

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY A DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

KUNDEROVA TEORIE UMĚNÍ

Vedoucí práce: Mgr. David Skalický, Ph.D.

Autor práce: Barbora Černošková

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3

2016

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách, a to se zachováním autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 9. května 2016

.....
Barbora Černošková

Poděkování

Děkuji vedoucímu své bakalářské práce Mgr. Davidu Skalickému, Ph.D. za podnětné rady, cenné připomínky a také za trpělivost a ochotu při vedení této práce. Dále bych ráda poděkovala své rodině, přátelům a všem, kteří mě při psaní práce podporovali.

Anotace

Tato práce se zabývá texty Milana Kundery, především jeho esejskou. Cílem práce je najít klíčová témata v jeho teoretických úvahách a zhodnotit, zda směřují k souvislé teorii umění. Hlavními tématy jsou obecné úvahy o umění, román, lyrika, hudba, kritiky a „existenciály“, které práce komplexně rozebírá a hodnotí koherenci jednotlivých témat.

Annotation

This bachelor thesis deals with analysis of texts written by Milan Kundera, especially with his essays. The aim of this thesis is to find the key topics of his theoretical reflection essays and to evaluate whether it heads towards a coherent art theory. The main topics include general reflections on art, novel, lyric poetry, music, critics and “existentials”, which are analysed in a complex way. This thesis also considers the level of coherency of topics and themes generally used in the work of Milan Kundera.

Obsah

Úvod.....	6
1. Z obecné teorie umění	8
1.1. Umění jako náplň lidských srdcí	8
1.2. Hodnota umění.....	8
1.3. Krása	9
1.4. Kýč aneb dojetí druhé slzy	10
2. Umění románu	13
2.1. Velká epika	14
2.2. Krize velké epiky	16
2.3. Smrt románu. Rehabilitace?.....	18
2.4. Autor, romanopisec a vypravěč	19
2.5. Ironie, metafora a tempo	21
2.6. Sexualita v románu	22
2.7. Hledání přítomného času	23
3. Lyrika	25
3.1. Objektivní versus subjektivní, epika versus lyrika	25
3.2. Lyrika jako odpověď na epickou krizi.....	25
3.3. Moderní lyrické postupy, polytematická báseň a montáž	27
4. Hudba	29
4.1. Rytmus a melodie	29
4.2. Citovost, emoce, extáze a „mosty“	30
4.3. Hudba a epika	32
5. Kunderovy kritiky	34
5.1. Adaptace aneb „smrt přepisovačům“	34
5.2. Překlady	34
5.3. Biografická interpretace.....	36
5.4. Kafkologie aneb posmrtný obraz autora.....	37
5.5. Popření estetické vůle, koncepce absolutního autorství	38
6. Z Kunderových existenciál.....	40
6.1. Metafora, jenž je láska	40
6.2. Život jako román a hudební skladba.....	40
6.3. Lyrická vs. epická touha, lyrický věk	41
7. La théorie d'art de Kundera	43
Závěr	44
Seznam použité literatury:	46

Úvod

Milana Kunderu jako spisovatele netřeba představovat. Ne každý je však seznámen s jeho tvorbou esejistickou, která tvoří značnou část jeho díla a které se bude věnovat tato práce. V Kunderových esejích nalezneme teoretické úvahy o umění, z nichž nejdůležitější je umění románu, dále například úvahy o hudbě, lyrice, autorství, kýči, neopomenutelnou součástí je i jeho ostrá kritika jiných kritických a teoretických prací. Kunderův kritický přístup poukazuje na jeho nespokojenost s některými přístupy jiných teoretiků či kritiků a zároveň nám pomůže lépe pochopit jeho pohnutky týkající se zákazů v souvislosti s jeho vlastní tvorbou (například zákaz překladů jeho francouzských knih). To nás přivádí k otázce: Existuje spojitost mezi Kunderovými eseyi a jeho romány? Neslouží tato esejistika v jistém smyslu jako obhajoba jeho vlastních pohnutek a uměleckých počinů? Nepřináší nám také jakési vysvětlení jeho díla?

Dále je třeba zmínit, že Kunderovy úvahy nenajdeme nikde publikovány jako souvislý celek. Jednotlivá témata jsou roztroušena v esejích, které byly zprvu publikovány v novinách a časopisech a posléze ve Francii souborně vydány v knihách *Les Testaments Trahis* (Zrazené testamenty) (1993), *L'Art du Roman* (Umění románu) (1986) a *Le Rideau* (Opona) (2005). U nás je nalezneme v mini souborech¹ většinou po dvou či třech esejích. Tyto soubory budou sloužit jako hlavní zdroj pro naši práci. Dále budeme čerpat například z knihy *Umění románu (Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou)* (1960) či z některých Kunderových románů.²

Jak jsme již zmínili, souvislou Kunderovu teorii umění nikde nenalezneme. Existují práce (př. Thomas Pavel, Ondřej Sládek Milan Suchomel),³ které jeho esejistickou tvorbu reflektují, pozornost však věnují především teorii románu a její souvislosti s vlastní Kunderovou tvorbou. Oproti těmto pracím, které se zaměřují pouze na malou část jeho úvah, bude našim cílem nalézt stěžejní témata, příslušné pasáže k nim a zjistit, zda Kunderova esejistika k souvislé teorii směřuje. Pokusíme se zhodnotit, zda jeho úvahy tvoří koherentní celek.

¹ Např. *Můj Janáček, Kastrující stín svatého Garty, Zneuznávané dědictví Cervantesovo*, aj.

² Např. *Nesnesitelná lehkost bytí, Žert* aj.

³ Pavel, Thomas: *Románová ironie mezi neúmyslností a neúspěchem. Pokus o interpretaci L'art du roman Milana Kundery*; Sládek, Ondřej: *O fikci a skutečnosti: Několik poznámek ke Kunderově umění románu*; Suchomel, Milan: *Esej, dvojenec románu* in Fořt, Kudrnáč, Kyloušek (eds.) *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?*, (Brno: Host, 2012).

V první kapitole se zaměříme na obecnou teorii umění, tam postihneme témata jako krása či kýč. Druhá kapitola, věnovaná románu, bude kapitolou nejrozsáhlejší, poněvadž tomuto tématu se Kunderovy úvahy věnují nejvíce. Kromě pasáží, které se zabývají románem samostatně, jej představíme i v souvislosti s dalšími tématy, čímž také poukážeme na jejich provázanost.

Následovat bude kapitola o lyrice, kde se podíváme na její podobnost s románem, potažmo epikou. Dále si ukážeme, že může být chápána jako odpověď na epickou krizi 19. století, o které se v práci také zmíníme. Od lyriky plynule přejdeme k hudbě, která je jakožto téma pro Kunderu také velmi signifikantní. Následovat bude kapitola o Kunderových kritikách, ve které si ukážeme jeho kritický přístup např. k překladům, adaptacím apod.⁴

V předposlední části rozebereme téma Kunderových existenciál, které jsou dokladem jeho komplexního myšlení a uvidíme, jak se jeho teoretické úvahy promítají do témat lidské existence. Poslední kapitola pak bude věnována krátké reflexi jeho esejistiky.

⁴ Mluvíme-li o kritikách, nemáme na mysli kritiku jako žánr, nýbrž Kunderův kritický postoj.

1. Z obecné teorie umění

V této kapitole probereme některé obecné estetické pojmy, které nalezneme v Kunderových esejích.

1.1. Umění jako náplň lidských srdcí

Co je cílem umění? V odpovědi na tuto otázku se Kundera ztotožňuje s názorem Georga Wilhelma Friedricha Hegela, podle nějž má naplnit lidská srdce. Umění v nás má probouzet city, vášně a náklonnosti, pobouření i vzrušení, zpřístupnit nám celou škálu prožitků, jak dobré, tak ty špatné. Toto vše musí uchopit tak, aby doplnilo naše vlastní prožívání, díky čemuž nepomineme žádnou životní zkušenost a staneme se celkově citlivějšími. „Umění v nás má uskutečňovat známou větu ‚Nihil humani a me alienum puto‘ (Jsem člověk, nic lidského mi není cizí).“⁵

Kundera tuto myšlenku dále rozvíjí. Podle něj nemůže být požadavek na probouzení lidských citů kladen zvlášť jednotlivým dílům, ale pouze umění jako celku. To znamená, že v pohledu na svět nám například samotná báseň či novela nikdy neposkytnou úplnost, protože jsou obě ve své podstatě jednostranné. Proto je pošetilé od nich tuto úplnost vyžadovat, což je chyba, které se – dle Kundery – často dopouští kritici. Neuvědomují si, že to, co činí báseň podmanivou, je právě ono soustředění se na jednu lyrickou emoci. Oproti tomu, jak říká opět Hegel, celkového a úplného pohledu na svět lze tedy dosáhnout až v celku národní lyriky.⁶

1.2. Hodnota umění

V otázce hodnoty vychází Kundera z tvrzení Jana Mukařovského, které spočívá v tom, že „jedině předpoklad objektivní estetické hodnoty dává smysl historickému vývoji umění“.⁷ To znamená, že chceme-li, aby byly dějiny umění něčím více než

⁵ Hegel: *Ästhetik*, Aufbau-Verlag, Berlin, str.88. cit. dle Kundera, Milan, *Umění románu*, (Praha: Československý spisovatel, 1960), s. 51.

⁶ Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 51.

⁷ Jan Mukařovský: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Praha 1936 cit. dle Kundera, Milan: *Slova, pojmy situace*, (Brno: Atlantis, 2014), s. 12. (esej *Slova*)

„obrovským a absurdním smetištěm děl“⁸, musíme do historického vývoje umění zařazovat pouze díla, jejichž hodnota byla poznána a nadefinována. Jen takto tento vývoj povýšíme z pouhého sledu děl na sled uměleckých hodnot. Tyto hodnoty nalezneme tak, že budeme v díle hledat něco nového, neotřelé pohledy, kterými nahlíží na svět.⁹ Důležité je i to, že chceme-li určit hodnotu díla, musíme znát jeho kontext v dějinách umění.¹⁰

1.3. Krása

Harmonie, řád a celistvost, proporce či světlo, dobro a správné mravy, boží podstata a nejvyšší idea, fantastično a snovost, krása v ošklivosti. Toto jsou pojmy, které definovaly koncept krásy napříč staletími. Kunderova definice je poněkud jiná a neobvyklá: „Krása, poslední možné vítězství člověka, který už nemá naději. Krása v umění: nenadále rozsvícené světlo dosud neřečeného.“¹¹ Jinými slovy, krásné je to, co přináší něco nového do našeho života. Například v románu objevujeme neznámé stránky existence skrze krásu. Díky románům nám totiž připadá krásné to, co jsme sami neprožili (například dobrodružství) a po čem pak následně toužíme.¹²

Proti všem, kteří se snaží v díle nalézt nějaký postoj, ať už filosofický, politický či náboženský, se Kundera vymezuje. Stěžejním bodem pro umělecké dílo je podle něj snaha poznat a uchopit nějakou skutečnost. Toto poznání nám umělecké dílo přináší, jak jsme již řekli, skrze krásu. Abychom totiž byli schopni onu skutečnost pochopit, musíme pochopit i její krásu, skutečnou či potenciální. Jako příklad zde uvádí Stravinského znázornění barbarského obřadu, díky jehož krásné formě zobrazení jej můžeme pochopit do hloubky. Kdybychom ho viděli znázorněný pouze v ošklivosti, nikdy bychom k onomu pochopení nedošli.¹³

V problematice krásy teď odbočíme od poznání a pozastavíme se u otázky (ne)intencionality. Intencionální ráz krásy znamená, že je umění vytvářeno s plánem a estetickým záměrem jako třeba gotická katedrála či renesanční město. Dále je tu i

⁸ Kundera, Milan: *Slova, pojmy situace*, s. 12. (esej *Slova*)

⁹ *Ibid.* s. 12.

