás obklopuje. A jak lépe toto udělat, než právě příkladem, jak lépe to udělat, než přirovnáními, které čtenáři nabízí. Milan Kundera totiž nenabízí teorii absolutně platnou, nabízí nám otázky, možnosti a nebojí se o svých závěrech otevřeně pochybovat, relativizovat je nebo dokonce vyvracet jinými myšlenkami, které jsou stejně „pravdivé“ jako ty původní.

### 3.3. Interpretace románu a vlastnictví textu

Kundera se ve svých románech věnuje historii, nicméně sám ve svých esejích varuje před těsným nalepením románového příběhu k určité historické události. Upozorňuje, že například *Bohové žijí* budou vždy pochopeni lépe mimo Francii nežli ve Francii. Obyvatelé Francie totiž v tomto románu budou hledat dokument toho, co sami zažili anebo o čem debatovali. Budou se snažit autorův obraz dějin porovnávat se svým vlastním případně se snažit dešifrovat jeho politické názory. Romanopiscova vášeň pochopit však dle Kundery nemíří k politice ani k dějinám. Ty byly popsány v tisících knih a učebnicích. Jeho vášní je odhalit to, co se odehrává v myslích účastníků dané události.<sup>52</sup>

Kundera často staví děj svých románů do jasné historické situace – *Žert*, *Nesnesitelná lehkost bytí*, či *Valčík na rozloučenou*, to vše se odehrává v komunistickém Československu, popisuje historickou situaci, zabývá se otázkami emigrace, mentality lidí svazovaných režimem a přesto to není historický román o komunistickém Československu. Také Kundera se podle své vlastní teorie nesnaží popsat dějiny nebo politiku, ale snaží se popsat myšlení účastníků zmítaných dějinami.

V době vydání *Žertu* byl tento román často vnímán jako román ideí, jako kritika stalinismu. Proti tomu Kundera ostře vystupuje, poukazujíc na fakt, že již v roce 1967 byl odbornými českými kritiky *Žert* charakterizován jako román lidské existence.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> KUNDERA, Milan. *Zahradou těch, které mám rád*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2014, s. 27-28. ISBN 978-80-7108-346-7.

<sup>53</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 15. ISBN 978-80-7108-297-2.

Dále Kundera upozorňuje, že každé umění je vnímáno specificky a každé vnímáme jinou rychlostí. Pokud se někdo vyjádří negativně o malíři, stačí nám strávit chvíli v galerii, abychom pochopili, že se mýlí. Pokud se však někdo vyjádří špatně o romanopisci, zabere nám týdny, než přečteme jeho dílo a můžeme ho soudit. Je tedy možno říci o autorovi, že ho mám rád i přesto, že mám od něj přečteny třeba dvě knihy. Lidé se nezdrahají soudit. Někdo jiný může oponovat, že daného autora rád nemá. Četl od něj ale dvě jiné knihy. Mluvíme tedy o tom samém autorovi?<sup>54</sup>

K rozdílnému pochopení jednoho autora nemusí tedy vést pouze osobitá interpretace, může být způsobeno i zvolením rozdílných knih. Každý čtenář si vybírá víceméně náhodně objekty svého zájmu.

Tuto situaci si můžeme lépe uvést na příkladu, který Kundera uvádí v eseji *Kdo je to romanopisec*. Zde mluví o tom, jak svému příteli, francouzskému spisovateli, doporučil Gombrowicze. Při příštím setkání je však přítel na rozpacích – poslechl ho, ale Gombrowicz se mu vůbec nelíbil. Kundera se ptá, co četl a dozvídá se, že přítel zvolil *Urknuté*. To Kunderu nepotěší – *Urknuté* jsou román, který vycházel časopisecky a později, když komentuje celé své dílo, o něm Gombrowicz nemluví. Nikdy ho neplánoval vydat jako knihu. Kundera doporučuje svému příteli jinou knihu – *Ferdydurka*, *Pornografii*. Dostává se mu však odpovědi, která výborně charakterizuje výše uvedenou situaci: „„*Můj příteli, život přede mnou se rychle zkracuje. Čas, který jsem ušetřil pro vašeho autora, je vyčerpán.*““<sup>55</sup>

U autora tak může vyvstat logická otázka – to je právě toto zajímavá, právě to bezvýznamné, nepovedené? A pak otázka mnohem tíživější – co když po nás zůstane právě to nedůležité a bezvýznamné?<sup>56</sup>

Můžeme tedy nabít dojmu, že autor by měl dle Kundery vydávat pouze reprezentativní díla. Proč vydávat něco, co není zásadní? Avšak objektivní způsob, jak určit zásadní a nezásadní dílo neexistuje. Záleží pouze na autorově pocitu a ten se v průběhu let může měnit. To, co považoval za povedené, zásadní dílo, může po životních zkušenostech vyhodnotit jako něco, co si nezaslouží být čteno.

Pak ovšem logicky vyvstává otázka, co s takovým dílem, které autor nadále nepovažuje za povedené. Přepsat jej? Zničit? Gombrowicz to vyřešil tak, že se k dílu nevyjadřuje – na konci

---

<sup>54</sup> KUNDERA, Milan. *Zahradou těch, které mám rád*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2014, s. 31. ISBN 978-80-7108-346-7.

<sup>55</sup> KUNDERA, Milan. *Nechovajte se tu jako doma, příteli*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2006, s. 22. ISBN 80-7108-279-1.

<sup>56</sup> KUNDERA, Milan. *Zahradou těch, které mám rád*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2014, s. 33. ISBN 978-80-7108-346-7.

života poskytl rozhovor o všech svých dílech a Uřknuté vynechává.<sup>57</sup> Nebylo by však lepší upozornit na toto dílo, říci o něm, proč nikdy nechtěl román vydat knižně a proč si nepřaje, aby jej čtenáři četli? To je něco, o čem můžeme pouze polemizovat.

Vyjádřením navíc problém nezmizí – dílo zůstává na světě, je stále vydané a není v autorových schopnostech zničit všechny exempláře knihy. Stále se tedy nedá zabránit tomu, aby si někdo, kdo nečetl autorovo vyjádření, vypůjčil právě tu nepovedenou, autorem odsouzenou knihu a vyčerpal tak svůj čas vyměřený tomuto autorovi něčím, co za to nestojí.

K podobnému tématu se Kundera vyjadřuje i v eseji *Nechovejte se tu jako doma, příteli*. Zde řeší autorství, autorovo vlastnictví textu a autorovo právo text přepisovat, pozměňovat, nebo dokonce ničit. Polemizování o roli autora je pro postmodernu typické a Kundera není výjimkou. Vnímá autora jako absolutního vlastníka textu. Velmi dobře tento vztah charakterizuje tento citát: „*Nechovejte se v mém díle jako ve své ložnici! Protože co autor vytvořil, nepatří ani jeho otci, ani jeho matce, ani jeho národu, ani lidstvu, to patří jen jemu samému, může to publikovat, kdy chce, a jestli chce, může to měnit, opravovat, prodlužovat, zkracovat, hodit do mísy a spláchnout, aniž by měl sebemenší povinnost komukoli cokoli vysvětlovat.*“<sup>58</sup>

Autor dle Kundery nemá zodpovědnost vůči nikomu, kromě sebe samotného. Pouze on má právo rozhodovat o osudu svých textů. Touto otázkou se hodně zabývá v souvislosti s Franzem Kafkou. Ten chtěl po svém příteli, Maxu Brodovi, aby jeho dílo po jeho smrti zničil. Brod to ovšem neudělal a místo toho dílo sestavil – podle Kundery navíc špatně, jelikož jej nechápal – a vydal.<sup>59</sup> Mnoho čtenářů za to zcela určitě Brodovi děkuje – nebýt jeho, nedochovalo by se nám Kafkovo dílo, jen proto, že autor v jakémsi pomatení myslí nařídil zničení tohoto díla.

Kundera však upozorňuje, že se nemusí jednat pouze o pomatení myslí – může se podle něj zcela přirozeně stát, že autor ve chvíli bilancování zjistí, že nemá rád své knihy a že je tedy nechce po sobě zanechat. A ačkoliv jeho čtenáři mohou mít rozdílný názor, to on je doma ve svém díle, nikoliv oni.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> KUNDERA, Milan. *Nechovejte se tu jako doma, příteli*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2006, s. 22. ISBN 80-7108-279-1.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 24.

<sup>59</sup> KUNDERA, Milan. *Kastrující stín svatého Garty*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2006, s. 12-13. ISBN 80-7108-274-0.

<sup>60</sup> KUNDERA, Milan. *Nechovejte se tu jako doma, příteli*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2006, s. 46. ISBN 80-7108-279-1.

Je také možné, že autor má pořád rád, co stvořil, ale nemá rád svět. Nemůže snést myšlenku, že své dílo zanechá napospas budoucnosti, která se mu hnusí.<sup>61</sup> Zde vidíme opět další z typických kunderovských témat – otázku, co udělá budoucnost s díly autorů, kteří již nemají možnost zasáhnout.

Anebo je možné, že autor má stále rád své dílo a nezajímá se o budoucnost světa, ale vzhledem k tomu, že má již jisté zkušenosti s publikem, pochopil nevyhnutelné neporozumění, které je jeho údělem, neporozumění, které musel snášet celý život a nechce jím trpět po smrti. Kundera dokonce říká, že jen krátkost života brání autorovi plně pochopit důsledky svého díla a včas jej zničit.<sup>62</sup>

Kundera tedy naprosto respektuje autorovo rozhodnutí text zničit, protože sám autor je jediný, kdo má právo takové rozhodnutí udělat. Zároveň vyjadřuje obavu z nepochopení textu čtenáři – toto nepochopení bere jako úděl textu.<sup>63</sup> Román čtenáři nabízí nahlédnutí do duší postav, a ačkoliv je například autobiografický, na základě svého příběhu se snaží čtenáři ukázat jeho vlastní stránky, které by sám nikdy nebyl schopen odhalit nebo si je přiznat. To ukazuje i Proustův citát, která má Kundera v eseji *Kdo je to romanopisec*: „...každý čtenář, když čte, je vlastním čtenářem sebe sama. Román je zvláštním optickým nástrojem, který spisovatel nabízí čtenáři, aby mu umožnil objevit to, co by jinak sám v sobě nikdy neuviděl. To, že čtenář najde sám v sobě to, co říká kniha, je důkazem pravdivosti té knihy.“<sup>64</sup>

A Kundera k tomu dodává, že tyto věty nedefinují pouze smysl Proustova románu, ale smysl románového umění vůbec.<sup>65</sup> Tato věta však není pouze zamyšlením o smyslu románu. Poukazuje i na autobiografičnost románu a na to, jak se dají autobiografické prvky v díle vnímat. Kundera naznačuje, že nesouhlasí s tím, aby v románu s autobiografickými prvky byl jako hlavní vnímám život autora. Autor nepíše dílo, aby mluvil o svém životě.<sup>66</sup>

I zde se nám v pozadí skrývá Kunderův věčný strach z dezinterpretace a nepochopení díla. U díla, které je autobiografickými prvky silně navázáno na osobnost autora, hrozí podobné nepochopení, jako u díla, které je navázáno na historické události – například na Francouzskou revoluci, jak jsme ukazovali výše. Pokud totiž autor naváže děj příběhu na svoji osobu, hrozí, že čtenáři nebudou hledat příběh, nebudou se snažit o pochopení duší účastníků

---

<sup>61</sup> KUNDERA, Milan. *Nechovejte se tu jako doma, příteli*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2006, s. 46. ISBN 80-7108-279-1.

<sup>62</sup> Tamtéž.

<sup>63</sup> Tamtéž.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>65</sup> Tamtéž.

<sup>66</sup> Tamtéž.

příběhu, případně o nahlédnutí do vlastního nitra, ale budou zaujati tím, že voyeuricky nahlíží do života spisovatele, že jim místo románu nabízí bulvární tajemství své osoby.

### 3.4. Interpretace ve vztahu k překladům

Ovšem těsné souznění příběhu s historickými událostmi či životem autora není jediné riziko, které může svádět ke špatné interpretaci. Kundera vidí riziko i v překladech. Sám neuznává slovo synonyma – upozorňuje, že každé slovo je nenahraditelné, má svou vlastní nuanci, vlastní smysl.<sup>67</sup>

Pokud je nějaké slovo opakováno, bývá to obvykle autorův záměr, nikoliv stylistický prohřešek. Nicméně ve Francii se opakování považuje za stylistický hřích – Kundera to uvádí na překladu vlastního románu.<sup>68</sup> V pasáži Žertu Kundera často opakuje slovo domov: „...a zdálo se mi, že uvnitř těchto písní jsem doma, že z nich jsem vyšel, že jejich svět je mé původní poznamenání, můj domov, jemuž jsem se zpronevěřil, ale jenž je tím víc mým domovem (protože nejúpěnlivější hlas má domov, na němž jsme se provinili); ale hned jsem si také uvědomoval, že tento domov není z tohoto světa (a jaký je to tedy domov, není-li z tohoto světa?), že to, jak tu zpíváme a hrajeme, je jenom vzpomínka, památka, obrazné uchování čehosi, co už není, a cítil jsem, jak pevnina tohoto domova mi klesá dolů pod nohama, jak se propadám, jak držím klarinet u úst a propadám se dolů do hloubi let, do hloubi staletí, do nedohledné hloubi (kde láska je láskou, bolest bolestí), a říkal jsem si s údivem, že můj jediný domov je právě toto propadání, tento hledavý a touživý pád, a oddával jsem se mu tedy dál, zakoušeje sladkou závrať.“<sup>69</sup>

Francouzský překlad převedl Kundera do češtiny takto: „...a zdálo se mi, že uvnitř těch kupletů jsem byl doma, že jsem z nich pocházel, že jejich jsoecnost byla mým původním poznamenáním, mým rodným domem, který aby mi odpustil mé provinění, mi náležel o to víc (protože nejdojemnější žaloba se zvedá z hnízda, které si nezasluhujeme); je pravda, že vzápětí jsem chápal, že není z tohoto světa (ale o které sídlo může jít, není-li situováno zde na zemi?), že tělo našich písní a našich melodií má jen hmotnost vzpomínky, památníku, obrazného přežívání vymyšlené skutečnosti, která už neexistuje a cítil jsem pod nohama, jak mi uhýbá pozemský základ toho přibýtku, cítil jsem, jak kloužu, klarinet z úst, sražen do

---

<sup>67</sup> KUNDERA, Milan. *Slova, pojmy situace*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2014, s. 28. ISBN 978-80-7108-344-3.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>69</sup> KUNDERA, Milan. *Žert*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 291. ISBN není.