¹⁰ Kundera, Milan: *Zahradou těch, které mám rád*, (Brno:Atlantis, 2014), s. 93.

¹¹ Kundera, Milan: *Slova, pojmy, situace*, s. 17. (esej *Slova*)

¹² *Ibid.* s. 17.

¹³ Kundera, Milan: *O hudbě a románu*, (Brno:Atlantis, 2014), s. 53-54.

krása neintencionální, která je reprezentována například New Yorkem, jehož krása vznikla náhodně, ošklivé tvary se bezplánovitě dostaly do kombinací, které daly vzniku jakési poezie.¹⁴

1.4. Kýč aneb dojetí druhé slzy

Sádrový trpaslík, delfini při západu slunce či zlaté sošky jelínků. To jsou předměty, které si člověk často vybaví, když se řekne slovo kýč. Někteří mají dokonce pocit, že vyhnou-li se těmto předmětům, vyloučí tak kýč ze svého života. Co by takovým lidem řekl Milan Kundera?

Ve Francii byl kýč donedávna chápán jako brakové umění. Zde se Kundera odvolává na Hermanna Brocha, který toto neguje. Podle něj kýč není špatné umění, nýbrž lidský postoj, chování a potřeba. Potřeba kýčovitého člověka dojímat se.¹⁵ Takový člověk se touží líbit za jakoukoliv cenu co největší mase, čehož dosahuje recyklací známých myšlenek a postulováním toho, co ony masy chtějí slyšet, v hávu krásy a citovosti. Tyto Brochovy myšlenky považuje Kundera za stále aktuální, stačí se podívat na estetiku masmédií. Ta není ničím jiným než estetikou kýče, kvůli své snaze zaujmout co největší množství čtenářů. A protože jsou pak tito čtenáři masmediálnímu kýči denně vystaveni, stává se kýč naší každodenní morálkou.¹⁶ Mohli bychom říct, že chodíme v začarovaném kruhu kýče.

Hovoříme-li o kýči v Kunderově pojetí, dostáváme se do roviny citu. Rozhodně se však nejedná o cit vznešený a ušlechtilý, o jakém se často můžeme dočíst v knihách antických filosofů a myslitelů. Naopak se jedná o cit, který je blízký velkému množství lidí, protože se zakládá na základních obrazech, které jsou od pradávna v lidské paměti jako například první láska, vlastizrada či děti běžící po trávníku.

Dále je důležité zmínit, že kýč v nás vyvolává dvě slzy. „První slza říká: jak je to krásné, děti běžící po trávníku! Druhá slza říká: jak je to krásné, být dojat s celým lidstvem nad dětmi běžícími po trávníku! Teprve druhá slza dělá z kýče kýč.“¹⁷ Tuto

¹⁴ Kundera, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*, (Brno: Atlantis, 2006), s. 114.

¹⁵ Kundera, Milan: *Slova, pojmy, situace*, s. 18. (esej *Slova*)

¹⁶ Kundera, Milan: *Zneuznané dědictví Cervantesovo*, (Brno: Atlantis, 2005), s. 43-44. (esej *Jeruzalémský projev: Román a Evropa*)

¹⁷ Kundera, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*, s. 268.

druhou slzu, nebo také druhé dojetí, bychom mohli nazvat jakýmsi metadojetí – dojetí nad dojetím.

Pramenem kýče je podle Kundery „kategorický souhlas s bytím.“¹⁸ Svět se totiž dělí na dva druhy lidí. Jedny, kteří pochybují o bytí, jež nám bylo dáno, a druhé, kteří s ním bezvýhradně souhlasí. Tito lidé vycházejí z knihy Genesis, která říká, že byl svět stvořen správně a že bytí je dobré. Pak je tu ovšem problém (ne)slučitelnosti defekace a Bible. Podle některých teorií je totiž představa střev a Boha neslučitelná. Tvrdí tedy, že Ježíš jedl a pil, ovšem nedefekoval, stejně jako člověk v ráji, který poznal hnus až poté, co byl z Rajské zahrady vyhnán. Z nějakého důvodu tedy odmítáme defekaci a považujeme ji za nepřijatelnou. „Jestliže bylo donedávna slovo hovno v knihách vytečkováno, nebylo to z morálních důvodů. Nechcete přece tvrdit, že je hovno nemorální! Nesouhlas s hovnem je metafyzický. Chvíle defekování je každodenní důkaz nepřijatelnosti Stvoření. Buď, anebo: buď je hovno přijatelné (a potom se nezamykejme na záchodě!), anebo jsme stvoření nepřijatelným způsobem. Z toho vyplývá, že estetickým ideálem kategorického souhlasu s bytím je svět, v němž je hovno popřeno a všichni se chovají, jako by neexistovalo. Tento estetický ideál se jmenuje kýč. [...] kýč je absolutní popření hovna, v doslovném i přeneseném smyslu: kýč vylučuje ze svého zorného úhlu vše, co je na lidské existenci esenciálně nepřijatelné.“¹⁹

Podívejme se dále na kýč politický. Kundera na něm ilustruje další aspekt kýče, což je maska, kterou vytváří. Vezměme si jako příklad komunistický svět, kde je maska krásy „paravánem“ zakrývajícím smrt. Ukázkou nám může být třeba slavnost Prvního máje, která sloužila jako maska toho, co se dělo v pozadí. Průvody nastrojených usmívajících se lidí, kteří chtějí ukázat, že souhlasí, a to nejen s komunismem, ale také s bytím o sobě. Tím vykazují právě onen kategorický souhlas, čímž se opět vracíme k pramenu kýče.²⁰ Masku dále nalezneme i v oficiálním umění doby, které povolovalo pouze milostné zápletky s usazenými, šťastnými konci, jež pouze zakrývaly krutou realitu.²¹ „Politická hnutí nespočívají na racionálních postojích, ale na představách, obrazech, slovech, archetypech, které dohromady vytváří onen politický kýč.“²²

¹⁸ Kundera, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*, s. 275.

¹⁹ Ibid. s. 262-265.

²⁰ Ibid. s. 266.

²¹ Ibid. s. 270.

²² Ibid. s. 275.

Na závěr bychom mohli dodat: „nikdo z nás není nadčlověk, aby unikl docela kýči. I kdybychom jím opovrhovali sebevíc, kýč patří k lidskému údělu.“²³ Vrátime-li se tedy k naší tezi na začátku kapitoly, ať už se budeme snažit vyhýbat sádrovým trpaslíkům či nikoli, jsme jako lidé předurčení ke kýči.

²³ Kundera, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*, s. 274.

2. Umění románu

Dalším tématem, kterému se budeme věnovat a které je v Kunderových esejích nejobsáhlejší, je téma románu. Román je dlouhá syntetická próza, která je založena na hře s postavami. Slovem syntéza je zde myšlena touha romanopisce uchopit kompletně předmět svého díla. Tato syntéza by se měla skládat z ironického eseje, románového narativu, autobiografického fragmentu, historického faktu a kousku fantazie. Všechny tyto motivy mají být spojeny v jeden celek, podobně jako hlasy v polyfonní skladbě.²⁴

Základní funkcí románu je funkce noetická, která spočívá v poznání a odhalování nových aspektů lidské existence. Nejedná se však o poznání ve smyslu historických či jiných faktů, je to spíše poznání existenciální, které ukazuje mnohoznačnost stránek lidského bytí. Tyto aspekty jsou odhalovány skrze krásu (viz kapitola Krása), poznání je tedy realizováno skrze estetickou funkci. Důležitá je pro Kunderu i autonomie románu, což znamená, že román nemá být filosofickým či ideologickým konceptem, nýbrž je to svébytná umělecká forma.²⁵

Jinými slovy, ontologickým posláním románu je objevování prózy. Próza v Kunderově podání není pouze forma jazyka, ale jedna z forem skutečnosti. Tzv. životní próza je totiž něčím, co je člověku skryto, a právě to se má romanopisec snažit nalézt.²⁶

Do centra románové tvorby klade Kundera evropský román, který v jiných civilizacích nemá obdoby, díky svému intenzivnímu vývoji, společenské roli a bohatosti forem.²⁷ Paradoxním se může zdát Kunderovo tvrzení, že sama Evropa své nejtýpicetější umění, román, nikdy nepochopila. Ani humorného ducha, z nějž je zrozen, ani jeho znalosti, nezávislost na ideologii a ani jeho moudrost, která není moudrostí filosofie.²⁸ Zdroj nepochopení pochází z lidské potřeby jasně rozlišovat dobro a zlo, z potřeby určit, kdo stojí na straně dobré, kdo na špatné a kdo má pravdu, zkrátka najít v románu jakési morální stanovisko. „Člověk si přeje svět, kde by dobro a zlo byly zřetelně rozlišené, protože je mu vrozena nezkrotitelná touha nejdřív soudit a pak teprve chápat. [...]

²⁴ http://www.kundera.de/english/Info-Point/Interview_Roth/interview_roth.html (přeloženo autorkou), vyhl. dne 2.5.2016.

²⁵ Chvatík, Květoslav: *Svět románů Milana Kundery*, (Brno: Atlantis, 2008), s. 150-152.

²⁶ Kundera, Milan: *Slova, pojmy, situace*, s. 32-33. (esej *Slova*)

²⁷ *Ibid.* s. 33.

²⁸ Kundera, Milan: *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*, s. 39. (esej *Jeruzalémský projev: Román a Evropa*)

Nemohou se smířit s románem, pokud nepřeloží jeho řeč relativity a mnohoznačnosti do svého apodiktického a dogmatického jazyka. Vyžadují, aby někdo měl pravdu; buď je Anna Karenina obětí omezeného despoty, nebo je Karenin obětí nemorální ženy; buď je K. rozdrčen nespravedlivým tribunálem, nebo se za soudem skrývá boží spravedlnost a K. je vinen. V tomto ‚buď a nebo‘ je obsažena neschopnost unést realitu náležející k podstatě lidských věcí, [...]. Kvůli této neschopnosti je moudrost románu (moudrost nejistoty) tak těžká k pochopení.²⁹

2.1. Velká epika

Na konci kapitoly Umění jako náplň lidských srdcí jsme napsali, že celistvý pohled na svět nám může poskytnout pouze umění jako celek, např. tedy celek národní lyriky. Přesto však Kundera hovoří o určitých druzích umění, které k zachycení této celistvosti tíhnou. Jedním z nich je velká epika, jež zahrnuje starověkou eposej a jejího novověkého pokračovatele – román, o kterém zde budeme hovořit.³⁰ (Jedná se však pouze o román přibližně do půlky 19. století, kdy přišla krize velké epiky, o níž promluvíme později).