*propasti let, staletí, do bezedné jámy, a říkal jsem si, překvapen, že tento sestup je mí jedině útočiště, tento hledavý, nenasytný pád, a takto jsem klesal, oddán rozkoši své závratě...* <sup>70</sup>

Není divu, že Kundera podotýká, že tento překlad musel pro příští vydání románu zcela přepracovat.<sup>71</sup> Na první pohled je zřejmé, že text ztrácí svoji poetiku, své kouzlo, ale i svůj smysl, který je v původní verzi na první pohled zřejmý. Opakování mělo v českém textu jasný důvod a překladem se ztrácí původní účinek pasáže. Nepovedený překlad může čtenáře snadno svést k jinému pochopení, než které bylo autorem původně zamýšleno.

Můžeme nyní vést debatovat o tom, zdali se dá vůbec autor číst v jiném jazyku, nežli v původním. Nicméně to není jistě to, co by chtěl Kundera říci. Jen upozorňuje, že překlady jsou zrádná věc, podléhající stylistice jazyka, do kterého je dílo převáděno a zvyklostem a mentalitě dané kultury, která jazyk používá. Stejně jako se může stát, že autor, slavný ve své zemi, je jinde nepochopen, může dojít i k tomu, že jeho text je nepochopen již samotným překladatelem a dezinterpretován dříve, nežli se dostane ke čtenáři.

Ostatně jeho román není jediným, u kterého uvádí příklad se sporným překladem. Můžeme zmínit například ještě Annu Kareninu – Nabokov upozorňuje, že v ruském textu se na začátku díla slovo „dům“ vrací osmkrát v šesti větách a považuje to za jasný záměr autorova stylu. Avšak ve francouzském překladu nalezneme slovo dům jednou, v českém pak dvakrát. Kundera označuje překladatele za blázný do synonym – a jak jsme si řekli výše, sám Kundera slovo synonymum vůbec neuznává - a vyzdvihuje myšlenku, kterou vyslovil Pascal – pokud v nějakém textu najdeme opakující se slova a při pokusu je opravit zjistíme, že jsou tak přesná, že oprava by text pokazila, je nutné opakování ponechat. Bohatost slovníku sama o sobě není pro Kunderu hodnotou – například u Hemingwaye omezenost slovníku vytváří krásu jeho slohu.<sup>72</sup>

Je pochopitelné, že Kunderu překlady a zachování smyslu díla zajímají – sám je autorem, který je překládán do mnoha jazyků a jako takový nechce, aby docházelo k nepochopení jeho díla, k jeho pozměnění či posunutí jeho významu. Zároveň sám klade velký důraz na slova, která používá – každé jeho slovo je promyšlené a použil ho právě proto, že mu jeho význam nebo třeba jeho melodičnost přišla pro danou situaci nejpřesnější. Sám tento svůj postoj naznačuje ve svých eseích, avšak stačí se podívat na propracovanou stavbu vět v jeho románech a nemůže nám uniknout silný důraz na slova a výrazy, které používá pro popsání dané situace nebo myšlenky.

---

<sup>70</sup> KUNDERA, Milan. *Slova, pojmy situace*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2014, s. 20. ISBN 978-80-7108-344-3.

<sup>71</sup> Tamtéž.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 28-29.

Ostatně, překladům věnoval celou esej *Překlad jedné věty*. Zde na příkladu Kafkovi věty ukazuje, jak různí překladatelé různým způsobem posunuli význam a krásu původního Kafkova díla. Celá věta je pro Kunderu jedna velká metafora, jejíž smysl je nepřesnými překlady posunut, nebo se dokonce zcela ztrácí.<sup>73</sup>

Kundera například popisuje slovesa věty. Pro příklad nám budou stačit jen některá – gehen – jít, haben – mít, sein – být, müssen – muset, können – moci. Jsou to prostá, jednoduchá slovesa. Avšak dle Kundery mají překladatelé sklon obohacovat autorův slovník – místo mít použijí zakoušet, najít, místo být vnořit se, dostat se.<sup>74</sup>

Kundera poznamenává, že všichni překladatelé mají hrůzu ze sloves být a mít a téměř vždy mají nutkání nahradit je slovem, které je méně banální. Protože překladatel není souzen za věrnost původnímu slohu autora – to je něco, co čtenáři v jeho zemi nemají možnost porovnat. Je souzen za bohatost slovníku, která bude vnímána jako hodnota, jako důkaz překladatelova mistrovství.<sup>75</sup>

Pro překladatele by vrcholnou autoritou měl být osobitý styl autora. Většina překladatelů je však dle Kundery poslušná jiné autoritě – autoritě krásné češtiny, krásné francouzštiny či němčiny atd., tedy kráse jazyka tak, jak je vyučován na školách. Avšak pokud autor překračuje tento „krásný sloh“ první, co by měl překladatel udělat, je pochopit, proč to autor dělá a pokusit se tuto originalitu zachovat. Pokud jsou však tato přestoupení krásného slohu málo viditelná, nenápadná a diskrétní, často uniknou pozornosti překladatele a jsou nahrazeny obecnými zvyklostmi krásného slohu daného jazyka.<sup>76</sup>

Zde můžeme vidět zdánlivý rozpor s postmoderními teoriemi interpretace, které jsme si uvedli výše. Čtenářova interpretace je brána jako „volná disciplína“, individuální záležitost osobitého pohledu a čtení. Proč tedy Kundera tolik trvá na každém slovu? Proč by překladatel také nemohl použít svou vlastní interpretaci, přizpůsobit dílo mentalitě čtenářů dané země, zvyklostem místního slohu? Nicméně Kundera pouze trvá na tom, aby původní text byl zcela zachován ve své kráse – protože interpretace má vycházet právě z původního textu. Čtenář má mít možnost interpretovat autorovo dílo, nikoliv jeho interpretaci.

Text sám o sobě nabízí v místech své nedorečenosti mnoho prostoru pro interpretaci. Necitlivý překlad však může právě tuto nedorečenost zničit, nahradit ji naprosto konkrétním

---

<sup>73</sup> KUNDERA, Milan. *Kastrující stín svatého Garty*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2006, s. 35-40. ISBN 80-7108-274-0.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 44.

<sup>75</sup> Tamtéž.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 45-46.

výkladem, který může (ale nemusí) být špatný. Tento konkrétní výklad by si však měl každý čtenář utvořit sám, neměl by se mu již nabízet spolu s překladem.

Zároveň necitlivý překlad může zničit cílené opakování – to jsme si ukázali výše přímo na Kunderově *Žertu*. Nepřeložení opakování se však dotklo i Kafky. Kundera to komentuje tak, že překladatelé jsou poslušni svým gymnaziálním učitelům a za každou cenu se snaží opakování vyhnout. Zejména ve Francii pak vnímá tuto snahu přímo jako obsesi.<sup>77</sup>

Opakování má hluboký sémantický smysl. Opakováním autor na slovo upozorňuje, staví ho do role klíčového pojmu, konceptu. Vycházejí z tohoto slova, může autor například rozvíjet dlouhou úvahu. Opakování slova je proto nezbytné z hlediska sémantického a logického.<sup>78</sup>

Jako příklad uvádí Kundera Heideggera – kdyby překladatel přeložil slovo „das Sein“ pokaždé jiným výrazem, četli bychom místo přesného textu nelogickou zmatenost. Próza románu si dle Kundery vyžaduje ve volbě slov naprosto stejnou přesnost, jako filosofické spisy.<sup>79</sup>

### 3.5. Interpretace a filmové adaptace

Mluvíme-li o posunu významu překladem, tedy o posunu významu kvůli změně slova, nerespektování opakování, či jinému překladatelskému zásahu, nemůžeme se nezamyslet nad adaptacemi děl. Otevřeme-li si například *Nesnesitelnou lehkost bytí*, dozvíme se, že jakékoliv adaptace, filmové, divadelní, televizní, jsou zakázány. Přesto Kundera svolil ke zfilmování hned dvou svých románů – kromě *Nesnesitelné lehkosti bytí*, kterou zfilmovali Američané v roce 1984, byl do filmu převeden i *Žert* – a to v roce 1967 v českém prostředí.

Pokud převádíme text do filmové podoby, je jisté, že divák nebude filmový příběh vnímat stejně, jako čtenář textu. I sebepovedenější adaptace je pouze adaptací a tlumočí nám autorův text jinými prostředky, nežli to dělá kniha. Z hlediska adaptací Kunderových knih navíc jediným problémem není pouze převést „děj“ románu. Ze dvou zfilmovaných knih je obzvláště *Nesnesitelná lehkost bytí* plná filozofických pasáží, úvah, děj je fragmentární a neplyne lineárně a to vše dodává knize na jejím smyslu. *Žert* oproti tomu je vyprávěn více vypravěčsky a nabízí tak pohled více postav, což je něco, což je ve filmu také komplikované zachovat.

---

<sup>77</sup> KUNDERA, Milan. *Kastrující stín svatého Garty*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2006, s. 47. ISBN 80-7108-274-0.

<sup>78</sup> Tamtéž.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 48.

Na první adaptaci svého románu se Kundera osobně podílel – v úvodních titulcích *Žertu* se dozvídáme, že dílo vychází z vybraných motivů Kunderova románu a že on sám je spoluautorem scénáře.<sup>80</sup> To dává divákovi určitý pocit jistoty, že pokud se autor na adaptaci podílel, bude věrná jeho původnímu záměru, ačkoliv třeba pojatá jinak, z důvodu jiných prostředků, které film nabízí.

Oproti tomu u *Nesnesitelné lehkosti bytí* se nedozvídáme hned, kdo je autorem předlohy, V titulcích až na třináctém místě se objeví strohé – vychází z románu Milana Kundery.<sup>81</sup> To je něco, co může čtenáře Kundery poněkud zneklidnit. A skutečně – filmová *Nesnesitelná lehkost bytí* byla Kunderovými čtenáři a literárními kritiky napadána, protože se odklonila od „ducha“ původního díla.<sup>82</sup> Nebudeme se zde snažit přijít s odpovědí na otázku, zdali filmová adaptace *Nesnesitelné lehkosti bytí* skutečně nerespektuje ducha původního románu. Pokusíme se zamyslet spíše nad tím, proč autor, který tolik trvá na zachování každého slova, svolí k adaptaci svého díla. U *Žertu* to není tolik nepochopitelné – pro 60. léta českého filmu je typická úzká spolupráce filmařů se spisovatelem a Kundera toho využívá, na filmu se podílí a může se tedy pokusit převést své dílo do filmu dle svých představ.<sup>83</sup>

Oproti tomu *Nesnesitelná lehkost bytí* je zfilmována bez Kunderovy účasti a jak jsme si řekli výše, mnohými čtenáři a kritiky nebyla přijata pozitivně. Co si o adaptaci myslí Kundera jakožto autor původního románu, můžeme pouze spekulovat. Napovědět nám však může fakt, že od *Nesnesitelné lehkosti bytí* jsme se prozatím žádné další filmové adaptace jeho románů nedočkali.

K heslu *Rewriting* v eseji *Slova pojmy situace* píše Kundera toto: „*Adaptace, transkripce, filmové, televizní. Rewriting jako duch doby. „Jednoho dne bude veškerá minulá kultura úplně přepsána a úplně zapomenuta za svým rewritingem“ (moje předmluva k Jakubu a jeho pánovi). „Ať zhynou všichni přepisovači. Ať jsou nabodnuti na kůl a pomalu opékáni! Ať jsou vymiškováni a jsou jim uřezány uši!“ říká Pán v Jakubu a jeho pánovi. “*

Kundera zde ironicky komentuje touhu vše přepsat, předělat a adaptovat. Vyjadřuje obavu ze ztráty původního smyslu a to nejen co se týče textu, ale i co se týče kultury. Můžeme se tedy jen zamýšlet, proč Kundera, vzhledem ke svému ironickému postoji k adaptacím, ke dvěma adaptacím svého díla svolil.

---

<sup>80</sup> BUBENÍČEK, Petr. *Blízká či vzdálená adaptace? Dva filmové přepisy Kunderových próz*. In: Milan Kundera *aneb Co zmůže literatura?* Vyd. 1. Brno: Host, 2012, s. 273. ISBN 978-80-7294-380-7.

<sup>81</sup> Tamtéž.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 275.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 274.

### 3.6. Vnímání autora a historie románu

Nyní se zaměříme na otázku historie, běhu dějin a vnímání autora v různých epochách pohledem, který nám nabízí Milan Kundera ve svých esejích. Pokusíme se zmínit autory, které považuje Kundera za zásadní nebo sobě blízké a vysvětlit si, jaký vidí Kundera v jejich dílech přínos pro román.

Milan Kundera ve svých esejích zmiňuje mnohé romanopisce jakožto ty, které má rád, které obdivuje, váží si jich a považuje je za důležité pro vývoj románu. Zaměříme se nejprve na Cervantesa. Tomu věnuje celou jednu esej *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*.

Kundera zmiňuje přednášky Edmunda Husserla, který v roce 1953 mluví o krizi evropského lidstva. Krizi viděl v jednostranném charakteru evropských věd přicházejícím spolu s Descartesem a Galileem. Rozmachem věd byl člověk zahnán ke specializovaným disciplínám, a čím dále postupoval ve vědě, tím více ztrácel z očí celek světa i sebe sama. Tento stav nazval Heidegger, Husserlův žák jako „zapomnění bytí“.<sup>84</sup>

Kundera tento názor však nepovažuje za jednoznačné odsouzení Novověku oběma filozofy. Zastává názor, že oba filozofové pouze odhalili dvojznačnost této epochy, která je degradací a pokrokem zároveň, a která ve svém zrození obsahuje sémě svého konce – jako ostatně všechno lidské. Kundera navíc podotýká, že pro něj zakladatelem Novověku není Descartes, ale taktéž Cervantes a upozorňuje, že právě on je možná tím, koho zapomněli oba filozofové vzít v potaz, když soudili Novověk. Se Cervantesem se totiž narodilo velké umění, které není ničím jiným, než zkoumáním onoho zapomínaného bytí.<sup>85</sup>

Témata, která Heidegger analyzuje v *Bytí a čase* byla předvedena, odhalena, osvětlena čtyřmi stoletími evropského románu. Román svým vlastním způsobem odhaloval jednu po druhé různé stránky existence – se Cervantesem se ptá, co je to dobrodružství, se Samuelem Richardsonem začíná zkoumat co se děje uvnitř, odhalovat tajný život citů. Spolu s Balzacem román objevuje vkořenění člověka do dějin, Falubert zkoumá území všednodennosti a spolu s Tolstým se román sklání nad zásahy iracionální do lidského rozhodování a jednání. Román sleduje čas – neuchopitelný okamžik minulosti s Proustem a neuchopitelný okamžik přítomnosti spolu s Jamesem Joycem. S Thomasem Mannem se táže na roli mýtů, které řídí naše kroky z dále času. A to jsou dle Kundery jen některé z příkladů.<sup>86</sup>

Román i Novověk se dle Kundery rodí ve chvíli, kdy „Bůh opouští svět“ a jedinou boží Pravdu nahrazuje sto relativních pravd. Pochopit spolu se Cervantesem svět jako

<sup>84</sup> KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2005, s. 9-10. ISBN 80-7108-258-9.

<sup>85</sup> Tamtéž.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 11-12.

mnohoznačnost, čelit spoustě relativních, mnohdy si protirečících pravd místo jedné absolutní vyžaduje dle Kundery velkou sílu. Jediná jistota je podle něj moudrost nejistoty.<sup>87</sup>

Co nám tedy Cervantes chce svým románem říci? Je racionalistickou kritikou don Quijotova zmateného idealismu? Nebo je to snad naopak chvála tohoto idealismu? Na toto téma bylo napsáno množství knih, obě tyto interpretace jsou však velmi pochybné – chtějí totiž najít v románu nikoliv tázání, ale morální stanovisko.<sup>88</sup>

Člověk touží po jistotě a světě, kde dobro a zlo je jasně rozlišeno, protože je mu vrozena touha soudit a pak teprve chápat. Přirozená povaha člověka se tedy nemůže smířit s románem, pokud nepřeloží jeho řeč relativity a mnohoznačnosti do svého dogmatického jazyka. Člověk vyžaduje, aby měl někdo pravdu – Aby Anna Karenina buď byla obětí omezeného despoty, nebo aby Karenin byl obětí nemorální ženy. Toto „buď a nebo“ nám jasně ukazuje neschopnost unést relativitu, neschopnost pohlédnout do tváře prázdnu, které zůstalo na světě po nejvyšším Soudci. A právě kvůli této neschopnosti, kvůli tomuto přirozenému rysu lidské povahy je moudrost románu, tedy moudrost nejistoty, tak těžká k pochopení.<sup>89</sup>

Kundera tedy již v raném románu, již u Cervantese vidí onu relativnost a nejednoznačnost života a neexistenci jedné konkrétní pravdy. A právě tato nejednoznačnost a mnohost pohledů je téma, které postmoderna vyzdvihuje, kterým se zabývá a snaží se ho ukázat svými vlastními prostředky.

Pro Kunderu je mnohoznačný a relativní svět románu dokonce tak důležitý, že říká, že sám zažil smrt románu – a to v totalitním systému. Román, který je ze své podstaty založen na mnohoznačnosti lidských věcí, je neslučitelný s totalitním systémem, se světem založeným na jedné jediné Pravdě. Totalitní pravda relativitu vylučuje, odmítá pochyby, tázání a nemůže se proto smířit s něčím, co Kundera nazývá jako duch románu – tedy s onou zmiňovanou mnohoznačností. Romány, které byly oficiálně publikovány v totalitním systému, považuje Kundera za stojící mimo dějiny románu – nepřinášejí nic nového, neobjevují, pouze opakují to, co se má říkat, potvrzují, co již bylo řečeno, v tom spočívá jejich užitečnost.<sup>90</sup>

Smrt románu – téma probírané mnohými teoretiky – je pro Kunderu smrtí zastřenou. V říši stalinismu se dějiny románu zastavily a tak román zemřel. Zůstal čas opakování, kdy

---

<sup>87</sup> KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2005, s. 13. ISBN 80-7108-258-9.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 14-15.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 23-24.

román reprodukoval svou formu vyprázdněnou ze svého ducha, ochuzenou o svou podstatu. Smrt románu tímto způsobem se dle Kundery odehrává nepozorovaně a nikoho nešokuje.<sup>91</sup>

Kundera zde jasně ukazuje, co je pro román podstatné – svoboda myšlení, svoboda názoru a hlavně mnohost názorů – ve chvíli kdy román přináší jednoznačný pohled, není pro Kunderu románem. Román, jehož jediným účelem je ukázat lidem, jak se mají chovat nebo co mají říkat a ukazuje jim to bez tázání a pochybností ztrácí ducha pravého románu. Když se zamyslíme nad Kunderovými romány a eseji, nemůžeme, než souhlasit – autor věrný své teorii pochybuje, táže se a nabízí čtenáři různé „pravdy“, různé možnosti vnímání příběhu. Ostatně na tento fakt jsme již upozorňovali výše.

Nicméně i přesto, že Kundera, jak říká, již jednu smrt románu zažil, dále polemizuje, zdali i v období svobody nemůže nastat smrt románu. Tedy co když, i přesto, že romanopisci mají možnost psát svobodně, se román dostal na konec cesty svou vnitřní logikou? Nevyčerpal všechny své možnosti, všechna svá poznání a formy? Co když se dějiny románu podobají dějinám uhelných dolů, v nichž už dávno není co kutat?<sup>92</sup>

Dle Kundery tomu tak není. Dějiny románu se podobají spíše hřbitovu zmeškaných příležitostí, hřbitovu neoslyšených výzev. Sám zmiňuje čtyři výzvy, které považuje za zásadní: výzva hry, výzva snu, výzva myšlení a výzva času. Nyní se pokusíme přiblížit si tyto výzvy.<sup>93</sup>

Výzva hry souvisí s díly *Tristram Shandy* od Laurence Sterna a *Jakub Fatalista* Denise Diderota. Kundera tato díla považuje za dva největší romány 18. století. Jsou pro něj vrcholem lehkosti, předtím ani potom nedosažené. Avšak pozdější román se nechal spoutat imperativem pravděpodobnosti, realistickými kulisami, kázní chronologie. Ponechal stranou možnosti obsažené ve dvou zmíněných dílech, které byly dle Kundery schopny dát základ jinému vývoji románu, než tomu, který známe.

Výzva snu by nemohla být bez Franze Kafky. Tomu se dle Kundery podařilo to, o čem mluvili surrealisté, aniž by se jim toho ovšem podařilo dosáhnout v praxi – spojení snu a skutečnosti. Toto spojení není uzavřením určitého vývoje, ale spíše nečekaným otevřením, které ukazuje, že v románu se může imaginace rozvinout jako ve snu a že román nemusí být poslušen imperativu pravděpodobnosti.<sup>94</sup> Ostatně už jen fakt, že Kafka umístil děj románu

---

<sup>91</sup> KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2005, s. 24. ISBN 80-7108-258-9.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 24-25.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 25-26.

Amerika na kontinent, na který nikdy nevstročil, ukazuje, že se nepokouší o realismus, nebo ještě lépe – že se nepokouší být seriózní.<sup>95</sup>

Výzvu myšlení přinášejí Musil a Broch – na scénu románu s nimi vstupuje suverénní a zářivá inteligence. Ne však proto, aby byl román proměněn ve filozofii, ale proto, aby mobilizovali na základě vyprávěného příběhu všechny prostředky, racionální i iracionální, vyprávěcí i meditativní, které jsou s to osvětlit bytí člověka, aby z románu učinili svrchovanou intelektuální syntézu. Dle Kundery je to vyzvání na dlouhou cestu.<sup>96</sup>

Poslední výzvou je výzva času – tedy neomezovat děj románu a otázku času na proustovský problém osobní paměti, ale rozšířit ji na záhadu času kolektivního, času Evropy, která se obrací dozadu, aby pohlédla na svou minulost, bilancovala, podobna starému muži, který obsáhne svůj uplynulý život jediným pohledem. Výzva času je touhou překročit v románu časovou hranici jednoho lidského života a nechat do něho vstoupit více historických epoch – o to se dle Kundery pokoušejí například Broch či Aragon.<sup>97</sup>

Kundera se však nepokouší předjímat dějiny románu, pouze upozorňuje, že pokud má román opravdu zaniknout, nebude to proto, že by se vyčerpал, ale proto že se ocitne ve světě, který nebude jeho.<sup>98</sup> Co si však pod takovým světem, kterým nebude světem románu, můžeme představit? Jistě se jedná například o výše zmiňovaný totalitní systém, který se s podstatou románu neslučuje. Jaký jiný případ bychom si ale mohli představit, v jakém jiném případě by román již neměl své místo?

Dle Kundery není možné, aby se román vyčerpал, jelikož možností a cest má před sebou nepřehledně. Stejně tak je pravděpodobné, že román bude mít stále co říci – stejně jako je zakořeněno v lidské povaze hledat jednoznačné odpovědi, je tam zakořeněno i neustálé tázání a pochybování. Vždy bude co zesměšňovat, o čem pochybovat. Vždyť historie není jen opakováním téhož – přináší nám nové variace, nové podmínky, nové kulisy. Každý z nás pochybuje a román je něčím, co nám může být průvodcem na naší cestě pochybností.

Duch románu je přece duch složitosti. Román říká čtenáři: „Věci jsou složitější, než si myslíš.“ To je věčná pravda románu, kterou je ovšem dle Kundery, stále méně slyšet v hluku jednoduchých a rychlých odpovědí, která nám nabízejí média. Jsou to odpovědi, které vylučují otázku a nabízejí nám zredukovaný svět.<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2014, s. 39. ISBN 978-80-7108-349-8.

<sup>96</sup> KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2005, s. 26. ISBN 80-7108-258-9.

<sup>97</sup> Tamtéž.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 27.

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 27-30.

Duch románu je zároveň duchem souvislosti - každé dílo je odpovědí na díla předchozí, každý román v sobě obsahuje všechnu předchozí zkušenost románu. Avšak duch našeho času je dle Kundery zaměřen na aktualitu, která je tak roztahovačná, že vytlačuje minulost z našeho horizontu a redukuje čas na pouhou přítomnost. Román má však být věcí určenou, aby trvala, aby spojila minulost s budoucností, nikoliv aktuální událostí, gestem bez zítřku.<sup>100</sup>

Chce-li tedy román přetrvat, chce-li objevovat, co není objeveno a chce-li pokročit dál jakožto román, může to dle Kundery dělat jen navzdory a proti pokroku světa, pouze tehdy, když půjde proti duchu naší doby.<sup>101</sup>

Kundera se však nezabývá pouze budoucností románu. Řeší i proměny románu v průběhu různých historických epoch. Na těchto proměnách můžeme zároveň krásně vidět proměny myšlení dané epochy, nejen proměny románu jakožto literárního útvaru.

Kundera vidí časy Joyceovy a Proustovy jako poslední klidné časy, kdy člověk mohl bohjovat pouze s monstry své vlastní duše. Tyto časy ale končí s krutými světovými válkami a pohlcením části Evropy ruským impériem. V románech Kafky, Musila či Brocha monstrem přichází zvenku – jsou jím Dějiny. Jsou neosobní, nezvládnutelné, nevypočitatelné a hlavně – nikdo jim neunikne. Velkým paradoxem této doby například je román *Dobryj vojáček Švejk*. Kundera ho nazývá posledním velkým lidovým románem a pozastavuje se, jak je možné, že jako takový se odehrává na pozadí války, která je vážná a krutá. A nejen to – Švejk a jeho kumpáni jdou do války, aniž by věděli proč a dokonce je to vůbec nezajímá. Co se tedy stalo s hrůzami války, jsou-li k smíchu?<sup>102</sup>

Dalším velkým tématem, které Kundera na pozadí historie řeší, je myšlenka vnímání umělce a jeho děl a myšlenka nesmrtelnosti. Ostatně, jmenuje se tak i jeho román, který si rozebereme níže. Kundera charakterizuje slávu jako stav, kdy počet lidí, kteří člověka znají, výrazně přesáhne počet těch, které zná on sám. Sláva je pro něj ztrátou rovnováhy – člověk, který je obdivován publikem, nikoliv například kolegy, pacienty či žáky nevyhnutelně rovnováhu ztrácí.<sup>103</sup>

A sláva je úzce spojena s pojmem nesmrtelnosti. Každý dobrý román, vytvořený s vášní aspiruje na to, aby jeho estetická hodnota byla trvalá a tedy aby přežil svého autora. Psát

---

<sup>100</sup> KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2005, s. 28-30. ISBN 80-7108-258-9.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 30.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 17-18.