Novověký román vzniká ze spojení více novel, tedy z tendence spojit různé úzké pohledy v jeden všeobsahující. Chce „zachytit celek světa v jediném zrcadle“.³¹ Jako příklad uvádí Kundera Boccacciův *Dekameron*, který není pouhou složeninou náhodných novel, ale jednotným celkem, jenž celistvě vypovídá o světě. Dalším stupněm ve vývoji byly pikareskní romány, které oproti *Dekameronu* přinesly větší sevřenost a celistvost. Ta byla dosažena skrze postavu picara (taškáře), který se setkával s mnohými lidmi a prožíval celou škálu emocí. Na tomto příkladu můžeme ilustrovat *totalitu objektů*, která je jednou ze tří totalit, jež Kundera přebírá od Hegela, a která rozlišuje velké epické formy od malých tím, že spojuje děj individuální s „celou šíří své společenské půdy“. Další je *totalita psychická*, která nám ukazuje postavu z nejrůznějších stran, skrze rozmanitost situací, které zažívá. Spojení těchto dvou totalit

²⁹ Kundera, Milan: *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*, s. 14-15. (esej *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*)

³⁰ Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 51.

³¹ *Ibid.* s. 51.

nám podává „obraz celého člověka v celku světa“, právě díky čemuž může čtenář zažít onu širokou škálu pocitů, čili *totalitu emocí*.³²

S tímto se pojí nutnost toho, aby měl autor širokou škálu prožitků v oblasti, o které chce psát. Zároveň musí být schopen nalézt v „tomto komplexu svých prožitků příležitost k epice, potencionální epičnost, jen tehdy může dojít k vytvoření románového díla.“³³ I přes to, že musí obsáhnout totalitu světa, nemůže se v něm pohybovat náhodně a zcela svobodně, je omezen empirií a svým uměleckým citem.

Od dob realismu používala dále velká epika k ilustraci celistvého člověka tzv. metodu neobvyklých okolností, která spočívala v nastolení nezvyklých situací, jež nám mohou ukázat skryté podstaty postav či společnosti., Jen velmi ztěžka bychom totiž nacházeli skryté lidské vlastnosti v běžných situacích, a proto bylo třeba uvést postavy do neobvyklého kontextu. Jako příklad uvádí Kundera *Bratry Karamazovy*, kteří se ocitají v neobyčejné situaci, když je zavražděn starý Karamazov, což ukazuje například jejich skryté psychické stránky.³⁴

Shrňme-li výše řečené, pro velkou epiku jsou zásadní tyto znaky: zachycení celistvého člověka v celku světa (toho může být dosaženo např. pomocí metody neobvyklých okolností). Dále musí obsahovat 3 totality: totalitu psychickou, objektů a emocí. Důležitá je i role autora, který má mít dostatek komplexních prožitků, v nichž pak musí nalézt onen materiál pro velkou epiku.

Postupem času, se změnou společenské situace, jak si ukážeme v následující kapitole, začalo docházet k úpadku velké epiky, protože umění ztrácelo svoji empirii. Narušovala se jednota mezi individuálním a společenským a románu nezbylo, než se zaměřit na jedno, či druhé, což vedlo k jakési jednostrannosti. Kundera však říká: „*Ztracenou epickou velikost nelze znovunastolit jen monumentalitou a skvělostí podání. Taková jednostranná cesta hloubila by rozpor mezi obsahem a formou díla. Jde o to, najít způsob, kterak uchopit realitu samu tak, aby náhle zazářila ve velkorysém a pronikavém konfliktu.*“³⁵

³² Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 51-52.

³³ Ibid. s. 65.

³⁴ Ibid. s. 83.

³⁵ Ibid. 82. (kurzíva dle Kundery)

2.2. Krize velké epiky

Román je podle Kundery útvar, který je ovlivněn společenskou situací, od níž se odvíjí následné epické zpracování. Ne každá společnost je však stejně výhodná pro tvoření velké epiky. Opět se zde setkáme s citací z Hegela, podle kterého je hlavní epickou vlastností ve společenské látce svobodná individualita postav, protože právě na svobodném jednání se může zakládat děj. Jako příklad Hegel vybírá Homérovu *Iliadu*. *Ilias* nám ukazuje vztah Agamemnona a knížat, který není vztahem pouhých rozkazů a poslušnosti. Agamemnon musí brát spoustu ohledů, protože účast knížat v bitvách je svobodná, mohou se kdykoliv vzdát jako Achilles.³⁶ Vládne demokracie a není zde moci oddělené od lidu. Díky tomu mohla vzniknout velká epika, která propojuje celkovou společnost a její historické pozadí. Jako důkaz nám budiž to, že *Iliada* je dodnes označována jako klasická norma epického umění.³⁷

V polovině 19. století, kdy se však stabilizovala jakási oddělená moc, začalo docházet ke krizi epického umění. Životy lidí se odehrávaly více v soukromí a spisovatel měl tedy dvě možnosti: Buď psát tyto malé příběhy jednotlivých lidí, anebo líčit dějinné pozadí. Nastal rozštěp mezi soukromým životem a společenskou historií, což vedlo k rozpadu románu na dva póly, které Kundera nazval jako *sociálně dokumentarizující román* a *román introspektivní*. První z nich se zabývá právě výše zmiňovanou cizí mocí mimo lid, nerozvíjí děj, popisuje prostředí a přeměňuje epiku v „jakousi uměleckou reportáž“.³⁸ Snaží se nám podat dobový obraz průřezem společností a velkým množstvím dokumentů.³⁹ Druhý pól zobrazuje soukromé osudy jednotlivců a veškerou dramatičnost, která byla dříve přítomna díky společenským konfliktům, nahrazuje duševní analýzou.⁴⁰ Zatímco se dokumentarizující román snaží lidskou fádnot překonat bohatstvím událostí, román introspektivní dělá přesný opak. Rozebírá velice důkladně postavu, aby její psychologičností mohl nahradit nevýrazný děj. Tímto došlo u introspektivního románu k paradoxu. Tak moc se snažil poznat individuum, až se mu začalo jevit mnohoznačné, nekonečné, nedefinovatelné, až se nakonec rozplynulo. „Tak dlouho šel román za postižením člověka v jeho *nejkonkrétnější konkrétnosti*, tak dlouho zužoval svůj objektiv na individuum samo, až

³⁶ Hegel: *Ästhetik*, Aufbau-Verlag, Berlin, str. 948-949., cit dle. Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 15.

³⁷ Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 15.

³⁸ Ibid. s. 17-18. (kurzíva dle Milana Kundery)

³⁹ Ibid. s. 40.

⁴⁰ Ibid. s. 18.

našel místo člověka jen pouhou lidskou *nejvšeobecnější všeobecnost*.⁴¹ Oproti tomu velká epika nabízela celistvost v podobě obrazu celého člověka v celku národního života, kterou po rozpadu nedisponoval ani jeden ze zmíněných pólů. Jeden ji postrádá ve vidění člověka a druhý ve vidění světa.⁴²

Krise velké epiky byla i krizí autora. „[...] to, co dává ‚zdravost‘, sílu a filosofické světlo klasickým dílům, je především bojovný vztah jejich autorů ke skutečnosti; vůle zmocnit se skutečnosti, pochopit ji, sáhnout jí na ledví nebo na krk, před celým světem ji obhájit nebo obžalovat, zasáhnout do ní a měnit ji. Tento vztah byl pro moderní literaturu ztracen. Unikál. A bez obnovení právě tohoto vztahu nebylo možno dojít k nové klasičnosti. Alespoň ne úplně a definitivně.“⁴³

Z autora jako účastníka a spolučinitele společenského dění, jehož empirie pramení z vlastních zážitků a poznání, a proto je také přirozená, se stává pasivní pozorovatel světa, který se mu hnusí. Empirie se mu nedává přirozeně, musí ji záměrně hledat a vyzorovat jako reportér. Je o mnoho chudší než vlastní empirie prožitá, proto se jí snaží zakrýt artistními prostředky.⁴⁴ Podle Rapha Foxe byl toto krok zpět, který místo toho, aby vedl k hlubšímu realismu, vedle pouze k dalšímu rozpadu románu.⁴⁵

Dalším problémem, který doprovázel krizi velké epiky a který Kundera zmiňuje, je epizodičnost. Stanou-li se z celkového děje pouhé úseky, přináší to s sebou tři ztráty: 1. Ztrátu poutavosti, protože bez souvislého děje se trhá naše pozornost a tedy ponořenost do děje. 2. Ztrátu přesvědčivosti, protože chce-li totiž autor vyslovit nějaký soud, musí jej patřičně podložit. Tento důkaz musí disponovat vnitřní logikou a jeho fáze musí působit jako nutné. Události musí vyrůstat jedna z druhé silou kauzality (čehož při epizodičnosti těžko docílíme). Toto Kundera nazývá *epickým důkazem pravdy*. Například u dokumentarizujícího románu jsou události kladeny jedna za druhou bez větších souvislostí a vzniká jakási montáž, která nemusí působit pravdivým dojmem. 3. Ztrátu totality lidské psychiky, která je zapříčiněna tím, že bez jednotného

⁴¹ Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 69-70. (kurzíva dle Milana Kundery)

⁴² Ibid. s. 18.

⁴³ Ibid. s. 74.

⁴⁴ Ibid. s. 19.

⁴⁵ Ralph Fox: *Román a l'ud*, Slovenský spisovateľ 1995, str. 55. Cit dle Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 19.

děje nemůžeme nikdy nahlédnout na celistvost lidské psychiky, leč jen k jejímu fragmentu.⁴⁶

Ačkoliv tedy způsobila krizi velké epiky, přispěla literatura v 19. století k rozvoji popisu, přinesla nové poznatky o člověku, nové formy a způsoby psaní, oproti tzv. eklektické literatuře, která v té době také figurovala a která se svými fabulemi snažila neúspěšně vyrovnat románům předešlé doby.⁴⁷

Ke konci 19. století a na začátku 20. se opět objevují společenské rozpory, boj mezi proletariátem a buržoazií, a v této době začíná spisovatelský pochod za „novou klasickou epikou“. Aby k ní došlo, musí si spisovatelé uvědomit krizi epické formy, spoluprožívat skutečnost a najít živé vztahy, na kterých lze vybudovat epické vyprávění, jež by opět zachytilo celistvého člověka.⁴⁸

2.3. Smrt románu. Rehabilitace?

Velmi skeptický pohled na krizi románu přináší Kundera v eseji *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*, kde dokonce hovoří o románové smrti. Že je román smrtelný, ukazuje na příkladu, který sám prožil. Bylo to v době totality a cenzury, kdy díla, jež vycházela, sice byla označována jako román, nicméně nepřinášela ono poznání, které, jak jsme si již řekli, je pro Kunderu esenciální. Taková díla tedy pouze opakovala a potvrzovala to, co již bylo řečeno. Román jako takový tedy sice nezmizel, ale zastavily se jeho dějiny. Proto byla jeho smrt zastřená, nezpozorovaná a nikoho vlastně nešokovala.⁴⁹

Dále také říká, že pokud je osudem románu zánik, bude to díky jeho existenci ve světě, jemuž už nepatří. Je to svět *redukce*, kde je bytí pomalu zapomínáno. Životy lidí jsou zredukovány na pouhou sociální funkci, dějiny národa zase na pár událostí, atd. A ačkoliv je právě kvůli této redukci románu ve světě potřeba více než dřív (pro jeho

⁴⁶ Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 38-39. (kurzíva dle Milana Kundery)

⁴⁷ Ibid. s. 20.