<sup>103</sup> KUNDERA, Milan. *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2006, s. 17. ISBN 80-7108-279-1.

román bez této ctižádosti je cynismus – autor, který vědomě vyrábí knihy průměrné, pomíjivé, tedy neužitečné a tím pádem přebytečné a škodlivé je hodný opovržení.<sup>104</sup>

Avšak tato nesmrtelnost díla sebou nese i riziko – s nesmrtelným dílem zůstává nesmrtelný i autor. Budoucí generace budou znát jeho jméno, budou se na školách učit jeho životopis a jeho deníky či korespondence s největší pravděpodobností budou vydány knižně a ležet v knihkupectvích hned vedle jeho románů.

Kundera však upozorňuje, že dílo není vše, co romanopisec napsal. Dílo je završení dlouhé práce na estetickém objektu. A dokonce – dílo je to, co autor sám ve chvíli bilancování za dílo uzná.<sup>105</sup> A tím se dostáváme opět k tématu vlastnictví a autorství, které Kundera považuje za absolutní právo spisovatele, který, jak jsme si vysvětlili výše, dle Kundery není zodpovědný nikomu, jen sám sobě. Ostatně, dobře to ilustruje citát Flaubertův, který Kundera zmiňuje: „*Umělec má udělat vše, aby lidé uvěřili, že nikdy nežil.*“<sup>106</sup>

Je ovšem nutné upozornit, že dle Kundery to nemá umělec udělat kvůli ochraně vlastní osoby, ale kvůli ochraně svých děl. Tím je myšleno, že díla by měla existovat naprosto nezávisle na osobě svého stvořitele – neměla by je narušovat představa o tom, co umělec za života dělal, s kým měl či neměl vztah, nebo koho nesnášel, případně komu kdy zalhal a tak dále. Tato myšlenka je důležitá obzvláště v době moderní, která je tak trochu dobou voyeurskou a dobou bulvární – všichni touží mít podpis svého oblíbeného autora, společnou fotografii k pochluvení se přátelům a spolehlivé informace o tom, co jejich milovaný umělec ráno snídá a s kým sdílí lože. To je ovšem něco, co nemá nic společného s estetickou hodnotou uměleckých děl a nemělo by se to do jejich vnímání vůbec promítat.

Kundera zároveň řeší otázku „modernosti“ románu a jeho postavení v určitých historických obdobích a v určitých směrech. Sám sebe považuje za věrného modernímu umění a věrného modernímu románu, což jsou dvě věci, které nejsou vždy úplně v souladu. Kundera totiž upozorňuje, že avantgarda – jakožto moderní umění ve své ideologizované podobě – vždycky román odsuzovala, považovala ho za nmoderní, překonané umění, navíc ke všemu ještě konvenční.<sup>107</sup>

A pokud opožděná avantgarda chtěla román propagovat (zejména ve Francii v padesátých a šedesátých letech) – chtěla vytvořit svůj vlastní román, proklamovat vlastní románový

---

<sup>104</sup> KUNDERA, Milan. *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2006, s. 17. ISBN 80-7108-279-1.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>107</sup> KUNDERA, Milan. *Zahradou těch, které mám rád*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2014, s. 46. ISBN 978-80-7108-346-7.

modernismus. Tento románový modernismus však spočíval ve formě negace – zvolil cestu románu bez postav, bez zápletky, bez příběhu a pokud možno bez interpunkce. To je něco, co Kundera nazývá anti-románem.<sup>108</sup>

Kundera si však moderní román představuje nikoliv jako anti-román, ale jako arci-román – román soustředující se především na to, co jen román může říci, snažící se probudit k životu všechny zanedbané nebo zapomenuté možnosti, co román poznal během čtyř set let svého vývoje. Jako příklad takového arci-románu uvádí Kundera román *Terra nostra* od Carlose Fuentesese.<sup>109</sup>

Nyní se vrátíme ke spisovatelům, které Kundera obdivoval a považoval pro román za zásadní. Není v našich možnostech postihnout všechny. Patří mezi ně například Denis Diderot a jeho *Jakub Fatalista* – Kundera píše na počtu tomuto autorovi *Jakuba a Jeho pána*. Dalším z autorů, které Kundera obdivuje, je Franz Kafka, na jehož příkladu jsme si ukázali, jak překlad může pozměnit interpretaci textu. Kundera dokonce říká, že Kafka se podílel na zrodu „třetího času“ románu. Tento obrat v románu však prošel dějinami téměř nepovšimnut.<sup>110</sup>

Určitě nemůžeme nezmínit Vladislava Vančuru, kterému Kundera věnuje celou knihu *Umění románu s podtitulem cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Kundera označuje Vančuru za největšího modernistu českého románu a zároveň velkého rabelaisovce a to nejen prohlášeními, ale i jeho literární praxí – ať už se jedná o propracovanost jazykové stránky, vypravěče intervenujícího do příběhu nebo libertinský, hédonistický duch.<sup>111</sup>

Pro Kunderu byl Vančura především básníkem, který hledal poesii, avšak svým talentem byl epik. Vančura tak svým přístupem obnažuje specificky umělecké problémy nové epiky.<sup>112</sup> Pro Vančuru je lyrično prostředkem, kterým se vymaňuje z krize epiky a kterým se snaží vrátit epickému umění ztracenou velikost. Kundera upozorňuje, že ve 20. století, období vzniku mnoha nových směrů a ismů má poezie velkou převahu, právě poezie dává impulsy próze, dramatu i výtvarnému umění.<sup>113</sup> A jak říká Kundera: „*Vančura se od samých svých počátků snažil obrodit moderní román transfusí svěží lyrické krve do unavených žil epiky.*“<sup>114</sup>

---

<sup>108</sup> KUNDERA, Milan. *Zahradou těch, které mám rád*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2014, s. 46-47. ISBN 978-80-7108-346-7.

<sup>109</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>110</sup> KUNDERA, Milan. *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2006, s. 41-42. ISBN 80-7108-279-1.

<sup>111</sup> KUNDERA, Milan. *Zahradou těch, které mám rád*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2014, s. 41. ISBN 978-80-7108-346-7.

<sup>112</sup> KUNDERA, Milan. *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Vyd. 2. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 25. ISBN není.

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 31.

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 35.

Ovšem Vančura dle Kundery román obohacuje i dalšími experimenty – v románu *Pole orná válečná* představuje román bez jednoty děje, v románu vystupuje mnoho postav a jejich příběhy jsou fabulačně nespojené, pohybují se paralelně vedle sebe a dokonce i příběhy samotných postav se spíše skládají z jednotlivých útržkovitých epizod. Tyto epizody nejsou na sebe nějak fabulačně napojeny a tak vytvářejí obraz ovzduší,<sup>115</sup> okolností a ducha dané doby.

Ve *Třech řekách* pak Vančura ukazuje mnohostrannost vidění, schopnost vidět situaci cele, ve své komplikovanosti, jako průsečík mnoha vztahů a citů. Aby však epický příběh unesl tíhu této komplikovanosti, je nutno ji ukazovat jen v nejpodstatnějších rysech, musí být vytvářena plastickou a působivou zkratkou.<sup>116</sup>

Takto bychom mohli pokračovat dále. To důležité jsme si však ukázali – pro Kunderu je Vančura velkým romanopiscem pro svůj přínos lyriky do románového žánru, pro své experimenty s románem, či vypravěče, který se otevřeně ukazuje v textu.

Kundera zmiňuje mnoho dalších romanopisců, kteří jsou pro něj důležití a které považuje za převratné. Na jejich příkladu ukazuje zásadní historické změny romány, ale i změny, které prošly nepovšimnuty, slepé koleje románu, které nevyužily svůj potenciál. Neměli bychom však brát tyto autory jako někoho, kým se Kundera inspiruje – sám přiznává pouze obdiv, nikoliv inspirování se u těchto autorů a jeho styl je stylem velmi osobitým. To mu ovšem nezabrání tyto autory zmiňovat v románech – ať už o nich uvažuje z pozice autorského vypravěče, nebo jejich knihy vkládá do rukou svým postavám. Intertextualitě se nebrání, naopak, hojně ji využívá. Snad není románu Kundery, kde by nebyly zmíněny jiné knihy. Tato intertextualita, tyto narážky, ať už konkrétní nebo skryté, jsou jedním z velkých postmoderních témat. Vždyť výše zmiňovaný *Jakub a jeho pán* je adaptací na *Jakuba Fatalistu* Denise Diderota. Zároveň však je v této knize ironicky komentováno přepisování a adaptace. Kundera se tedy nebrání rozporům, ironii a specifickému humoru. To všechno jsou ostatně prvky, které můžeme vidět i v jeho esejích.

---

<sup>115</sup> KUNDERA, Milan. *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Vyd. 2. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 36-37. ISBN není.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 133.

#### 4. Romány Milana Kundery a postmodernismus v nich

Nyní se pokusíme rozebrat romány Milana Kundery z hlediska teorií, které jsme si ukázali výše – pokusíme se ukázat, jak souvisí Kunderovy romány s teorií postmoderního románu a zdali se dají za postmoderní romány považovat. Zároveň se zamyslíme, jak souvisejí eseje Milana Kundery s jeho vlastní tvorbou – zdali sám naplňuje to, co o románu říká, jak se jeho smýšlení o literatuře projevuje do jeho děl.

Svoji pozornost zaměříme na romány *Žert*, *Nesnesitelná lehkost bytí*, *Nesmrtelnost* a *Valčík na rozloučenou*. Každé z nich je psáno specifickým stylem, avšak přesto prosyceno typickými kunderovskými motivy. Zmíníme však i jiná Kunderova díla, například jeho povídky *Směšné lásky*, které, ačkoliv ještě nejsou románem, jsou jakousi předehrou pro jeho románovou tvorbu. Obzvláště *Žert* čerpá ze stejné ironie a paradoxních příhod lidského života, které Kundera využil ve *Směšných láskách*.

Směšné lásky, navzdory dobovému zvyku, kdy próza byla prózou vnitřního monologu a proudu vědomí rozvíjí obraz literární postavy a vyprávění a ukazují radost z tohoto vyprávění. Již zde můžeme vidět důraz na obraz postavy realizující se v průběhu příběhu, na vlastní téma vyprávění a jeho intelektuální reflexi. Vypravěč se zde neostýchá zasahovat do děje rozmarných příběhů, ironicky jej komentovat. Kundera svými povídkami navazuje na tradici „prvního poločasů“ románu, kde figurovali autoři jako Rabelais, Cervantes, Stern a Diderot. Tyto autory však nenapodobuje. Tradici prvního poločasu románu oživuje a transformuje ve vědomí moderního vypravěče.<sup>117</sup>

V prvním sešitu *Směšných lásek* s podtitulem *Tři melancholické anekdoty* nacházíme tři anekdotické erotické příběhy - erotika totiž zůstala poslední oblastí individuální svobody v totalitním systému. V prvním románu, tedy v *Žertu*, rozvíjí anekdotický syžet erotické pomsty v téma srážky člověka a dějin.<sup>118</sup> Podobné anekdotické motivy využívá ostatně i v jiných románech, například ve *Valčíku na rozloučenou* je muž falešně obviněn z otcovství, avšak mění tyto motivy ve velká antropologická témata.<sup>119</sup>

Směšné lásky však také nejsou tvořeny jen erotickými příběhy – dle Lubomíra Doležela je jejich fikční svět tvarován konfrontací mezi politikou a erotikou. Vše je totiž řízeno státem, kádrovými posudky, vše řídí totalitní společnost a vše je tím pádem nevážné, protože je to

---

<sup>117</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 11.  
ISBN 978-80-7108-297-2

<sup>118</sup> Tamtéž.

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 12.

něco, co si člověk sám nevolí. Jediné, co tedy zůstává vážné, jsou věci nepovinné, v první řadě erotika.<sup>120</sup> Erotika ostatně zůstává velkým tématem všech Kunderových románů, které si zde rozebereme.

Specifická pro Kunderu je také esejičnost jeho děl – ve všech jeho románech je vyprávění prokládáno esejí, které jsou v textu různě vydělené, a tento postup určuje žánrovou povahu těchto děl jako románů-esejů.<sup>121</sup> Neměli bychom opomenout, že překračování hranic žánru a spojování různých útvarů je nejen znakem románu jako takového, ale obzvláště silně se projevuje právě u románu postmoderního. Toto odbočování od děje provádí Kundera dvojitým způsobem – první způsob se dá přirovnat ke stromu, který se rozvětňuje a košatí, druhý způsob spočívá v tom, že se vyprávění šíří krouživým pohybem. Tento způsob má původ v myšlení a řeči.<sup>122</sup>

Možná právě tento typický znak způsobil, že Kundera je tolik blízký i čtenářům, kteří mají o filosofii či eseji pramalý zájem – ačkoliv jsou jeho romány nasyceny esejemi, vyprávění nepřipomíná odborný text, ale podobá se pochybování a uvažování individua, něčemu, co prožívá každý z nás denně. Kundera se navíc ve svých esejistických částech nezamýšlí pouze nad hudbou, historií, či literaturou, ale přemýšlí i o významu nahoty, tváře, či gesta, tedy o významu běžných věcí.

Kunderovy romány tvoří autonomní literární svět románu a jeho významová a tematická struktura je pouze jednou ze složek jeho celkové umělecké struktury. „Smysl“ románu je rozvíjen jeho tvarem, tedy výše zmíněným tázáním, respektive uměleckým tázáním, Kunderův román nefunguje jako systém jednoznačných diskurzivních závěrů.<sup>123</sup>

Charakteristická pro Kunderu je i specifická kompozice textu – například vrátíme-li se zpět k prvnímu románu, *Žeru*, všimneme si, že jednotlivé části jsou označeny jmény postav, z jejichž hlediska se vypráví.<sup>124</sup> Román má pásmovou kompozici a v sedmi kapitolách se postavy střídají. Převahu má pásmo Ludvíkovo, které se jako jediné opakuje a vyskytuje se v románu hned třikrát, ostatní se objevují pouze jednou v rozličném rozsahu. Podobnou pásmovou kompozici má i *Nesnesitelná lehkost bytí*, kde se střídají pásmo Tomáše, pásmo

---

<sup>120</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 99. ISBN 978-80-7108-297-2.