⁴⁸ Ibid. s. 21

⁴⁹ Kundera, Milan: *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*, s. 22-24. (esej *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*)

komplexnost), i on společně s lidstvem podléhá nejen jí, ale také celkové simplifikaci, což je neslučitelné s jednou z jeho vlastních podstat – složitostí.⁵⁰

Po krizi, která přišla v 19. století, se mnoho autorů snažilo román rehabilitovat. Tato rehabilitace měla za cíl „*znovu definovat a rozšířit* sám pojem románu, [...] dát mu jako základnu *celou* historickou zkušenost“.⁵¹ Nabízí se však otázka, zda je taková rehabilitace vůbec možná. Kundera se táže: „Ale nedostal se román na konec cesty svou vlastní logikou? Nevyčerpal už všechny své možnosti, všechna svá poznání a všechny formy?“⁵²

Kunderovu nedůvěru v osud románu bychom mohli zakončit jeho vlastními slovy: „Znamená to tedy, že ve světě, ‚který už není jeho‘, román zanikne? [...] Nic o tom nevím. Domnívám se jen vědět, že román už nemůže žít v míru s duchem naší doby: chce-li ještě ‚pokročit‘ dál jakožto román, může to dělat jen navzdory a proti pokroku světa.“⁵³

2.4. Autor, romanopisec a vypravěč

Autor, romanopisec, vypravěč. Osoby, které mohou, ale nemusí být totožné, a také pojmy, na něž v Kunderových esejích hojně narážíme a jež mohou působit konfúzně. Obecně vzato: „Vypravěče lze charakterizovat jako prostředníka mezi obsahem sdělení a čtenářem. Ve čtenářském povědomí nezdědka mylně splývá se samotným autorem.“⁵⁴ Je to tak i u Kundery? V této kapitole se podíváme na to, jak tyto pojmy vykládá. Začneme postavou vypravěče.

Ať už se ztotožňuje s autorem či postavou románu, reprezentuje vždy vypravěč určitou životní filosofii. Je to osoba, která je v neustálém kontaktu s postavami i čtenářem. Není jen pasivní pozorovatel, nýbrž někdo, kdo straní, soudí, váží a glosuje příběh.⁵⁵ (Toto je mimochodem typické i pro vlastní Kunderovy romány, do kterých

⁵⁰ Kundera, Milan: *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*, s. 27-29. (esej *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*)

⁵¹ Kundera, Milan: *O hudbě a románu*, s. 31-32. (esej *Improvizace na počest Stravinského*)

⁵² Kundera, Milan: *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*, s. 24-25 (esej *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*)

⁵³ Ibid. s. 30. (uvozovky dle Milana Kundery) (esej *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*)

⁵⁴ <http://www.cesky-jazyk.cz/slovnicek-pojmu/vypravec/>, vyhl. 22. 3. 2016.

⁵⁵ Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 69.

vstupuje, a ze kterých lze jasně vyčíst jeho postoje a myšlenky.) Takový vypravěč rád vystupuje „před oponu“ a dává románu charakter rozhovoru mezi čtenářem a autorem. Vypravěč může být však i opačného typu, a to takový, který se v díle příliš neprojevuje a promlouvá k nám spíše „zpoza opony“.⁵⁶

Nyní promluvíme o funkci autora/spisovatele. Ten se buď zapojuje svými komentáři do děje, čímž si jeho přítomnost nelze odmyslet – takový typ románu nazývá Kundera vypravovaným. Autor se však může naopak držet v pozadí – a to v tzv. románu evokujícím. V druhém zmíněném se čtenář stává svědkem děje, nazírá scény velmi zblízka a na autora zapomíná. To v něm vyvolává pocit reality, která se mu tak bezprostředně evokuje.⁵⁷ Když zhodnotíme, co Kundera říká o vypravěči a co o autorovi, napadne nás otázka: Nejsou vlastně totožní? Neodporuje tedy Kunderova definice obecnému chápání těchto dvou fenoménů, kterou jsme zmínili na začátku kapitoly?

Největší pozornost věnuje Kundera romanopisci. Nejprve se podíváme, co o něm říká obecně. „[...] romanopisec se rodí na ruinách svého lyrického světa.“ Tedy ve chvíli, kdy se přenesse přes potřebu vytvářet svůj vlastní portrét a přejde do jakési spisovatelské dospělosti.⁵⁸ Je „zahalený, mnohoznačný, ironický, [...] skryt za svými postavami“ a nemůžeme mu přiřknout jedno přesvědčení či jeden postoj.⁵⁹

Romanopisec tedy netvoří svůj portrét, a co je důležité, nesnaží se ukázat ani vlastní politický postoj a ani svými myšlenkami nechce reprezentovat národ. Zde narážíme na fatální chybu, které se často dopouští domácí čtenáři. Snaží se v díle najít nějaký odraz doby, srovnávat s ním vlastní prožitky a kvůli tomu román jako takový minou. Píše-li romanopisec např. o revoluci, je to proto, aby zkoumal její záhady: záhadnou mysl účastníků, záhadu komična v hrůze či záhadu nudy v dramatech aj.⁶⁰ Zde můžeme vidět spojitost Kunderovy teorie a jeho románů. V doslovu k *Valčíku na rozloučenou* píše: „Zejména mi šlo o to, zbavit román povinnosti být ‚obrazem doby‘, ‚portrétem dějin‘, což rozvádím na jiném místě, kde je mi položena otázka: ‚Jaký je váš způsob pojednávat v románu dějiny?‘ Má odpověď: ‚Všechny historické okolnosti

⁵⁶ Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 113-116.

⁵⁷ Ibid. s. 141.

⁵⁸ Kundera, Milan: *Nechovejte se tu jako doma, příteli*, (Brno: Atlantis, 2006), s. 10-11. (esej *Kdo je to romanopisec*)

⁵⁹ Kundera, Milan: *Zahradou těch, které mám rád*, s. 24-25.

⁶⁰ Ibid. s. 24-28.

pojednávám s maximální úsporností. [...] Mezi dějinnými okolnostmi podržuju jen ty, které vytvářejí pro mé postavy existenciální situaci, která je odhaluje. ‘ [...] romanopisec (tak jak ho chápu) ukazuje z dějin jen co je nutné k pochopení situace postav a jejich existenciálních otázek.’⁶¹

Co se vztahu romanopisce a autora týče, opět nám může přijít na mysl, zda nejsou touž osobou. K této otázce se již Kundera přímo vyjadřuje a říká, že nikoli. Argumentuje zde myšlenkou Flauberta, podle níž se romanopisec musí vzdát oné veřejné osoby (kterou je tedy autor) a zmizet za svým dílem, jinak hrozí nebezpečí, že dílo bude chápáno jako nějaká deklarace jeho myšlenek. Romanopisec však není tlumočnick myšlenek svých ani cizích. Jediné, čemu má naslouchat, je nadosobní moudrost románu, jakási „ozvěna božího smíchu“.⁶² Sám ale později přiznává, že to není úplně možné. V eseji *Nechovejte se tu jako doma, přáteli* píše, že se romanopisec ať chce či nechce nechává inspirovat osobními zážitky a lidmi ve svém okolí. Důležité však je tyto inspirace utajit před recipienty, jinak hrozí, že budou v díle hledat neznámé stránky jeho existence a smysl umění románu bude tímto zničen.⁶³

Jak tedy v Kunderově teorii tyto postavy rozlišit? Těžko. Jedinou exaktní hranici nám nabízí při rozlišení romanopisce a autora. Jinak se tyto termíny navzájem prolínají, autor i romanopisec často splývají s vypravěčem. Na jednom místě v *Umění románu* dokonce nalezneme pasáž, kde se mluví chvíli o romanopisci a chvíli o vypravěči. „Obvykle bývá ctižádostí romanopisce, aby jeho postavy byly naprosto jasné; aby byly v úplnosti vysvětlené a pochopené. Taková je totiž prazákladní situace epického vypravěče, [...]“⁶⁴ Přesné hranice těchto pojmů tedy asi nenalezneme, důležité je však říci, že v kontextu jeho úvah lze vždy pochopit, co má Kundera na mysli.

2.5. Ironie, metafora a tempo

Nyní se krátce zmíníme o některých složkách románu, které v něm dle Kundery musí figurovat.

⁶¹ Kundera, Milan: *Valčík na rozloučenou* (poznámka autora), (Brno: Atlantis, 1997), s. 243-244. (kurzíva a uvozovky dle Milana Kundery)

⁶² Kundera, Milan: *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*, s. 35-37. (esej Jeruzalémský projev: *Román a Evropa*)

⁶³ Kundera, Milan: *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*, s. 59-60. (esej *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*)

⁶⁴ Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 88.

První z nich je ironie. Podle Kundery je román dokonce už svou podstatou uměním ironickým, a to proto, že jeho „pravda“ nám zůstává skryta, vždy nevyslovena a nevyslovitelná. Tím se nám v podstatě vysmívá a popuzuje nás, protože nám bere jistoty a vrhá svět do jakési mnohoznačnosti. To jej činí obtížným. „Je zbytečně chtít učinit román ‚obtížným‘ afektovaností stylu; každý román hodný toho jména, byť sebeprůzračnější, je dostatečně obtížný ironií, která je neodmyslitelná od jeho podstaty.“⁶⁵

Další z důležitých složek románu je tempo. Jeho správná volba obecně a i volba tempa jednotlivých pasáží je podle Kundery velmi nelehko uchopitelný problém romanopiseckého umění. Román, stejně jako symfonie, potřebuje nějakou vnitřní změnu v rytmu a taktu. Tempo se nesmí unavovat, důležité je ho patřičně měnit. Autor musí být schopen rozeznat, kdy je třeba zvolit pomalost a kdy vyprávění naopak zase zrychlit.⁶⁶

Poslední složka, kterou zde zmíníme, je metafora. Ta slouží jako nenahraditelný prostředek k pochopení skryté podstaty věci, jako definice. Kundera nemá rád metafory, které slouží pouze jako nějaký „ornament“, jinými slovy takové, které neslouží k pochopení. „Moje pravidlo: Jen málo metafor v románu; ale ty, co tam jsou, mají zaujímat klíčová postavení.“⁶⁷

2.6. Sexualita v románu

Do 20. století byla sexualita v románu něco, co nebylo ve zvyku explicitně zaznamenávat. Věděli jsme o lásce, která tehdejší romány naplňovala až „k prahu soulože“, který „představoval nepřekročitelnou hranici“.⁶⁸

Právě 20. století bylo mezníkem, který způsobil převrat zobrazování sexuality. Například v Americe tento převrat nastal během jednoho desetiletí. 50. léta byla ještě ve znamení purismu, kdežto v 60. letech mizí vzdálenost mezi flirtem a fyzickým aktem lásky. A nebyla to jen Amerika. Člověk se dostal se sexualitou do přímé konfrontace. Tedy zatímco se u Anny Kareniny (19. stol) zastavíme před pomyslným prahem

⁶⁵ Kundera Milan: *Slova, pojmy situace*, s. 15. (esej *Slova*)

⁶⁶ Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 128-130.

⁶⁷ Kundera, Milan: *Slova, pojmy, situace*, s. 23-24. (esej *Slova*)

⁶⁸ Kundera, Milan: *Slova, pojmy, situace*, s. 72. (esej *Situace*)

ložnice, u Philipa Rotha (20. stol, především 2. polovina) je sexuální svoboda daná, banální a nevyhnutelná.⁶⁹

Sexualita může mít ale také filozofický rozměr, což je vlastní i Kunderovým románům, v nichž nalezneme erotické scény, které mají něco navíc. Tělesná láska nám totiž může ukázat postavu z jiné perspektivy: „Máte pravdu, že u mne všechno končí ve velkých erotických scénách. Mám pocit, že scéna tělesné lásky vyzařuje nesmírně ostré světlo, které náhle odhalí podstatu postav a resumuje celou jejich životní situaci. Hugo se miluje s Taminou a ona přitom zoufale myslí na prázdniny strávené s mrtvým manželem. Erotická scéna je ohnisko, ve kterém se sbíhají všechna témata příběhu a v němž je skryté jeho nejhlubší tajemství.“⁷⁰

2.7. Hledání přítomného času

Snažíme-li se rekonstruovat nějakou vzpomínku z minulosti, nikdy nedosáhneme její konkrétnosti. Jediné, co nám zůstane po uplynulých okamžicích, je jejich abstraktní smysl. Každá přítomná chvíle se neustále mění na abstrakci a veškeré dění známe pouze v čase minulém. Akusticko-optická konkrétnost situace je ztracena navždy. Tento problém nenajdeme jen v lidském životě, ale i v epické tvorbě. Například v Boccacciovi či jeho následovnicích nenalezneme konkrétní scénu, ale pouze abstraktní smysl události a logiku příběhu. Román není schopen zachytit realitu přítomnosti.⁷¹

V otázce zachycení přítomnosti byl klíčovým okamžikem vznik scény, která se objevuje v 19. století např. u Balzaca. Přítomný okamžik zde sice ještě nenalezneme, nicméně byl tento krok zásadní pro následný rozvoj jeho zachycení. V tomto okamžiku se román ještě podobá spíše divadelnímu scénáři a je vůbec spíše divadlem než konkrétní realitou. Soustřeďuje se na stejné postavy, omezený časový prostor a jedinou zápletku. Není zde prostor pro každodenní a obyčejné, což je právě tím problémem. Až teprve Flaubert oprostil román od divadelnosti a přinesl konkrétnost přítomného času, a to právě těmito každodenními situacemi. Jako příklad uvádí Kundera přerušení schůzky Emy a Leona v kostele „žvanivým“ průvodcem (*Paní Bovaryová*). „Flaubert

⁶⁹ Kundera, Milan: *Slova, pojmy, situace*, s. 72-74. (esej *Situace*)

⁷⁰ Listy XI, 1981, č.3-4, s. 105., cit. dle Chvatík, Květoslav: *Svět románů Milana Kundery*, s. 102.

⁷¹ Kundera, Milan: *Můj Janáček*, (Brno: Atlantis, 2004), s. 15-17. (esej *Hledání přítomného času*)

objevil strukturu přítomné chvíle, objevil ustavičnou koexistenci banálního a dramatického, na níž spočívají naše životy.“⁷² Tato snaha o postížení přítomného času přetrvává v románové tvorbě i po Flaubertovi a vrcholí v díle Jamese Joyce.⁷³

⁷² Kundera, Milan: *Můj Janáček*, s. 17-20. (esej *Hledání přítomného času*)

⁷³ *Ibid.* s. 20-23.

3. Lyrika

Klasické rozlišení epika-lyrika je známé z 18. století z Německa a vymezuje lyrické jako výraz zpovídající se subjektivitě a epické jako touhu po zmocnění se objektivitě světa.⁷⁴ Pro Kunderu představují oba póly zároveň ještě něco, co překračuje estetickou oblast a co vyjadřuje dva postoje člověka k sobě samému i vůči jiným. Samotnou lyriku pak nalezneme v Kunderově pojetí definovanou spíše na pozadí epiky.

3.1. Objektivní versus subjektivní, epika versus lyrika

Jádro rozdílu epiky a lyriky spočívá dle Kundery v různé míře přítomnosti subjektivní a objektivní složky. Obecně vzato, zatímco v epice je akcentováno zobrazování objektivního světa, v lyrice pak sebevyjádření. Toto ale neznamená, že je lyrika jen subjektivní odraz subjektivních věcí a epika věcí objektivních. Obě mají svoji dominantní složku, v obou však nalezneme i jakousi přítomnost složky opačné.⁷⁵

Vývoj literatury podle Kundery v posledních stopadesáti letech dospěl do fáze, kdy je velice patrné prolnutí epiky s lyrikou. V epické próze tedy často můžeme nalézt prvky sebevyjádření a v lyrice zase akcentování objektivní složky. Dochází tedy tak k vytvoření nových druhů, a to *subjektivní epiky* a *objektivní lyriky*. Ačkoli se tedy klasické rozlišení mezi lyrikou a epikou zkomplikovalo a došlo i ke vzniku přechodných útvarů, stále je mezi nimi patrný rozdíl, protože oba druhy mají své vnitřní zákony. Kdyby se tyto zákony překročily, přestala by být subjektivní epika epikou a objektivní lyrika lyrikou.⁷⁶

3.2. Lyrika jako odpověď na epickou krizi

Nesporným znakem lyriky je již od Rimbauda intenzivní prožívání sebe sama. „Prvním úkolem člověka, který chce být básníkem, je poznání sama sebe [...] Básník se dělá vidoucím dlouhým, nesmírným a metodickým rozrušováním všech smyslů.

⁷⁴ Kundera, Milan: *Slova, pojmy, situace*, s. 21-22. (esej *Slova*)

⁷⁵ Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 96.

⁷⁶ *Ibid.* s. 96-97.

Všechny druhy lásky, utrpení, šílenství hledá sám v sobě [...].⁷⁷ Toto rozrušování smyslů vedlo k hlubšímu poznání lidského subjektu, ale také k emotivnějšímu a intenzivnějšímu vidění reality. Dochází ke vzniku nové metafory, zkratky a popouští se uzdy fantasii. Heslem lyriky se stává maximum emocí za vteřinu.⁷⁸

Tento rozmach lyriky se projevil hlavně ve 20. století, v době úpadku románu (viz kap. Krize velké epiky), pro který, jak jsme již řekli, nebyla vhodná doba, poskytující mu tu správnou empirii. A právě proto se mohla rozvinout lyrika, která na rozdíl od epického umění není spjata se společenskou situací, ale se subjektem, tudíž se může vyvíjet nezávisle na době. „[...] tato nová společenská situace, vrhající spisovatele do samoty, odtrhující ho od společnosti a znemožňující mu proto velké epické vidění světa, přiměla ho tím intenzivněji vidět lyricky, tj. umět vyslovit sebe sama, umět sebe sama vidět a zjitřeně sebe sama prožívat. [...] Toto vytržení, osamostatnění jednotlivých dílčích stránek skutečnosti, které bylo příčinou rozkladu epického světa, způsobilo tedy na druhé straně zintenzivnění lyriky [...].“⁷⁹

Vývoj literatury pak dospěl do modernistické fáze a přinesl rozmach avantgardy a jiných -ismů. Autoři jednotlivých -ismů se také pokoušeli o díla prozaická. Jejich zaměření však bylo většinou ideologicky omezené, jejich pohled na svět byl zúžený a nahlížel pouze část skutečnosti. Surrealistické vidění zužovalo své vidění pouze na lidské podvědomí, dadaismus zase na absurdnost náhod atd. Toto sice fungovalo v jejich lyrické tvorbě, která se stala velmi pronikavou a vytrvala až do dnešní doby, nicméně tento částečný pohled na svět nikdy nemohl dát vzniku velké epiky, tedy románu. Jak Kundera poukazuje, tato díla problém epického umění neřeší, nýbrž jej spíše přeskakují.⁸⁰ Lyrika v této době však vnesla do umění nové postupy. O některých z nich promluvíme v následující kapitole.

⁷⁷ Dopis Arthura Rimbauda Paulu Demenyovi, Kvart, roč. 5, čís. 5, str. 268-269. cit. dle Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 32.

⁷⁸ Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 32.

⁷⁹ *Ibid.* s. 31.

⁸⁰ *Ibid.* s. 33.

3.3. Moderní lyrické postupy, polytematická báseň a montáž

„Do monothematicčnosti poesie [...] vrhne uchvácený Guillaume Apollinaire otřesnou polythematičností“.⁸¹ Kundera o něm (a o jeho následnících, např. futuristech aj.) hovoří v knize *Slova, pojmy, situace* pod heslem MODERNÍ, protože se v „lyrické extázi ztotožňuje s moderním světem“ a protože jeho tvorba je „exaltace techniky, fascinace budoucností“. (Protipólem je pak modernismus antilyrický a antiromanický, který zastupuje Kafka, Beckett a další.)⁸²

Proč o tom hovoříme? Apollinairova poezie totiž přinesla světu umění nové postupy. Kundera si klade otázku, jakou vnitřní nutností je veden při řazení motivů v *Pásmu* takovým způsobem a v takovém pořadí. Odpověď zní: Jde o jakousi „montáž“.⁸³

Jaká je vnitřní logika této „montáže“, která k sobě pojí jednotlivé části tak, že je nevnímáme jako něco chaotického a nahodilého? Předmětem všech takovýchto básní je subjekt, který vypovídá o sobě a který zobrazuje sebe sama. Nejsou to tedy básně epické, ale lyrické. Jejich subjekt se touží zmocnit sám sebe a to mnohem šířeji, než to mu bylo doposud. Je to subjekt 20. století, který se nachází ve světě moderní techniky, v němž vzdálenosti již neexistují, kde se život zrychlil a kde je člověk světoobčanem. Chce být rozvinut mnohem více než dříve (například v symbolismu), je mnohem složitější a dojmově a zážitkově bohatší.⁸⁴ Účelem „montáže“ motivů není definice a analýza objektivního světa (což by právě mohlo působit chaoticky), ale zobrazování lyrického subjektu, který sám sebe vyjadřuje volnými asociacemi. „Apollinairovo ‚pásmo‘ nemá se stát obrazem moderního světa v jeho objektivitě, nýbrž výrazem myslí moderního člověka, jenž je ‚cestovatelem‘, ‚novým Ikarem‘ a je až k prasknutí naplněn dojmy světa. Proto všechny ty řetězce představ tu nejsou montáží nahodile sehnaných záběrů, marně se snažící dát celistvý obraz objektivní reality, nýbrž jsou podřízeny vnitřní nutnosti vyslovit básnický subjekt, nebo přesněji řečeno ‚lyrického hrdinu‘.“⁸⁵

Montáže může být využito i v románu, kde však funguje zcela jinak. Jeho sled událostí má totiž silnou vnitřní zákonitost a nutnost epickou, která nemůže být

⁸¹ Vítězslav Nezval: Guillaume Apollinaire, předmluva k výboru z Apollinairových veršů „Pásmo a jiné verše“, SNKLHU 1958. cit. zde Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 40-41.

⁸² Kundera, Milan: *Slova, pojmy, situace*, s. 25-26. (esej *Slova*)

⁸³ Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 42. (uvozovky dle Milana Kundery)

⁸⁴ Ibid. s. 42-43.

⁸⁵ Ibid. s. 43-44.

zastoupena nutností lyrickou. Román bude vždy čten jako román, proto jeho děj může být lyrickou montáží podepřen, nikoli však nahrazen.⁸⁶

⁸⁶ Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 44.