<sup>121</sup> HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...* Vyd. 1. Praha: Torst, 2001, s. 484. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 485.

<sup>123</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 22. ISBN 978-80-7108-297-2.

<sup>124</sup> HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...* Vyd. 1. Praha: Torst, 2001, s. 386. ISBN 80-7215-140-1.

Terezy a pak pásmo společné pro Sabinu a Franze.<sup>125</sup> Ostatně, pro Kunderu není kompozice nádobou, která má být naplněna autorovou invencí, ale sama kompozice má být autorovu invencí, v kompozici se má uplatnit autorova originalita.<sup>126</sup> To je něco, co Kundera svými romány zcela jistě naplňuje.

#### 4.1. Žert

Vraťme se však k Žertu. Ten v mnohém směru zůstává nejzávažnějším románem Milana Kundery a to ze dvou důvodů – byl psán nejspontánněji, bez ustáleného románového konceptu a byl psán úzce spjat s pozadím dobových konfliktů a autorovy zkušenosti s nimi. Přesto však již tento román v sobě obsahuje řadu motivů, které Kundera rozvíjí v románech dalších.<sup>127</sup>

V hlavním tématu Žertu – v erotické pomstě – vidíme spojitost se Směšnými láskami – postavy povídek své příběhy žili, experimentovali s láskou, chtěli ji ovládnout. Hlavní postava Žertu patří k poválečné generaci, která chtěla rozšířit vládu rozumu na lidské dějiny. Tématem Žertu tak není pouze téma individuálního ztroskotání hlavní postavy, ale debakl moderní racionality tváří v tvář lsti dějin, která mění nejušlechtilejší lidské záměry v jejich opak.<sup>128</sup> Téma krutého Žertu je tak rozšířeno – nevztahuje se pouze na postavy, ale dějiny v románu žertují krutým způsobem se svými účastníky.

Musíme však znovu připomenout, že Žert není románem, který by měl být vnímán jako román popisující historickou dobu, ve které se odehrává a neměl by být jako román, jehož účelem je tuto dobu kritizovat. Kundera nečiní námětem románu historii, ačkoliv se k dějinám a jejich vlivu na lidské osudy v románu vyjadřuje. Ústředním námětem je jeden z nejzávažnějších fenoménů našeho století – krize lidské identity ve světě bez Boha.<sup>129</sup> Toto je i téma, které jsme rozebírali výše v Kunderových esejích – právě ve chvíli, kdy Stvořitel opustil svět, a oproti jediné Pravdě se objevilo tisíce relativních pravd, právě v té chvíli se rodí román.

Žert je – oproti Kunderovým zvyklostem – vyprávěn vypravěčem v první osobě. Snad proto, že jak bylo zmíněno výše, je to dílo nejspontánnější, psané bez ustáleného konceptu. Avšak přesto Kunderovi jeden vypravěč v ich formě nestačí. Proto „povolává do služby“ hned

---

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 419.

<sup>126</sup> HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...* Vyd. 1. Praha: Torst, 2001, s. 514. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>127</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 50. ISBN 978-80-7108-297-2.

<sup>128</sup> Tamtéž.

<sup>129</sup> KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Vyd. 1. Jinočany: H&H, 1998, s. 53. ISBN 80-86022-19-6.

čtyři postavy, které se v rolích vypravěčů střídají. Hlavní roli hraje Ludvík, jeho pak doplňují Jaroslav, Kostka a Helena. Jejich příběhy se vzájemně proplétají a každý nabízí svůj vlastní náhled, každý odkrývá postoje, které by jinak čtenářům zůstaly utajeny, neprozradil-li by je vypravěč v er-formě.

Nejenže má každý vypravěč jiný prostor, každý využívá i specifického vypravěčského stylu – nejvýrazněji nade všemi vyčnívá Helena, jejíž vyprávění se podobá technice vnitřního monologu.<sup>130</sup> Jazyková kulisa, kterou buduje každý z vypravěčů, nejenže charakterizuje daného vypravěče, ale i jeho způsob vytváření falešného mýtu – Helenin proud plyne spontánně, bez rozumové kontroly, používá dlouhé věty. Je reprezentantkou lyrického přístupu k životu, kdy nad rozum staví cit, který je pro ni v protikladu s rozumem. Nicméně díky autorově ironii skládá se její zdánlivě spontánní projev ze slovní zásoby kýče sentimentálních románů propletených s kýčem socialistickým.<sup>131</sup>

Oproti tomu Ludvíkovo vypravěčské pásmo se nepodobá formě vnitřního monologu, ale připomíná vyprávění pro (fiktivního) posluchače v ich formě. Ludvík polemizuje o tom, jak by mohl vyprávět – lehkovážně, či nikoliv – a jeho vyprávění je podáno uváženě a střízlivě, promyšleně. Navíc jeho vyprávění je neemocionální a prostoupeno kritickým nadhledem a odstupem od vlastního osudu. Jeho vypravěčské pásmo je tedy vypravěčskou zprávou, uváženou a racionálně dobře strukturovanou, jak to odpovídá i Ludvíkově povaze a jeho povolání matematika se sklonem analyzovat prožitě, hledat smysl událostí.<sup>132</sup>

Kromě střídání vypravěčů jsou dlouhé časové úseky navíc mnohdy shrnuty krátkým retrospektivním vyprávěním, zatímco děje přítomné bývají líčeny na řadě stran. Toto střídání krátkých kapitol a rychlé střídání vypravěčů a hledisek v sedmém dílu románu zvyšuje napětí závěrečné části děje.<sup>133</sup>

Z rozvržení kapitol můžeme snadno poznat i to, kdo je postavou hlavní – je to Ludvík, který vypráví třikrát a jeho vyprávění zabírá největší část románu. Ostatní příběhy, tedy příběhy Heleny, Kostky a Jaroslava jsou více či méně navázány na příběh Ludvíkův, doplňují ho a dávají možnost nahlédnout na něj z jiné perspektivy. Pátou, často zmiňovanou postavou, je Lucie, která však svůj vypravěčský part nemá. Její motivace tak zůstává neosvětlena a Lucie zůstává onou záhadnou postavou, jak o ní Ludvík mluví, když ji popisuje.

---

<sup>130</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 53. ISBN 978-80-7108-297-2.

<sup>131</sup> KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Vyd. 1. Jinočany: H&H, 1998, s. 54. ISBN 80-86022-19-6.

<sup>132</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 53. ISBN 978-80-7108-297-2.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 53.

Každá část, ačkoliv je tedy vyprávěna jiným vypravěčem, je stále tak trochu částí o Ludvíkovi. Ačkoliv tyto části mají své dominující postavy – Helena v páté, Lucie ve třetí, Ludvík ve čtvrté, tyto části nevypráví vždy jen o jediné postavě. Kolem nich se odehrává někdy i dosti vzdálený příkomponovaný děj. Každá část vypovídá tedy nejen o předmětu vyprávění, o některém z hrdinů, ale také o vypravěči, o jeho způsobu nazírání, o jeho subjektu.<sup>134</sup> Můžeme tedy s jistotou říci, že v popředí vyprávění stojí jednoznačně Ludvík a to nejen rozsahem svého partu, nejen tím, že jeho příběh tvoří osu syžetu, ale i tím, že pásma ostatních vypravěčů slouží hlavně k osvětlení jeho osoby.<sup>135</sup>

Díky tomuto střídání vypravěčů vidíme příběh Ludvíka z různých perspektiv a můžeme si o něm udělat lepší obrázek, než když by příběh vyprávěl on sám. Zároveň poznáváme i ostatní hlavní postavy, které v příběhu vystupují a střídání vypravěčských hledisek dodává příběhu na dynamičnosti a postavám na věrohodnosti.

Již v *Žertu* můžeme vidět esejičnost, která je pro Kunderu typická – Ludvík ve svém vypravěčském pásmu neustále odbíhá od vyprávění k úvahám o životě obecně, Jaroslavovo pásmo je prokládáno úvahami o lidové hudbě, nalézáme zde dokonce i samostatný esej o estetice lidové písně.<sup>136</sup> Tento esej byl v prvním anglickém vydání ke Kunderově velké nelibosti vynechán – avšak v románu má své důležité místo – charakterizuje Jaroslava jako postavu a ukazuje jeho svět, do kterého utíká před skutečností.<sup>137</sup>

Již v *Žertu* nám Kundera nastiňuje svá velká románová témata – život v totalitní společnosti, erotiku, která romány prostupuje, a také žert – žert, který není jen milým příběhem, určeným k pousmání, ale žert krutý, žert ve formě nepochopení a mystifikace, která si krutě zahrává s lidskými osudy.

## 4.2. Valčík na rozloučenou

Přejdeme nyní k dalšímu románu, kterým se chceme hlouběji zabývat. Tím je *Valčík na rozloučenou*. Tento román se měl původně jmenovat *Epilog*, jelikož se Kundera domníval, že se spolu s ním loučí s literaturou.<sup>138</sup>

---

<sup>134</sup> VŠETIČKA, František. *Tvaroslovní Žertu*. In: *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* Vyd. 1. Brno: Host, 2012, s. 51. ISBN 978-80-7294-380-7.

<sup>135</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 55. ISBN 978-80-7108-297-2.

<sup>136</sup> Tamtéž.

<sup>137</sup> KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Vyd. 1. Jinočany: H&H, 1998, s. 59. ISBN 80-86022-19-6.

<sup>138</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 78. ISBN 978-80-7108-297-2.

I ve Valčíku na rozloučenou je ústředním tématem téma mystifikace – nikoliv však v podobě žertu, jako ve stejnojmenném, výše rozebraném románu, ale v podobě mystifikace, kdy je hlavní hrdina falešně obviněn z otcovství svojí milenkou. Paradoxem osudu je i fakt, že hlavní hrdina miluje pouze svoji manželku a tvrdí, že milenky má vlastně jen proto, aby se v této lásce utvrdil. Rozehrává se nám tu tedy další příběh, spojený motivy erotiky, mystifikace, ale i úvah o životě člověka a o jeho roli v totalitní společnosti.

V tomto románu je také zmíněno téma emigrace, které je pak více rozebráno v románu dalším, v Nesnesitelné lehkosti bytí. Valčík na rozloučenou je oproti Žertu vyprávěn v er-formě, což je způsob, který Kundera využívá u většiny románů. Jeho kompozice je rozdělena do dnů – den první až den pátý. V den první se hlavní hrdina dozvídá, že jeho milenka je těhotná, v den poslední příběh dospěje svého nečekaného rozřešení.

Nejprve se zkusíme zaměřit na motivy žertu a mystifikace, tedy na motivy, které jsme si označili jako zásadní pro Kunderovu tvorbu. První takovou mystifikací je těhotenství Růženy, milenky hlavního hrdiny Klímy. Růžena je sice opravdu těhotná, ve skutečnosti si však není jista, kdo je otcem – zdali Klíma, nebo její neodbytný obdivovatel František. Tento motiv otevírá celý román a ústřední příběh hlavního hrdiny.

Dalším takovým žertem je žert doktora Škréty, který pracuje v lázních, které léčí neplodné ženy. Doktor aplikuje ženám „léčivé injekce“ do dělohy – tyto injekce jsou, jak se svěruje příteli Jakubovi, plny jeho spermatu. Mnohé ženy prý takto od neplodnosti vyléčil. Jakub považuje toto sdělení za pouhý žert, postupem románu je nám však naznačeno, že Škréta mluvil pravdu.

Třetím žertem je žert nejkrutější, žert osudu, který vyvrcholí smrtí. Jakub vlastní sebevražednou pilulku od doktora Škréty, kterou chce vrátit, jelikož se rozhodl emigrovat a je přesvědčen, že ji již nebude potřebovat. Ještě než to však stihne udělat, náhodou dospěje k závěru, že pilulka je pravděpodobně podvrh – podobá se jiným, běžně užívaným lékům, které Jakub spatří a pilulku k nim přidá. Než ji stačí vyndat, vrátí se pro léky Růžena, tedy těhotná milenka hudebníka Klímy. Jakub není s to jí zabránit a vzít si pilulku zpátky. Váha tak dlouho, až si je jistý, že Růžena si již lék musela vzít a přesto žije – nyní si je tedy jistý, že pilulka byla podvrh a opouští svou rodnou zemi. Růžena si však lék vezme později a umírá.

Tento žert, tuto hru jsme nazvali hrou osudu. Není to tak úplně pravda – Jakub měl možnost do příběhu zasáhnout, měl možnost včas vzít Růženu léky. Ačkoliv předpokládal, že pilulka je podvrh, jistý si nebyl až do chvíle, kdy Růženu uviděl živou i potom, co měla lék užít. Avšak po dlouhých úvahách a mnohých pokusech se Jakub rozhodl nezasáhnout – sám uvažuje, proč tomu tak je, k jednoznačnému východisku však nedochází.

Valčík na rozloučenou, na rozdíl od Žertu, nevyužívá tolik retrospektivu. S výjimkou krátkých částí, například když Klíma popisuje bývalou milenku, která ho nutila do svatby, se vše odehrává na očích čtenáře. Každý díl je uveden názvem dne a tento děj je obsahem daného dílu.<sup>139</sup> Tato kompozice pěti dějství může být inspirována divadlem, vaudevillem nebo operou buffou. Kromě jednoty času je zachována i jednotka místa.<sup>140</sup>

Kundera v románu porušuje konvenci románové formy 19. století s její snahou o věrohodnost. Román je plný omylů, náhodných setkání, záměn a nedorozumění. Na rozdíl od komických žánrů však nedochází ke šťastnému rozuzlení. Růžena a její dítě umírají, její obdivovatel František je nešťastný, doktor Škréta tuší, že Jakub je vrahem a Jakub odjíždí z vlasti, že jeho vina je pouze abstraktní, jelikož Růžena nezemřela.<sup>141</sup>

Hravost děje a zápletek je podtržena záměrným ironizováním zákona pravděpodobnosti románového žánru – lehký tón vyprávění není dán jen banalitou fabule a zápletek, ale i zjevnou nepravděpodobností – setkání postav vždy v pravý čas na pravém místě, tato absolutní náhoda, dějící se nikoliv jednou, ale několikrát za román.<sup>142</sup>

Valčík na rozloučenou má rovnoměrné tempo vyprávění, které podtrhuje melancholickou atmosféru textu. Vypravěč si s postavami hraje s neuvěřitelnou lehkostí a ukazuje, jak neadekvátní jsou vztahy příčiny a účinku v lidských vztazích, jak slova a činy působí opak toho, co jejich původce zamýšlel.<sup>143</sup> Ostatně, to je téma i Žertu a Směšných lásek, kde se také činy a úmysly převracejí vzhůru nohama a vysmívají se tak účinkujícím postavám.

Podívejme se nyní na scénu, kdy Jakub pozoruje Růženu s Klímou v restauraci. Ti spolu rozrušeně mluví a Jakub se domnívá, aniž by slyšel slova, že jde jistě někomu o život. Klímu vidí jako někoho, kdo chce život zachránit a blondýnu Růženu jako někoho, kdo je ochoten katovi přidržet oběť, jako ženu, kvůli které někdo zemře. Celá situace je ale ve skutečnosti naopak – to Klíma chce, aby se Růžena zbavila dítěte, a ona se své dítě před smrtí snaží ochránit. Nakonec navíc Růžena umírá Jakubovou vinou. Vypravěč toto nijak nekomentuje a ponechává na čtenáři, zdali si tohoto omylu povšimne – nesoulad slov a věcí zůstává neodhalen, nepozorován, zapomenut, stejně jako vražda Růženy, odsunutá do oblasti bezvýznamnosti.<sup>144</sup>

---

<sup>139</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 79. ISBN 978-80-7108-297-2.

<sup>140</sup> KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Vyd. 1. Jinočany: H&H, 1998, s. 74. ISBN 80-86022-19-6.

<sup>141</sup> Tamtéž, s. 74-75.

<sup>142</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 79-80. ISBN 978-80-7108-297-2.

<sup>143</sup> Tamtéž, s. 85.

<sup>144</sup> Tamtéž, s. 86.

Za zmínku stojí také fakt, že Růženě nejde o dítě samotné – chce uniknout ze světa lázeňské nudy, ze světa malého městečka přeplněného ženami. Představu, že dítě bude mít s Františkem, rezolutně odmítá. Klíma je pro ni nejen „nejpravděpodobnějším“ otcem jejího dítěte, ale hlavně jízdenkou pryč z rodného města ven, mimo jeho hranice, do opravdového světa.

Valčík na rozloučenou je pln zdánlivě banálních motivů a zápletek, za nimi se však skrývá téma ztráty schopnosti autenticky jednat a komunikovat, ztráty smyslu a degradace tragédie v komedii.<sup>145</sup> Příběh zlehčuje vážná témata, dokonce ani smrt zde není tragická, je lehce zmíněna, vpluje do příběhu, mihne se jím bez krutého dopadu, ostatně i sama smrt zde působí spíše komicky, nebo tragikomicky – František prosící, aby byl zatknut, protože způsobil Růženinu smrt a Bertlef, pokoušející se vysvětlit, že Růžena nemohla spáchat sebevraždu, jelikož den předtím s ním strávila noc a je si jistý, že ji učinil natolik šťastnou, že na sebevraždu jistě neměla pomyšlení.

Vrah odjíždí ze země lehce, s vědomím, že byl vrahem pouhých 18 hodin, zatímco za sebou zanechává dva přátele, kteří vědí o jeho vině, avšak mlčí. Dalo by se snad říci, že zakrývají svůj šok v zájmu přátelství, oni však nejsou v šoku – jsou překvapeni, jako by se dozvěděli, že jejich přítel přestal mít rád barvu, kterou miloval celý život, nikoliv jakoby zjistili, že někdo, kdo jim byl tolik blízký, právě zabil člověka. Toto zlehčení je pro Valčík na rozloučenou zásadní. Posouvá příběh do jiné roviny, román není nápodobou reality a ukázkou krutých lidských povah, je tragikomickým příběhem plným nepravděpodobných omylů, na jehož pozadí se ukazuje posun vnímání člověka v totalitní společnosti.

Než se posuneme dále, podívejme se ještě na motivaci jednání postav. Růžena je ženou, pro niž je nenadále těhotenství možností, jak uniknout ze svého nudného života a rodného města pryč. Za celou dobu se nezmíní o tom, zdali by raději chlapečka či děvče, jaké by si přála pro dítě jméno či kde a jak by ho chtěla vychovávat. Jediné, o co se snaží, je získat Klímu a tím i svou vstupenku do lepšího života a dítě je pro ni jenom nástrojem. Jakoby mělo zmizet ve chvíli, kdy Růžena dosáhne svého.

Jakub je mužem, který se rozhodne emigrovat ze země a odjíždí se rozloučit s přítelem, kterému chce vrátit sebevražednou pilulku a se svojí schovankou. Jeho schovanka, Olga, je otcem Jakubova nepřítele. Jakub se o ni stará, aby ukázal, že je lepší, než komunisté – že on nesoudí děti za jejich rodiče.

---

<sup>145</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 86. ISBN 978-80-7108-297-2.

Pak tu máme Klímu – hudebníka, který je chorobně nevěrný své ženě, kterou nade vše miluje, právě proto, aby se v této lásce utvrdil. A aby jeho situace byla ještě paradoxnější, přiznává, že je mizogynem – tedy mužem, který trpí hrůzou z žen. Jeho žena o jeho nevěrách ví. A pokud o nich neví, přesto – bez jediného důkazu – si je jistá, že její muž ji podvádí. Žárlí, ale předstírá, že nic netuší. Její muž ví, že žárlí, ale taktéž předstírá, že o tom nemá ani zdání. Oba spolu mlčky hrají manželskou hru plnou přetvářky v zájmu zachování vztahu.

Dále tu máme doktora Škrétu – muže, který chce cestovat a proto doufá, že ho adoptuje Američan Bertlef. Sám mezitím léčí ženy z neplodnosti svým spermatem a po světě tak běhá mnoho malých Škrétů. Na konci románu je naznačeno, že i Bertlefova manželka, tedy nevlastní matka Škréty, je vyléčena tímto způsobem, má tedy Škrétovo dítě.

Situace postav jsou naprosto absurdní a postavy se proti nim přesto nebouří a nepozastavují se nad nimi. Je to jasná ukázka toho, že románová hra na pravděpodobnost 19. století mizí a místo toho se nám nabízí odlehčená hra plná nepravděpodobných motivací a chování.

To ale neznamená, že by Valčík na rozloučenou byl humorným románem bez hlubšího smyslu. Kundera pokračuje v tradici středoevropské prózy – zcela v duchu této tradice dovede epizovat složité, noeticko-filozofické problémy formou absurdní, groteskní zápletky. Protože právě ironie a kritický odstup od vlastních citů a jednoznačných racionálních závěrů dovede odkrývat a zesměšňovat systém falešných znaků a mýtů, vydávaných za skutečnost.<sup>146</sup>

### 4.3. Nesnesitelná lehkost bytí

Nyní přejdeme k dalšímu z románů, a tím je Nesnesitelná lehkost bytí. Oproti předchozím dvěma rozebíraným románům se kromě komunistického Československa odehrává i v zahraničí – hlavní postavy, Tereza a Tomáš na krátkou dobu emigrují do Švýcarska. Nesnesitelná lehkost bytí je také mnohem silněji prostoupena filozofickými úvahami, nežli Žert a Valčík na rozloučenou. Celý příběh dokonce otevírá myšlenka o věčném návratu filozofa Friedricha Nietzscheho. Kundera rozvíjí myšlenku, že tento svět je založený na neexistenci návratu a tím pádem je vše předem opuštěno, a tedy i vše cynicky dovoleno.<sup>147</sup>

Tato myšlenka se románem proplétá, spolu s řadou dalších filozofických úvah, které děj prostupují, nikoliv však proto, aby ho pouze přerušily, ale aby ho osvětlily, aby se zamyslely nad jedním konkrétních postav, případně ho osvětlily. Jindy se naopak dostáváme do situace,

---

<sup>146</sup> KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Vyd. 1. Jinočany: H&H, 1998, s. 85. ISBN 80-86022-19-6.

<sup>147</sup> KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2006, s. 12. ISBN 978-80-7108-281-1.

kdy jednání postav vyvolá v autorovi jistou myšlenku, kterou právě na jednání dané postavy ukazuje. Filozofie a postavy a jejich příběh jsou tedy v Nesnesitelné lehkosti bytí nerozlučitelnými prvky.

Nesnesitelná lehkost bytí je rozdělena na sedm dílů – Lehkost a tíha, Duše a tělo, Nepochopená slova, Duše a tělo, Lehkost a tíha, Veliký pochod, Kareninův úsměv. Každá z těchto částí má jednu ústřední postavu – první Tomáše, druhá Terezu, třetí Sabinu a Franze, čtvrtá Tereza, pátá Tomáše, šestá Franze a Sabinu, sedmá Terezu. Ústředními postavami jsou tedy dvě milenecké dvojice, silně protikladné co do charakterů i co do vývoje jejich vztahu. Chvatík v jejich vztahu dokonce vidí paralelu k Tolstého Anně Karenině – v obou dílech jsou konfrontovány dva osudy párů, a i tam se jedna dvojice rozchází a jeden z nich tragicky umírá, zatímco druhá dvojice hledá štěstí ve společném životě na venkově.<sup>148</sup>

Kundera dle Petra Posledního v Nesnesitelné lehkosti bytí zastupuje autorského vypravěče esejistou-demiurgem a nepřímou vybízí předpokládaného čtenáře, aby spolu s ním místo velké epiky četl spíše text světa, anebo aby s ním listoval „knihou života“.<sup>149</sup> Vypravěč se zde tedy značně liší od vypravěče Žertu a Valčíku. Vztah vypravěče a čtenáře je zde na jedné straně založen na výrazné autoritě vypravěče, na straně druhé na navození intimního vztahu se čtenářem. Vypravěč svoji moc ukazuje různými způsoby – zaprvé se prohlašuje otevřeně za tvůrce fikce a manifestuje svoji moc nad vyprávěným světem. Zadruhé vypravěč vystupuje jako esejista a poukazuje tak k reálné postavě autora, k Milanu Kunderovi. Zatřetí je vypravěč člověkem velké erudice.<sup>150</sup> O tom ostatně mluví i Helena Kosková, když upozorňuje, co vše je inspiračním zdrojem autorových metafor – Nietzsche, Parmenidés, Tolstoj, Sofoklés, Beethoven, nebo třeba Bible a mýty.<sup>151</sup> Začtvrté vypravěč svoji autoritu čerpá z vědeckého gesta, jež se projevuje například systemizací, generalizacemi a definicemi. A zapáté se vypravěč objevuje nejen jako tvůrce příběhu hlavních postav, Terezy, Tomáše, Franze a Sabinu, ale vystupuje jako konstruktér navýsost racionální.

---

<sup>148</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 106. ISBN 978-80-7108-297-2.

<sup>149</sup> POSLEDNÍ, Petr. *Hledání čtenářské pozice*. In: *Hommage à Milan Kundera Pocta Milanu Kunderovi*. Vyd. 1. Praha: Artes Liberales, 2009, s. 82. ISBN 978-80-254-5340-7.

<sup>150</sup> ZANDOVÁ, Gertraude. *Modelování čtenáře v díle Milana Kundery – na příkladu románu Nesnesitelná lehkost bytí*. In: *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* Vyd. 1. Brno: Host, 2012, s. 90. ISBN 978-80-7294-380-7.

<sup>151</sup> KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Vyd. 1. Jinočany: H&H, 1998, s. 106. ISBN 80-86022-19-6.

Dovoluje čtenáři nahlížet do své tvůrčí dílny a do vzniku a vývoje románu a tím budí právě onu zmiňovanou intimitu.<sup>152</sup>

Vypravěč mluví o sobě jako já, čtenáře oslovuje vy – ukazuje mu tím, že je s ním počítáno, že o něm ví. Velmi často také vypravěč mluví v plurálu, tady například – pojďme se podívat na..., a podobně.<sup>153</sup> Tímto ve čtenáři evokuje právě onu blízkost a intimitu – nejenže vypravěč o čtenáři ví a oslovuje ho, zároveň ho vyzývá na společnou cestu jeho románem.

Podívejme se nyní blíže na hlavní postavy. Tereza je ženou servírkou z malého města, která Tomáše poznává náhodou. Všimá si ho, protože jako jediný v celé hospodě má knihu – ta je pro Terezu určitým poznávacím znamením, ukázkou spřízněnosti duší. Tereza přijíždí k Tomášovi do Prahy a jako první z Tomášových žen přespí v jeho bytě, protože dostane horečku a Tomáš ji nemůže poslat pryč. Postupně se stane jeho partnerkou. Tereza Tomáše bezmezně miluje, ten ji však neustále podvádí s jinými ženami. Tereza to ví, trápí jí to a mívá proto noční můry, jejichž popisy jsou součástí románového příběhu. Tyto popisy snů ukazují dle Květoslava Chvatíka raný zájem Kunderův o surrealistický kult astrologie a snu.<sup>154</sup>

Tereza je slabou, trápící se ženou, v její slabosti je však i její síla – když ve Švýcarsku Tereza pochopí, že ani tam se Tomáš nevzdá svého způsobu života, že ani tam nepřerušuje styky se Sabinou, vrací se zpět do Československa. Tomáš, ačkoliv tím riskuje celou svoji kariéru, vrací se za ní. Postupně se pod tlakem režimu vzdává své pozice chirurga, umývá okna a nakonec opustí Prahu a odejde s Terezou na venkov. Teprve tam Tereza prozře a uvědomuje si, že ji Tomáš má rád, že ji následoval až na vesnici, že kvůli ní již jeho ruce nikdy neuchopí skalpel. Tomáš tuto porážku přijímá a vysvětluje Tereze, že je s ní šťasten. Tento okamžik je okamžikem vyrovnání, kdy se oba dozvídají, že jeden není silnější než ten druhý. Toto vše nastává až poté, co čtenář ví od Sabiny, že oba hlavní hrdinové zemřeli společně při autonehodě. Tato smrt je jen zmíněna, román neuzavírá, ten je uzavřen scénou šťastné noci Tomáše a Terezy na vesnické tancovačce a jejich smrti je tak odebrána literární tragika a patos.<sup>155</sup> Smrt bez její tragiky jsme mohli vidět i ve Valčíku na rozloučenou, tam byla však tragičnost odebrána jiným způsobem – smrt byla pojata komicky, bez tragických následků pro ostatní postavy.