4. Hudba⁸⁷

„Hudba, připomeňme si, co říkal Hegel, je nejlyričtější umění: lyričtější než lyrická poezie sama.“⁸⁸ „Hudba je radostí z formy a netvoří v tomto směru mezi uměními žádnou výjimku; naopak právě v tomto směru je paradigmatickým, vzorem pro všechna umění.“⁸⁹

Na historii hudební recepce je zajímavé to, že až do 19. století se společnost zajímala pouze o hudbu sobě současnou a s hudbou doby starší neměla vůbec žádné spojení. Výjimkou byli pouze sami hudebníci, kteří starší hudbu studovali, nicméně veřejně ji nikdy neprezentovali. Až tedy 19. století bylo pro recepci starší hudby milníkem a ve 20. století se poměr staré-současné, co se poslechu týče, vyrovnal a posléze převrátil. Bach se stal prvním skladatelem, kterému se podařilo dostat se do povědomí obecnosti, ač již nebyl aktuální. Díky němu byla v Evropě znovu objevena historie hudby a lidé si uvědomili, že historický vývoj nevede nutně i k vývoji hodnotovému (tedy čím novější, tím lepší).⁹⁰

4.1. Rytmus a melodie

Jednou z kvalit geniálního skladatele je podle Kundery schopnost rytmická. Že se genialita rytmu projevuje pravidelností, považuje za klišé a dokonce ji (pravidelnost) označuje za znak primitivismu, který nalezneme například v rockové hudbě. Využití pravidelnosti je pouze zvukové zesílení tlukotu srdce, které nám připomíná náš „pochod ke smrti“.⁹¹ Co Kundera naopak oceňuje je rytmus komplikovaný a nepředvídatelný. Ti největší z polyfoniků, jako například Beethoven či Olivier Messiaen, dokážou díky své rytmické schopnosti kontrapunkticky a horizontálně myslet, a „oslabit“ tak význam taktové čáry, kterou Kundera označuje za „makabrální“.⁹²

⁸⁷ Zde je důležité zmínit, že budeme-li hovořit o Kunderově pojetí hudby, máme na mysli především hudbu klasickou. K moderní hudbě (mj. rockové) se vyjadřuje jen velmi málo, takřka vůbec. Z jeho krátkých zmínek by se dalo odvodit, že ji nespíš ani za hudbu nepovažuje.

⁸⁸ Kundera, Milan: *Slova, pojmy, situace*, s. 45-46. (esej *Pojmy*)

⁸⁹ Kundera, Milan: *Nesmrtelnost* (poznámka autora), Brno: Atlantis, 1993, s. 350.

⁹⁰ Kundera, Milan: *O hudbě a románu*, s. 15-17.

⁹¹ Kundera, Milan: *Slova, pojmy, situace*, s. 36. (esej *Slova*)

⁹² *Ibid.* s. 36.

Co se melodie týče, zaznamenává Kundera v hudební historii její vývoj. První polyfonisté až do Bacha užívali melodie, která byla velmi dlouhá, nezapamatovatelná a jakoby bez konce. Nepůsobila jako dílo náhody, nýbrž se vyznačovala „řemeslným zpracováním“.⁹³ V 19. století polyfonie mizí, redukuje se samostatnost hlasů a do popředí se dostane symfonický orchestr. Melodie, která byla dříve sekundární, se stane hlavní ideou skladby. Její charakter je však jiný. Z linie, která procházela celou skladbou, je formule redukována na několik taktů. Tato formule je velmi expresivní, snadno zapamatovatelná, schopna uchopit okamžitou emoci.⁹⁴

Na závěr přidává Kundera zajímavou myšlenku. „Jakoby se ukrývala za uměním melodie možnost dvou zcela opačných intencí: jako by Bachova fuga nám dala vnímat extrasubjektivní krásu bytí, dala nám zapomenout naše nálady, naše vášně a stesky, nás samy; a naproti tomu, jakoby romantická melodie nás chtěla do nás samých ponořit, chtěla nám dát pocítit naše já se strašnou intenzitou, abychom zapomněli všechno, co je mimo nás.“⁹⁵

4.2. Citovost, emoce, extáze a „mosty“

V otázce vzniku emocí způsobených hudbou odkazuje Kundera na Leoše Janáčka: „Chceme-li, aby hudba přinesla silnou emoci, nestačí nám jeden akord, ale spojení dvou. První akord se nejprve objeví zcela sám, poté přijde druhý. Vzniká jejich vzájemné prolnutí a propletení, následované dozněním prvního a poté samostatným dozněním druhého akordu. V tomto spletní je, podle Janáčka, jádro emotivního působení hudební harmonie.“⁹⁶

Emoce, které může hudba vyvolat, nemusí vždy nutně souviset s opravdovým hudebním uměním. Jako příklad uvádí Kundera svůj zážitek z dětství, kdy mu stačilo nekonečné střídání dvou akordů na klavíru, aby došel k tzv. extázi, kterou definuje jako emoci tak velkého stupně intenzity, že není k unesení. Ve chvíli extáze se člověk dostane mimo sebe. Ne však ve smyslu útěku z přítomnosti, ba právě naopak je to úplné

⁹³ Kundera, Milan: *Slova, pojmy, situace*, s. 26. (esej *Slova*)

⁹⁴ *Ibid.* s. 28-29.

⁹⁵ *Ibid.* s. 30.

⁹⁶ Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 79.

ztotožnění se s přítomným okamžikem, ocitnutí se v prázdném prostoru, mimo čas. Tento okamžik bychom také mohli označit jako negaci času či jako věčnost.⁹⁷

Je zde také rozdíl mezi city a extází. Zatímco melodie romantické písně zrcadlí emoci, kterou její délka zadržuje, extáze se nemůže zrcadlit v žádné melodii, protože ve chvíli extáze není paměť schopna udržet melodickou linku. „Akustický obraz extáze je výkřik“.⁹⁸ Extázi může člověk zažít například na rockovém koncertu, kde se člověk plně oddává hudbě a splývá s hudebníky i davem v jedno. Necítí radost ani štěstí, ale identifikaci a právě onu extázi. Rockový koncert se neodehrává v malých tanečních salóncích, které vytvářejí intimitu, ale ve velkých halách, kde jednotlivec splývá v kolektivní tělo.⁹⁹ Zde si dovolíme s Kunderou nesouhlasit, protože i rockový koncert se může odehrávat v malém klubu s intimní atmosférou pro pár lidí. Stejně tak rockové písně mohou mít komplikovanou melodickou linku, ne vždy se jedná o „silné, pravidelné a opakující se motivy“,¹⁰⁰ jak Kundera také tvrdí. Dokonce bychom řekli, že při poslechu rockové balady s poetickým textem může člověk dosáhnout velmi podobné emoce a podobného okamžiku štěstí jako při recepci klasické hudby.

Spočívá hloubka hudby v citu? O tomto Kundera polemizuje s komentářem k dílu Clémenta Janequina. Ten kritizuje některé Janequinovy skladby a označuje je jako povrchní, protože jsou příliš popisné a pitoreskní. Na druhé straně chválí ty, které jsou plné citu, tedy hloubky. V tomto bodě Kundera nesouhlasí s tvrzením, že hloubka nutně spočívá v „pronikavém výrazu citu“. Hloubka je pro něj něčím, co se dotýká podstatného.¹⁰¹

Na konec bychom mohli zmínit, že ne všechny pasáže v hudbě jsou určeny k vyvolávání emocí. V klasicismu se zrodila jakási rozpornost v hudbě, která přinesla „mosty“, jež fungují jako spojnice mezi dvěma pasážemi a jsou jen praktickým požadavkem formy. Vzniká tu tedy jistá dichotomie mezi tématem a výplní, mezi spontánním a vypracovaným, mezi tím, co má být výrazem přímé emoce a technickým rozvedením této emoce.¹⁰²

⁹⁷ Kundera, Milan: *O hudbě a románu*, s. 44-46. (esej *Improvizace na počest Stravinského*)

⁹⁸ *Ibid.* s. 46.

⁹⁹ *Ibid.* s. 52.

¹⁰⁰ *Ibid.* s. 52.

¹⁰¹ *Ibid.* s. 22-23.

¹⁰² Kundera, Milan: *O hudbě a románu*, s. 70-71. (uvozovky dle Kundery) (esej *Improvizace: Nietzsche, André Breton, Chopin, Thomas Mann, Musil, Beethoven...*)

4.3. Hudba a epika

U uměleckých druhů si často můžeme všimnout, že se navzájem prolínají, mají-li nějaké styčné body. Nejiné je to s epickým uměním a hudbou. Oba tyto druhy organizují čas a vyvíjejí se v něm podle určitých kompozičních zákonů. Jejich vliv je vzájemný, tedy například v 19. století rozvolnila hudba po vzoru epiky svoji kompozici a rozbila svá stereotypní schémata. Na druhé straně, epika se od hudby naučila klást vedle sebe různé nálady a organizovat události v čase.¹⁰³

Jedním ze společných prvků epiky a hudby je mnohostrannost, neboli mnohostranné nazírání situace ve vší komplikovanosti citů. Můžeme ji nalézt například v povídkách Izáka Babela, ale také ve skladbách Leoše Janáčka. U Babela nalezneme na malé ploše škálu citových výrazů, v jedné milostné scéně nám ukazuje vášně, plachost, zasnění, vzrušení či smír. Stejně tak Janáček do sebe dokáže vklínit v krátkém úseku mnoho nálad, jež jsou ostře kontrastní, ale i přesto svázané hlubokým psychologickým vztahem. Tato metoda, kterou Kundera nazývá metodou „*zhuštěné mnohostrannosti*“, byla odpovědí na rychlejší způsob života a také přirozeným vývojem umělecké formy.¹⁰⁴

Dalším společným prvkem je opakování. Opakování v epice je stejně tak důležité jako v hudbě. Často je to vyjádřením autorova stylu. Například v originále Anny Kareniny je v šesti větách osmkrát zopakováno slovo „dům“, přičemž minimálně francouzský a český překlad využívají synonym, či toto slovo vypouští. Využitím synonym se ale často ztrácí ráz projevu a bohatá řeč podle Kundery ještě neznamená hodnotu. (Např. Hemingwayův omezený slovník je i stěžejní pro krásu jeho slohu.)¹⁰⁵ Co se hudební kompozice týče, opakování je jejím principem. Ve slovním projevu je pak na principu opakování založena litanie – řeč, která se stala hudbou. Kunderovým přáním je to, aby se román v reflexivních pasážích proměnil v hudbu.¹⁰⁶

Pro epiku i hudbu je dále důležitá modulace. Stejně jako u hudby nelze jen tak přeskokovat z tóniny do tóniny, ani epika nedovoluje takovou bezprostřední změnu z nálady do nálady. U obou zmíněných je důležitá příprava pro jednotlivou tóninu či

¹⁰³ Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 172

¹⁰⁴ Ibid. s. 125. (uvozovky a kurzíva dle Kundery)

¹⁰⁵ Kundera, Milan: *Slova, pojmy, situace*, s. 28-29. (uvozovky dle Kundery) (esej *Slova*)

¹⁰⁶ Ibid. s. 19.

emoci, jakýsi přechod, jež se nazývá modulace, díky které změny nepůsobí nepřirozeně.¹⁰⁷

Společný je pro hudbu a epiku i jejich historický vývoj. Obě Kundera dělí na jakési dva poločasy. Předělem mezi poločasy v historii hudební je 18. století, v historii románové přelom 18. a 19. století. Pro oba první poločasy (hudební i epický) platí, že jsou pro recipienta těžké k pochopení a vstřebání, zatímco druhý poločas je mnohem přístupnější.¹⁰⁸ Později Kundera tuto metaforu rozšiřuje o „třetí čas“, kam spadá moderní hudba a román a kam řadí například Stravinského a také sebe.¹⁰⁹ Pro moderní hudbu i epiku je pak typická snaha postihnout všechna staletí, „vidět novými očima žebříček hodnot *celé* [...] historie.“¹¹⁰

I když má hudba s epikou hodně společného, nacházíme v Kunderově teorii přece jen rozdíl. Ačkoliv to není dogmatem (výjimkou je např. Leoš Janáček), v jedné věci je hudba více podobná lyrice. Jedná se o autora. Epický autor, potažmo romanopisec, svá díla většinou píše až v pokročilém věku. Napsání románu totiž vyžaduje určitou životní zkušenost a poznatky o světě, kterých autor nabývá až s věkem. Lyrika však stejně jako hudba toto nevyžadují. Básník i skladatel začínají se svým dílem již v mladém věku, příkladem nám může být například Arthur Rimbaud, který začíná psát básně již v necelých dvaceti letech, či Mozart, který psal geniální hudbu už jako malý chlapec.¹¹¹

¹⁰⁷ Kundera, Milan, *Umění románu*, s. 179.