---

<sup>152</sup> ZANDOVÁ, Gertraude. *Modelování čtenáře v díle Milana Kundery – na příkladu románu Nesnesitelná lehkost bytí*. In: *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* Vyd. 1. Brno: Host, 2012, s. 91. ISBN 978-80-7294-380-7.

<sup>153</sup> Tamtéž, s. 92.

<sup>154</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 107. ISBN 978-80-7108-297-2.

<sup>155</sup> Tamtéž, s. 107-108.

Toto odsunutí smrti ze závěru románu znamená, že román je nahrazen jiným, méně završujícím závěrem – v případě Nesnesitelné lehkosti bytí, jak jsme si řekli, je to závěr až idylický. Toto odsouvání smrti se neobjevuje jen u Kundery. Je pro romány 20. století časté a nesouvisí pouze s znevýznamněním, přehlížením, banalizováním a tabuizací smrti, ale souvisí s celou proměnou poetiky a vyprávění.<sup>156</sup>

Vraťme se však k postavám románu, konkrétně k Tomášovi. Zajímavé je, že o Tomášově vzhledu toho čtenář příliš neví – upozorňuje na to i sám autor. To ovšem jeho postavě neubírá na „živosti“, neboť dle Kundery se postava nerodí z popisu tváře či těla. Učinit literární postavu živou znamená dospět až na dno existenciální problematiky, tedy dospět až na dno určitých situací, motivů.<sup>157</sup>

Přejděme nyní zbylým dvěma hlavním postavám – Sabině a Franzovi. V tomto vztahu je silnější žena, Sabina a jejich vztah je odsouzen k vzájemnému nepochopení, jak ukazuje díl Nepochopená slova, kde autor vysvětluje význam slov, ve kterých se Sabina s Franzem mívá. Kundera zde analyzuje řadu příkladů sémantických paradoxů jazykové komunikace nejen Franze a Sabiny, ale komunikace vůbec.<sup>158</sup> Tato nepochopená slova nevycházejí pouze z rozdílnosti kultur, ze kterých Sabina s Franzem pochází, ale i z rozdílnosti jejich povah.

Na závěr se pokusíme si rozebrat hlavní filozofické myšlenky, které nám Kundera v Nesnesitelné lehkosti nabízí. Kniha je otevřena Nietzscheho myšlenkou o věčném návratu. Kundera tuto myšlenku reflektuje a říká, že právě to, že život je neopakovatelný, dodává mu onu lehkost. Musíme si však uvědomit, že Kundera se nesnaží o reflexi filozofickou, nýbrž románovou. Nechce a v rozsahu dvou stran ani nemůže říkat nic závažného o Nietzschevě myšlence či filosofii. Čtenář tuto filosofii ani nemusí znát, stačí pouze to, co o ní autor v románu říká. Pro Kunderu je tato filozofie a její reflexe jedním z motivů, kterým uvádí na scénu Tomáše a který pak prostupuje celý román.<sup>159</sup> Ostatně, Kundera nazývá planetu zemi Planetou nezkušenosti - přicházíme na ni nezkušení a na vše máme pouze jeden pokus, nemůžeme se poučit, vrátit a své chování zopakovat znovu, a snad lépe.

Dalším rozebíraným tématem jsou protiklady, obzvláště protiklad lehkosti a tíhy. Tato myšlenka vychází z Parmenidova rozdělení světa na dvojice protikladů: světlo – tma, jemnost - hrubost, bytí – nebytí. Každý z těchto protikladů má jasně určenou svoji roli – lehkost je pozitivní, tíha negativní. S tím však nesouhlasí vypravěč, který konstatuje, že je to právě tíha

---

<sup>156</sup> HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...* Vyd. 1. Praha: Torst, 2001, s. 329-330. ISBN 80-7215-140-1

<sup>157</sup> Tamtéž, s. 528.

<sup>158</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 108. ISBN 978-80-7108-297-2.

<sup>159</sup> KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Vyd. 1. Jinočany: H&H, 1998, s. 108-109. ISBN 80-86022-19-6.

lidského bytí, která nás táhne k zemi a že bez ní bychom se vznesli do oblak. Tento protiklad se stává základním existenciálním kódem Tomáše.<sup>160</sup>

Kundera příběh svého románu úzce propojuje s filozofií, kterou rozvíjí nikoliv jako filozof, ale jako romanopisec a esejista a nabízí tak čtenáři svět plný postav, jejich příběhů, ale i svět úvah, svět, v němž se autor otevřeně ukazuje, odhaluje záhadu tvorby svého románu, komunikuje se čtenářem a nesnaží se zastírat, že jeho román je čistá fabule, že postava Tomáše se rodí z Nietzschevi filosofie o věčném návratu a přesto čtenář s postavami splývá, přijímá vypravěčovu hru a nechává se jím provázet románem. Odhalení vypravěče, změna role čtenáře, propojení žánrů, to jsou znaky postmoderního díla, jak jsme si výše ukázali. Není tedy pochyb, že jich Kundera v *Nesnesitelné lehkosti bytí* naplno využívá.

#### 4.4. Nesmrtelnost

Nyní se budeme věnovat poslednímu z rozebíraných románů, *Nesmrtelnosti*. Je to jediný z románů, které zmiňujeme, který se neodehrává v komunistickém Československu, ale ve Francii. I v tomto románu máme možnost sledovat práci vypravěče – autora v „přímém přenosu“. Kundera zahajuje román popisem gesta, ze kterého se později zrodí Agnes, jejíž příběh nám nabízí.

Základní strukturní napětí významové stavby výstavby Kunderových románů, tedy napětí mezi příběhem a mezi komentářem vypravěče v podobě meditace nad tématy románu zůstává a je zde povýšeno na zcela novou úroveň – fabule je zredukována na minimum, vychází ze dvou paralelních příběhů, z obrazu života sester Agnes a Laury a z jedné epizody Goethova životopisu, popisující jeho vztah k mladé romantičce Bettine von Arnim. V příběhu se nám tedy prolínají postavy fiktivní s postavami historicky doloženými. Jednota času zde není dodržena – čas jednoho příběhu je časem evropské klasiky a romantiky a čas druhého příběhu časem evropské moderny a postmoderny.<sup>161</sup> Tato nejednota času značně odlišuje tento román od předchozích – v *Žertu* se sice také setkáváme s nejednotou času, avšak pokud se postavy vrací do minulosti, popisují své životy, žádný příběh se zde neposouvá o desítky či stovky let dozadu oproti příběhům ostatním.

*Nesmrtelnost* je rozdělena na sedm dílů a každý z těchto dílů zachycuje jiné časové období – například díl první je popisem šestnácti hodin všedního dne Agnes, čtvrtý díl zachycuje zhruba dvě stě let kulturních dějin Evropy, zatímco sedmý díl vypráví o jediné

<sup>160</sup> KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Vyd. 1. Jinočany: H&H, 1998, s. 109. ISBN 80-86022-19-6.

<sup>161</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 114-115. ISBN 978-80-7108-297-2.

scéně, která trvá asi dvě nebo tři hodiny. Odlišný poměr času vyprávění ve vztahu k času, o němž se vypráví, umožňuje autorovi střídat pohled na každodennost postav s globálními úvahami o celých historických epochách. Změna tempa je spjata se změnami hlediska vyprávění, s přesuny od vypravěče na postavy a zpět.<sup>162</sup>

Velkým tématem *Nesmrtelnosti* je také téma tváře. Kundera přirovnává lidi k automobilům, jejichž výrobním číslem je tvář – tvář je to, co je odlišuje od ostatních automobilů, stejně tak jako výrobní číslo odlišuje jeden Ford od druhého. Vše ostatní je stejné. Kundera naznačuje, že právě toto je důvodem, proč mají někteří lidé potřebu upozorňovat, v čem jsou jiní – přirovnává to ke scéně v sauně, kdy byla Agnes svědkem rozpravy ženy, která přišla a všem musela oznámit pět věcí, které nesnáší či miluje, věci, za které je ochotna jít do boje. To byly věci, které jí charakterizovaly, které načrtly její podobu, odlišily ji od ostatních.

Kompozice samotného románu je velmi komplikovaná – jak jsme si řekli, román se dělí do sedmi částí, z nichž třetí díl v obsahu má mnoho „bodů“ či „podčástí“. Sám autor upozorňuje, že smysl výpovědi je možno hledat až ve vzájemné interakci jednotlivých komponentů.<sup>163</sup>

Oproti *Nesnesitelné lehkosti bytí*, kde se Tomáš „rodí“ z neosobní Nietzschevské filosofie, zde se Agnes rodí ze zcela osobního zážitku – z odpoledne na plovárně, kde vypravěč spatří krásné gesto, které neodpovídá věku ani vzhledu ženu, která ho provedla. Právě toto gesto zrodí v jeho očích Agnes.<sup>164</sup>

Úvodní dvě kapitoly dílu prvního a díl poslední vypráví vypravěč v první osobě a dochází zde tak ke ztotožnění autora a vypravěče. Toto ztotožnění má dvě funkce – zaprvé násobí konvencionalitu vypravěčské funkce na druhou, protože vypravěč = autor = postava románu je stále jen fikce, nová narativní maska. Za druhé tím, že autor Milan Kundera vystupuje v textu jako postava, získává odstup od francouzského prostředí románu, neboť toto prostředí je viděno očima autora českého původu – prostředí románu je tak viděno z české autorské perspektivy.<sup>165</sup> Do textu díky postavě autora pronikají úvahy o vznikajícím románu (místy se

---

<sup>162</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 115-116. ISBN 978-80-7108-297-2.

<sup>163</sup> KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Vyd. 1. Jinočany: H&H, 1998, s. 128. ISBN 80-86022-19-6.

<sup>164</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 117. ISBN 978-80-7108-297-2.

<sup>165</sup> Tamtéž, s. 118.

dokonce román téměř mění sebereflexivní román) a čtenář tak přihlíží tomu, jak se z metatextového rámce v úvodní kapitole rodí románové postavy.<sup>166</sup>

Kundera tedy využívá sám sebe jako postavu románu. Co by mohlo být více postmoderní, nežli vstup autora přímo do děje románu? A to nikoliv ve formě autorského vypravěče, ve formě komentářů, ale přímo ve formě postavy, která zasahuje do děje.

Velkým tématem Kunderových románů je také nahota – a to nejen nahota erotická, ale nahota jako taková, obnažená nahota. To můžeme vidět již v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, kde hlavní postava Tereza se stydí – nahota je pro ni něco speciálního, něco, co se její matka snažila zničit – viděla, že již není krásná a tak vystavovala všude svoji nahotu, aby ukázala, že na nahém těle není nic zvláštního. Tereza často ve své tváři hledá stopy své duše, často se diví, proč zrovna tomuhle tělu se říká Tereza a jak to tělo souvisí s opravdovou Terezou uvnitř.

V *Nesmrtelnosti* se s nahotou setkáváme hned v úvodní části, kdy autor vidí Agnes nahou. Zveřejnění nahoty zde není pouze cestou k individualitě těla a postavy, ale obsahuje i moment opačný – nahota zveřejněná v časopise, v zrcadle (kde nahou Agnes pozorují dva muži). Uniformita nahých těl znamená dezindividualizaci, je znakem ponížení. Nahota tato zveřejněná činí z lidských bytostí jen objekty, pouhé loutky.<sup>167</sup>

V *Nesmrtelnosti* se setkáváme s porovnáním dvou historických období – s dobou, ve které žil Goethe a dobou, ve které žije Agnes. Goethe žil, na rozdíl od Agnes v době, kdy jako vzdělaný člověk mohl rozumět všem technickým předmětům, které používal. Agnes je vynikající matematická, přesto však nerozumí mechanismu svého výtahu nebo počítače. Agnes žije v době postmoderní.<sup>168</sup> Tuto dobu Kundera v *Nesmrtelnosti* charakterizuje mimo jiné jako dobu, kdy průzkumy veřejného mínění jsou důležitější, než pravda, kdy dokonce tyto průzkumy se pravdou stávají. Kundera tuto dobu popisuje jako dobu tvořenou veřejným míněním a imagology, ideologie prohráli. Řečeno slovy Paula, jedné z postav knihy: „Ideologie patřily historii, kdežto vláda imagologie začíná tam, kde historie končí.“<sup>169</sup>

Celý román je prostoupen melancholickou atmosférou touhy po mizející kráse bytí člověka v jednotě s věcmi, s přírodou, hněv vůči barbarství technické civilizace ohlušující své obyvatele hlukem aut a letadel, zbavující člověka schopnosti vnímat svět i bez masových

---

<sup>166</sup> HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...* Vyd. 1. Praha: Torst, 2001, s. 221. ISBN 80-7215-140-1.

<sup>167</sup> Tamtéž, s. 648.

<sup>168</sup> KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Vyd. 1. Jinočany: H&H, 1998, s. 132. ISBN 80-86022-19-6.

<sup>169</sup> KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 1993, s. 119. ISBN 80-7108-066-7.

médií. To vše vyjadřuje vypravěčovu touhu po absolutních hodnotách, po řádu a zákonu ve světě absolutní relativity.<sup>170</sup>

Nesmrtelnost je oproti výše rozebíraným románům kniha, která se nevěnuje tematice komunistického Československa, přesto zde nalzáme prvky, které jsou pro Kunderovu tvorbu společné – například úvahy nad nahotou nalzáme jak v *Nesmrtelnosti*, tak v *Nesnesitelné lehkosti bytí*. Dále Kunderovy romány propojuje úvaha o historii, která do sebe vtahuje své účastníky, či o mezilidských vztazích a motivacích jednotlivých postav.

Kundera V *Nesmrtelnosti* jasně popisuje velká témata doby postmoderní, mnoho z nich kritizuje, avšak nesnaží se nalézt odpověď, otázky pouze otevírá a ponechává na čtenáři, jak se s nimi vyrovná. Kundera v tomto románu využívá postmoderní postupy vyprávění – autor vstupuje do děje jako postava, děj románu se prolíná s eseji, příběh postav samotných je oproti tomu minimalizován, atd. – nicméně zároveň se nebojí postmoderní dobu kritizovat.

---

<sup>170</sup> CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008, s. 127. ISBN 978-80-7108-297-2.

## Závěr

Práce se zabývala románem a jeho místem v moderní kultuře dle Milana Kundery. Odpověď na Kunderův názor na román a jeho ukotvení v moderní kultuře nám měly dát rozbory Kunderových esejí a románů v porovnání s teoretickými poznatky uvedenými v úvodu díla.

V úvodu této práce jsme se pokusili stanovit si definici románu. Vzhledem k tomu, že román je neustále se vyvíjející literární útvar, došli jsme ke stanovisku, že jednoznačnou definici určit nelze. Rozebrali jsme si postoje různých teoretiků a v nich našli prvky, které by mohli román alespoň částečně definovat – román ukazuje nejednoznačnost reality a pravdy. Jeho hrdinové by v sobě měli spojovat vlastnosti nízké a vysoké a v průběhu děje románu by měli dojít určitého vývoje. Román jakožto žánr vyvíjející se je zároveň žánrem sebekritickým, schopným parodovat sám sebe. Děj románu by měl být pojímán bez distance, jeho hledisko by mělo zobrazovat současnost. Zároveň je u něj předpokládán zájem o konec či pokračování, na rozdíl například od epeje. Čtenář by navíc měl mít možnost do románu díky chybějící distanci vstoupit – román mu místo jeho života nabízí život jiný, poutavý a zábavný a čtenář může dobrodružství odehrávající se v románech spoluprožívat či se ztotožňovat s jejich hrdiny.

Další část se zabývá teorií postmoderny a postmoderního románu. Pro postmoderní román je charakteristická fragmentárnost, žánrová a stylová smíšenost, ale i silná intertextualita a přepisy starších děl do nové podoby. Postmoderna navíc netrvá na jednotném členění textu do rovnoměrných kapitol a odstavců a postmoderní romány přestávají být určované pouze svojí příběhovostí.

V další části jsme si ukázali několik zásadních témat Kunderových esejí - Kundera se rád na základě chování svých postav zamýšlí nad chováním společnosti obecně, nad jejím uvažováním, prioritami a proměnami, kterými společnost a lidé v ní prochází. Dalšími tématy jsou humor, jak ostatně můžeme vidět i v Kunderově prvním románu, Žertu, kde je humor v Kunderově pojetí jedním z ústředních témat. Jako další základní téma jsme si stanovili proměny uměleckých děl a jejich autorů v dějinách – to je jedno z témat Nesmrtelnosti, kde Goethe a Hemingway řeší, že když se člověk snaží žít tak, aby zachoval určitý obraz pro veřejnost a následující generace, vlastně ztrácí svoji autenticitu. Za čtvrté základní téma považujeme historii a dějiny jako takové a to, jak dějiny zmítají se svými účastníky – což je

například jedno z hlavních témat Žertu, ale prolíná se všemi Kunderovými romány, například Nesnesitelnou lehkostí bytí.

Na základě esejí jsme si ukázali, že Kundera považuje za absolutního vlastníka textu autora, který se nemusí nikomu zpovídat, ať o osudu textu rozhodne jakkoliv. Zároveň kritizuje mnohé překladatele a upozorňuje na jejich posedlost synonymy – sám tento výraz neuznává, protože každé slovo má svou vlastní nuanci. Tento přístup nám může osvětlit nejen Kunderův vztah k překladům, kdy si sám vybírá ty nejlepší překladatele, ale zároveň i jeho vztah k tvorbě románu, kdy si autor vyhraje s každým slovem tak, aby vyznění a atmosféra textu byly přesně podle jeho představ. Důraz, který Kundera klade na jednotlivá slova, vidíme i v Nesnesitelné lehkosti bytí, kde nám předkládá slovník nepochopených slov mezi Franzem a Sabinou.

Dále jsme se pokusili ukotvit si místo románu v dnešní kultuře – Kundera upozorňuje, že chce-li román přežít a zůstat románem, musí jít proti duchu doby, která je zaměřena na aktuálnost a rychlé odpovědi. Je snad zbytečné zmiňovat, že Kunderovy romány tuto podmínku splňují, jdou proti duchu doby a rozhodně nenabízejí rychlé odpovědi.

V Kunderových románech jsme ukazovali prvky postmoderny. Řekli jsme si, že postmoderna je rozporuplná a nenabízí jediný pohled na svět, dokonce se jedinému pohledu brání. Kundera ve svých románech nabízí pohled několika postav. V Žertu se setkáváme s několika vypravěči, kteří příběh osvětlují ze svých hledisek, v Nesnesitelné lehkosti bytí nás vypravěč seznamuje s rozdílným uvažováním Terezy a Tomáše a upozorňuje na nepochopení Sabiny a Franze plynoucí z jiného vnímání významu jednotlivých slov. Ostatně, postmoderní román přijímá sémiotickou relativitu mnohovýznamového systému znaků a metafor a využívá jí jako novou uměleckou možnost, vytváří imaginární sféry možného smyslu. Kundera tedy toto jasně ukazuje na příkladu Franze a Sabiny.

Pro postmoderní romány je charakteristická fragmentárnost a žánrová a stylová smíšenost. To Kunderovy romány vystihuje zcela přesně. Děj ustupuje do pozadí a mísí se s esejistickými úvahami postav nebo vypravěče, jako například v Nesnesitelné lehkosti bytí. Žert nám zase nabízí stylovou smíšenost – každý z vypravěčů vypráví specifickým stylem – ať už jde o racionálního Ludvíka, nebo o Helenu, která nám nabízí asociativní proud svých myšlenek. V Nesmrtnosti děj ustupuje do pozadí ještě více, nežli v Nesnesitelné lehkosti bytí a úvahy zde mají stejnou důležitost, jako samotný příběh románu, který je minimalizován. Ostatně, postmoderní román se zmítá mezi příběhovostí a nepříběhovostí. Tedy přesněji řečeno, román již není jednoznačně určován svojí příběhovostí. Dalším prvkem postmoderny jsou postupy fantastické literatury. Zdá se téměř nemožné najít v Kunderových

románech fantastické prvky. Stačí se ale zaměřit na Valčík na rozloučenou a postavu Bertlefa – a jeho záhadné modré záře, která z něj vycházela a kterou on maloval na svých obrazech světcům.

Jako typický znak postmoderny jsme si uvedli taktéž přepisy klasických děl a to nejen co se týče prózy, ale i dramatu. Milan Kundera píše poctu Denisu Diderotovi v podobě knihy *Jakub a jeho pán*, která vychází z Diderotovi knihy *Jakub Fatalista*.

Postmoderna také netrvá na členění textu do rovnoměrně rozložených odstavců či kapitol. Kundera své romány dělí na části, které připomínají spíše hudební kompozici, nežli rovnoměrné členění. Například u *Žertu* zabírá Ludvík celé dvě třetiny knihy a zbytek je rozdělen nerovnoměrně mezi tři zbývající vypravěče. A kompozice *Nesmrtelnosti* je natolik komplikovaná, že ji Kundera sám vysvětluje v poznámce autora ve vydání v Atlantisu roku 1993.

Kundera jde se svými romány proti duchu doby a pomáhá čtenáři nahlédnout na sebe autorovou optikou, díky románu v sobě najít něco, co by jinak přehlédl. Román by měl dle Kundery spojovat minulé se současným a zároveň nastavovat současnosti zrcadlo. Dokud toto bude román splňovat, bude mít v současné společnosti stále své místo. Kunderovy romány plní požadavky, které stanovuje ve svých esejích. Přestože Kundera o svých románech nemluví jako o románech postmoderních a k postmodernímu románu se příliš nevyjadřuje, jasně jsme si ukázali, jaké prvky ho s postmodernou pojí a proč tedy jeho romány můžeme jako postmoderní nazvat.

## Bibliografie

### PRIMÁRNÍ

- KUNDERA, Milan. *Kastrující stín svatého Garty*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2006.  
ISBN 80-7108-274-0.
- KUNDERA, Milan. *Nechovejte se tu jako doma, příteli*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2006.  
ISBN 80-7108-279-1.
- KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 1993. ISBN 80-7108-066-7.
- KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2006.  
ISBN 978-80-7108-281-1.
- KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2014.  
ISBN 978-80-7108-349-8.
- KUNDERA, Milan. *Slova, pojmy situace*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2014.  
ISBN 978-80-7108-344-3.
- KUNDERA, Milan. *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Vyd. 2.  
Praha: Československý spisovatel, 1961. ISBN není.
- KUNDERA, Milan. *Valčík na rozloučenou*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 1997.  
ISBN 80-7108-136-1.
- KUNDERA, Milan. *Zahradou těch, které mám rád*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2014.  
ISBN 978-80-7108-346-7.
- KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2005.  
ISBN 80-7108-258-9.
- KUNDERA, Milan. *Žert*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1967. ISBN není.

### SEKUNDÁRNÍ

- BACHTIN, Michal Michajlovič. *Román jako dialog*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1980. ISBN není.
- BARTHES, Roland. *Nulový stupeň rukopisu*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel,  
1967. ISBN není.
- BUBENÍČEK, Petr. *Blízká či vzdálená adaptace? Dva filmové přepisy Kunderových próz*.  
In: *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* Vyd. 1. Brno: Host, 2012.  
ISBN 978-80-7294-380-7.

- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003. ISBN 82-246-0735-2.
- ECO, Umberto. *O literatuře*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2002. ISBN 80-7203-588-6.
- HILSKÝ, Martin. *Modernisté*. Vyd. 1. Praha: Torst, 1995. ISBN 80-85639-40-8.
- HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1989. ISBN není.
- 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.
- KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Vyd. 1. Jinočany: H&H, 1998. ISBN 80-86022-19-6.
- PAVEL, Thomas. *Románová ironie mezi neúmyslností a neúspěchem. Pokus o interpretaci L'art du roman Milana Kundery*. In: *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* Vyd. 1. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-380-7.
- POSLEDNÍ, Petr. *Hledání čtenářské pozice*. In: *Hommage à Milan Kundera Pocta Milanu Kunderovi*. Vyd. 1. Praha: Artes Liberales, 2009. ISBN 978-80-254-5340-7.
- SUCHOMEL, Milan. *Esej, dvojenec románu*. In: *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* Vyd. 1. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-380-7.
- ŠIDÁK, Pavel. *Literární žánry*. Vyd. 1. Praha: Literární akademie, 2013. ISBN 978-80-86877-64-8.
- VŠETIČKA, František. *Tvarosloví Žertu*. In: *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* Vyd. 1. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-380-7.
- ZANDOVÁ, Gertraude. *Modelování čtenáře v díle Milana Kundery – na příkladu románu Nesnesitelná lehkost bytí*. In: *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* Vyd. 1. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-380-7.

## Summary

This thesis deals with Milan Kundera and his relation to the novel and postmodern novel. The thesis uses the findings of such theoreticians, as Daniela Hodrová, Martin Hilský, Umberto Eco, Aleš Haman, Květoslav Chvatík and others are and on this base it treats the definition of the novel and its genesis and a historical development. This thesis is further dedicated to a postmodernism and to the theory of the postmodern novel. Then this theoretical knowledge are compared with the Kundera's novels and essays in this thesis.

Definition of a novel is complicated because a novel, as the literary unit, is constantly developing and so in comparison with the other genre it isn't possible to define it unambiguously. Let's state the elements, which are connecting for a novel and which can define it at least partially. A novel has to show ambiguity of the truth and reality. Its heroes should to connect in themselves low and high characters and should come under the development within a novel. An action of a novel should be conceived without a distance, it should refer to present. At the same time a novel is genre very self critical and therefore we can meet often with its parody. Moreover a postmodern novel defines the fragmentariness, mixing of the styles and genres or methods of the fantastic literature. At the same time it doesn't insist on segmentation of the text to the uniform chapters or sections.

We determined several basic themes on the base of the Kundera's essays analysis, by which Kundera deal with not only as the essay-writer, but which are also projected to his novels. Kundera often intends over a behavior of the literary characters, over their transformations and priorities and on the base of this he describes behavior and transformations of the whole society. The history and its cycle, perception of an author in the transformations of the history are the significant themes for Kundera, he also thinks over the perception of the author as the absolute owner of the text and over the humor and absurdities of the human life.

Kundera determines in his essays the place of a novel in the contemporary culture – a novel has to go against the spirit of the times, which is oriented to the quick answers and topicality because a novel will always show ambiguity of a reality and it will always result from the previous novels, it means from a past.

We found a lot of elements of the postmodern in the Kundera's novels and so we can almost with the absolute certainty include him between the postmodern authors. For example fragmentariness of an action is such element, which we can see in *The Unbearable Lightness*

of Being, his novels offer various points of view, for example in *The Joke*, where the action is told by four tellers, moreover by the different styles. We find here also the genre mixing, when the action of the novel *Immortality* blend together with the Kundera's essays. And the elements of the fantasticality we can see in the person of Bertlef in the novel *The Farewell Waltz*.