¹⁰⁸ Kundera, Milan: *O hudbě a románu*, s. 11-14. (esej *Improvizace na počest Stravinského*)

¹⁰⁹ *Ibid.* s. 34-35.

¹¹⁰ *Ibid.* s. 32.

¹¹¹ Kundera, Milan: *Můj Janáček*, s. 65. (esej *Nepravděpodobný osud*)

5. Kunderovy kritiky

5.1. Adaptace aneb „smrt přepisovačům“

Adaptace, transkripce, filmové či televizní. Na toto téma přednáší Kundera velice ostrou kritiku. Tento rewriting se totiž dle něj stal duchem doby, kvůli kterému bude dřívější kultura jednou přepsána a zcela zapomenuta. Doslova píše: „Ať zhynou všichni přepisovači. Ať jsou nabodnuti na kůl a pomalu opékáni. Ať jsou vymiškování a jsou jim uřezány uši!“¹¹²

Další kritizovanou záležitostí jsou pro Kunderu politické aktualizace. Jako příklad uvádí *Antigonu*, v níž z postavy Kreonta učinili fašistu „drtícího nádhernou hrdinku svobody“. Takovéto adaptace nedělají nic jiného, než že ničí tragično.¹¹³

Na začátku této práce jsme se ptali, zda neslouží Kunderovy eseje částečně jako obhajoba jeho vlastních děl a jeho pohnutek v souvislosti s nimi. Čteme-li jeho názor na adaptace, je nám zcela jasné, že jeho nevole souvisí s jeho vlastní zkušeností. V roce 1988 byla natočena filmová adaptace *Nesnesitelná lehkost bytí*. Kundera o ní prohlásil, že „má s duchem románu i s duchem jeho postav pramálo společného“.¹¹⁴ Kvůli této zkušenosti zakázal jakékoliv adaptace svých románů či novel.

Dále nás může napadnout, že Kundera sice ostře vystupuje proti adaptacím, ale sám napsal knihu *Jakub a jeho pán*, jež je často označována právě za adaptaci Diderotova *Jakuba fatalisty*. Na toto však Kundera reaguje hned v úvodu *Jakuba a jeho pána*: „A samozřejmě abych řekl, že *Jakub a jeho pán* není adaptace; je to moje vlastní hra, moje vlastní ‚variace na Diderota‘, nebo, protože byla počata v obdivu, moje ‚pocta Diderotovi‘.“¹¹⁵

5.2. Překlady

Problematiku překladů ilustruje Kundera na překladech díla Franze Kafky. Kafkův vlastní slovník je omezený, což by se dalo vysvětlit jako jev vycházející z jeho

¹¹² Kundera, Milan: *Slova, pojmy, situace*, s. 31-32. (esej *Slova*)

¹¹³ Kundera, Milan: *Slova, pojmy, situace*, s. 55. (esej *Pojmy*)

¹¹⁴ Kundera, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*, s. 341.

¹¹⁵ Kundera, Milan: *Jakub a jeho pán*, (Brno: Atlantis: 1992), s. 15. (uvozovky dle Milana Kundery)

askeze, antiestetismu či skepse ke kráse. Používá jednoduchých, základních slov jako mít či být. Překladaelé si však nechtěli připustit, že by mohlo jít o záměr, a proto se veškerá základní či opakující se slova snažili nahradit slovy vznešenějšími. Tímto však podle Kundery deformují Kafkovu metaforu.¹¹⁶ Důležitost opakování Kundera ilustruje na příkladu Heideggerova „das Sein“, které by v případě, že by pokaždé bylo přeloženo jinak, pouze mátló recipienta. Tuto přísnost vyžaduje Kundera i u románu.¹¹⁷

Důvodem, proč překladaelé tak často mění slovník, je podle Kundery snaha zavděčit se čtenáři, který se místo oceňování věrnosti soustřeďuje právě na bohatost slovníku, jež je podle něj důkazem překladaelova umu. Ačkoliv však tento důvod označuje Kundera za pochopitelný, bohatost slovníku pro něj nepředstavuje žádnou hodnotu a jediná autorita, které by se měl překladael držet, je „autorův osobní styl“ a jeho originalita.¹¹⁸ Kromě slovníku by měl překladael dodržovat i interpunkci a členění textu, které mají v textu svou náležitost.¹¹⁹

Na konci knihy esejů *Kastrující stín svatého Garty* přidává Kundera doplněk: *Umění věrnosti*, krátkou polemiku, ve které se táže, zda je vůbec možno literární dílo přeložit i s estetickou intencí autora. Věrnost překladu, která je tím nejdůležitějším, je sama uměním, protože některá cizí slova jsou téměř nenahraditelná. Ideální překlad pro veškerá díla vidí Kundera v metodě, jež byla uplatněna ve francouzském překladu Freuda. Spolu s překladem byl vydán slovník základních pojmů s vysvětlením, proč byl v překladu užit ten který pojem.¹²⁰

Tato Kunderova nespokojenost s uměním překladu se opět promítá v jeho vlastní tvorbě a je nejspíš jedním z důvodů, proč zakázal překlad svých nových francouzských knih. Květoslav Chvatík k tomu píše, že nezná jiného romanopisce, který by se cítil tolik zodpovědný za přesnost slov, rytmus, tempo, intonaci i členění, aby tak zabránil mlhavosti a mnohoznačnosti jazyka.¹²¹

¹¹⁶ Kundera, Milan: *Kastrující stín svatého Garty*, (Brno: Atlantis, 2006), s. 40-45. (esej *Překlad jedné věty*)

¹¹⁷ Ibid. s. 47-49.

¹¹⁸ Ibid. s. 44-46.

¹¹⁹ Ibid. s. 54.

¹²⁰ Kundera, Milan: *Kastrující stín svatého Garty*, s. 61-64. (esej *Umění věrnosti*)

¹²¹ Chvatík, Květoslav: *Svět románů Milana Kundery*, s. 90.

5.3. Biografická interpretace

Autorovy soukromé prožitky či místo jeho narození. Dva údaje, které by podle Hermanna Brocha neměly figurovat ve výkladu díla. On sám zamítl své zařazení do středoevropského kontextu. Tímto prohlášením, jak tvrdí Kundera, nechtěl popřít svůj původ, nýbrž ukázat, že chceme-li pochopit hodnotu a smysl díla, jsou nám regionální a národní kontexty bezcenné.¹²²

S velmi radikálním názorem přichází sám Kundera v knize *Slova, pojmy situace*, kde přímo vystupuje proti biografické interpretaci. Dokonce píše, že by měli spisovatelé udržovat svou totožnost v anonymitě a využívat pseudonym. Z radikálních důsledků, které pro něj z této anonymity plynou, můžeme vyvodit, že je velmi nespokojen s jeho současným literárním okolím. Za výhody totiž pokládá například „radikální omezení grafomanie“ či „pokles agresivity v literárním životě“.¹²³

Jak Kundera ukazuje, kritika biografické interpretace a nevole k rozebírání života autorů vůbec nejsou novinkou. Už dřívější spisovatelé si nepřáli, aby byl jejich život rozebírán a aby o něm bylo psáno. Například Faulkner „touží být jako člověk anulován, vymazán z dějin, a nenechat po sobě žádnou jinou stopu než vytištěné knihy.“ Nebo Kafkova metafora, ve které „romanopisec bourá dům svého života, aby z jeho cihel vystavěl jiný dům: dům svého románu. Z toho vyplývá, že romanopiscovi životopisci destruuji, co romanopisec konstruoval, a rekonstruuji, co destruoval. Jejich práce je z hlediska umění ryze negativní a není s to osvětit ani smysl ani hodnotu románu.“¹²⁴ Či polemika Prousta se Sainte-Beuvem, kde Proust poukazuje na Sainte-Beuveovu metodu oceňování díla autora za pomoci znalosti určitých životopisných údajů, kvůli které však ono dílo „fatálně mine“.¹²⁵

Kromě biografické interpretace zahrnuje Kundera i autorovy dodatečné výklady díla. „Odmítám zásadně vysvětlovat své romány, odpovídat na otázku ‚co chtěl autor říci‘, neboť všechno, co chtěl říci, řekl v románu, a jestli něco neřekl, tak proto, že to říci nechtěl. [...]“¹²⁶

¹²² Kundera, Milan: *Slova, pojmy, situace*, s. 39. (esej *Slova*)

¹²³ Ibid. s. 31.

¹²⁴ Ibid. s. 34.

¹²⁵ Kundera, Milan: *Nechovte se tu jako doma, příteli*, str. 62-63.

¹²⁶ Milan Kundera: Poznámka autora. In: *Nesmrtelnost*. Brno, Atlantis 1993, s.350., cit. dle Chvatík, Květoslav: *Svět románů Milana Kundery*, s. 23.

5.4. Kafkologie aneb posmrtný obraz autora

Naprosto exemplárním příkladem biografické interpretace, která je zároveň maximálně zidealizovaným posmrtným obrazem autora a jeho díla, je kafkologie. Kafkologie vytváří spekulace ohledně života a díla Franze Kafky, které se stále více vzdalují vlastnímu Kafkovu dílu, kvůli čemuž zná publikum pouze jeho „zkafkologizovanou“ podobu. Takzvaným otcem kafkologie je Max Brod, který psal předmluvy ke Kafkovým knihám, dále jejich interpretace, dokonce i Kafkův životopis. Brodův výklad, který Kundera kritizuje, spočívá ve zidealizovaném přetvoření Kafky v jakéhosi náboženského myslitele. Co je nejhorší, Brod i jeho následovníci vyzdvihávají Kafkův život, opěvují jej, ale téměř ignorují jeho vypravěčské dílo.¹²⁷ Spíše než o biografickou (dez)interpretaci se tedy jedná o dezinterpretující biografii.

Kundera definuje kafkologii v pěti bodech:

- 1) Dílo je zkoumáno v *mikrokontextu* Kafkova životopisu a zcela pomíjí kontext literární historie. Životopis se stává klíčovým k pochopení díla či „ještě hůř, jediný smysl díla je být klíčem k pochopení životopisu“.¹²⁸ Zde tedy vidíme kritiku bibliografické interpretace, o které jsme psali výše.
- 2) Tato biografie se navíc stává hagiografií, tedy líčí Kafku jako mučedníka, světce a trpitele, jehož posledním „gestem sebeobětování“ mělo být zničení jeho díla.¹²⁹
- 3) Kafkologie zkoumá Kafku nikoliv ve vztahu k literatuře, nýbrž k filosofii a teologii či politice (údajně se účastnil anarchistického hnutí), čímž ho v podstatě vyřazuje ze světa umění.
- 4) Ignoruje moderní umění a Kafkovu příslušnost k této době.
- 5) Kafkologie není literární kritikou, která se snaží podat výklad díla a upozornit na nové literární postupy, nýbrž se soustřeďuje na psychoanalytické, náboženské, marxistické a další alegorie.¹³⁰

¹²⁷ Kundera, Milan: *Kastrující stín svatého Garty*, s. 13-16. (esej *Kastrující stín svatého Garty*)

¹²⁸ *Ibid.* s. 15-16.

¹²⁹ *Ibid.* s. 16-17.

¹³⁰ *Ibid.* s. 18-20.

Kafkologie nemystifikuje jen Kafkovo dílo, ale v první řadě jeho život. Snaží se z něj udělat světce po všech stránkách, proto zamlčuje, či si upravuje realitu k obrazu svému. Přetváří i Kafkovu sexualitu, záměrně vynechává zmínky o prostitutkách, dělá z něj skoro až puritána. Naproti tomu Kundera tvrdí, že Kafka byl první, kdo popsal komično sexuality a jehož náhled na svět byl antiromantický, tedy opačný tomu, jak se ho snažil vidět Brod.¹³¹

Kundera dále vyzdvihuje Kafkův umělecký přínos, jímž předběhl surrealisty, kteří se vysmívali románu a snažili se (bez úspěchu) spojit sen a realitu. Neuvědomili si však, že toto spojení už se dávno nachází právě v dílech, kterým se vysmívali, a to konkrétně v díle Kafky. Ten přinesl tuto estetiku imaginace, překvapení, údivu a magie. Přinesl spojení více náhodná, než jen setkání deštníku a šicího stroje, překračoval hranice pravděpodobného. Dokázal postihnout realitu a zároveň hrát hru s fantasií. Celou kritiku kafkologie zakončuje Kundera výstižně: „K čertu se svatým Gartou!¹³² Jeho kastrující stín učinil neviditelným jednoho z největších básníků románů všech dob.“¹³³

Kafka nebyl jediný, na kom se Brod dopustil dezinterpretace. Podobně pochybil i při interpretaci díla Janáčkova. Ač dle Kundery Janáček miloval, nikdy nebyl schopen jej pochopit. Stejně jako Kafku. Přesto je však třeba vzdát mu čest, protože pomohl k jejich zviditelnění.¹³⁴

5.5. Popření estetické vůle, koncepce absolutního autorství

V eseji *Nechovte se tu jako doma, příteli* hovoří Kundera o popření estetické vůle autora, kterou mají na svědomí ti, již se snaží do díla zasahovat způsobem, který si autor sám nepřál. Již název eseje trefně poukazuje na skutečnost, že tito (ať se jedná o interprety oper, kritiky, vydavatele aj.) mají sklony zacházet s dílem tak, jako by bylo jejich vlastní. Toto popření se odehrává ve vícero rovinách.

¹³¹ Kundera, Milan: *Kastrující stín svatého Garty*, s. 20-24. (esej *Kastrující stín svatého Garty*)

¹³² Svatý Garta je postava, která představuje Kafku jako světce v Brodově románu *Čarovná říše lásky*. Proto Kundera hovoří o jeho stínu – představa Kafky jako světce zastiňuje Kafku skutečného. Pozn. autorky.

¹³³ Kundera, Milan: *Kastrující stín svatého Garty*, s. 27-32. (esej *Kastrující stín svatého Garty*)

¹³⁴ Kundera, Milan: *Nechovte se tu jako doma, příteli*, s. 42-45. (esej *Nechovte se tu jako doma, příteli*)

První z nich jsou škrty. Pro ilustraci uvádí Kundera mimo jiné dirigenta Jaroslava Vogla, který chtěl v Janáčkově díle provádět škrty a retuše a zároveň tyto škrty obhajoval. I kdyby však byly tyto zásahy do díla dobré, pro Kunderu jsou nepřijatelné až perverzní. Jako příměr dodává: „Bezpochyby by se dala ta či ona věta v *Hledání ztraceného času* napsat lépe. Ale kde byste našli toho blázna, který by chtěl číst vylepšeného Prousta?“¹³⁵

Popření estetické vůle nespočívá jen v redukci díla, ale také v publikaci toho, co si autor nepřál zveřejnit. Protože i potlačení nějakého odstavce vyžaduje jistou intenci a úsilí, jeho publikaci (stejně tak jako publikaci soukromých spisů a korespondence) přirovnává Kundera k činu stejně násilnému, jakým je cenzura.¹³⁶ S tím souvisí i koncepce absolutního autorství, jakou měl například Stravinskij, který odmítal jakýkoliv zásah do díla, nebo Kafka, který raději povídku nevydal, než aby ji zkrátil, když to po něm žádali vydavatelé. Tito autoři vyžadovali úplnou realizaci své estetické vůle, měli svou koncepci absolutního autorství. Doba autorského práva však podle Kundery pomalu pomíjí, soudě například dle reklamy na toaletní papír doprovázené hudbou Brahmsovy symfonie. Co by na to řekl Brahms? Nacházíme se ve světě, kde si vydavatelé publikují cokoliv chtějí v jakékoliv podobě a kde se koncepce autorského práva začíná vytrácet.¹³⁷

Květoslav Chvatík s trochou ironie konstatuje, že Kundera zde v podstatě potvrzuje, že jediný, kdo je schopen dílo analyzovat, je on sám.¹³⁸ Zde se nabízí prostor k zamyšlení. Považuje-li Kundera sám sebe za jediného možného vykladače svých knih, jak je možné, že v jeho románech nalézáme předmluvy a doslovy jiných autorů¹³⁹, které se často snaží jeho dílo interpretovat? Je to tím, že se těmto autorům podařilo vystihnout Kunderovu myšlenku, a nebo je to známka toho, že koncept absolutního autorství pro něj není dogmatem?

¹³⁵ Kundera, Milan: *Nechovejte se tu jako doma, příteli*, s. 35. (esej *Nechovejte se tu jako doma, příteli*)

¹³⁶ *Ibid.* s. 65.

¹³⁷ *Ibid.* s. 69-73.

¹³⁸ Chvatík, Květoslav: *Svět románů Milana Kundery*, s. 146-150.

¹³⁹ např. Květoslav Chvatík, Miroslav Petříček aj.

6. Z Kunderových existenciál

Tuto kapitolu zde zařazujeme proto, abychom ukázali, jak Kundera propojuje své romány, teoretické práce a jakousi existenciální teorii života. Do svých románů totiž často zapojuje i filosoficko-teoretické úvahy, které rozvíjí v souvislosti s postavami a zápletkou. O propojenosti estetických a existenciálních konceptů hovoří i sám Kundera: „Estetické koncepty mne začaly zajímat ve chvíli, kdy jsem pochopil jejich existenciální kořeny; kdy jsem je pochopil jako existenciální; protože lidé, ať prostoduší či rafinovaní, [...] jsou ve svých životech bez přestání konfrontováni s krásným, se škaredým, se vznešeným, s komickým, s tragickým, s lyrickým [...]; všechny tyto koncepty jsou stezkami vedoucími k různým aspektům existence, ke kterým jinak není přístup.“¹⁴⁰ My si teď ukážeme pár příkladů.

6.1. Metafora, jenž je láska

O metaforách píše Kundera hodně v *Nesnesitelné lehkosti bytí*. Pro člověka, který nehledá vážnou známost, mohou být metafory něco velmi nebezpečného, poněvadž se z nich může narodit láska. V podstatě se na nich láska staví.¹⁴¹ Metaforou začal i společný příběh dvou hlavních hrdinů, Tomáše a Terezy. Ve chvíli, kdy se Tomáš staral o nemocnou Terezu, ho totiž napadlo, že je Tereza malým dítětem poslaným k němu v ošatce na vodě. V této chvíli se „vepsala do jeho poetické paměti“.¹⁴² A pak přišla láska. Spojení lásky a metafory je ještě více podtrženo Kunderovými metaforickými popisy lásky. Například: „Nikoli nutnost, ale náhoda je plna kouzel. Má-li být láska nezapomenutelná, musí se k ní od první chvíle slétat náhody jak ptáci na ramena Františka z Assisi.“¹⁴³

6.2. Život jako román a hudební skladba

Lidské životy jsou komponovány jako román či hudební skladba. Podívejme se na příběh Anny Kareniny. Na začátku i na konci knihy je zde motiv sebevraha,

¹⁴⁰ Kundera, Milan: *Slova, pojmy, situace*, s. 46-47. (esej *Pojmy*)

¹⁴¹ Kundera, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*, s. 19.

¹⁴² *Ibid.* s. 225.

¹⁴³ *Ibid.* s. 61.

vrhajícího se pod vlak. Je to symetricky vystavěný příběh, který může být označován jako románový. To však ale neznamená, že by byl nereálný a smyšlený, nýbrž naopak. Přesně takové jsou lidské životy. Život je jako hudební skladba, v níž lidé toužící po kráse hledají motivy, které pak opakují. Stejně jako Anna. Na začátku stojí vždy náhoda, která je proměněna v něco signifikantního, v onen motiv. Kundera píše, že Anna si mohla vzít život jinak, ale byla přitahována momentem krásy, kdy se zrodila její láska¹⁴⁴. Pokud člověk nebere ony náhody na vědomí, připravuje se v životě o dimenzi krásy.¹⁴⁵

Zajímavé je, že čím jsme starší, tím méně motivů utváříme. V mládí jsme otevření k novým motivům, můžeme si je vzájemně vyměňovat a sdílet. Ve stáří je však naše životní „skladba“ již uzavřena, každý máme své vlastní významy a spíše dochází k neporozuměním.¹⁴⁶

6.3. Lyrická vs. epická touha, lyrický věk

Existují dvě skupiny mužů (dle Kundery „děvkařů“), které jsou odlišné druhem své touhy po ženách. První z nich je touha lyrická, kdy muž hledá v ženě odraz sám sebe, jakýsi ideál, který však nelze nalézt a přináší jen zklamání. Proto muž stále utíká od jedné ženy k další. Všechny jsou si však svým způsobem podobné, proto se jejich střídání děje téměř bez povšimnutí ze strany okolí.¹⁴⁷ Druhým typem je pak touha epická, kdy se muž snaží obsáhnout celé spektrum ženského světa, zajímá ho vše a zklamán být nemůže. Na rozdíl od touhy lyrické tato posedlost nemá žádné vykoupění (zklamání), a proto je považována za pohoršující.¹⁴⁸ Toto rozdělení vychází z Hegelova estetického rozdělení lyrického a epického, kde lyrické je výraz subjektivity, zatímco epické je touha vládnout objektivnímu. Pro Kunderu toto rozlišení překračuje pole

¹⁴⁴ Na začátku knihy, když se odehraje první sebevražda, setkává se Anna s Vronským, svou pozdější láskou. Ze sebevraždy si vytvoří motiv, který spojuje s okamžikem zrodu lásky, jež však není úplně šťastná a proto Anna spáchá sebevraždu skokem pod vlak, čímž se navrací k prvotnímu motivu. pozn. autorky.

¹⁴⁵ Kundera, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*, s. 63-64.

¹⁴⁶ *Ibid.* s. 102.

¹⁴⁷ *Ibid.* s. 216.

¹⁴⁸ *Ibid.* s. 216.

estetiky a pojí se nejen s postojem muže k ženám, ale taky s postojem člověka k sobě samému.¹⁴⁹

Dále hovoří Kundera o lyrickém věku. V knize *Žert* jej popisuje jako věk „kdy je člověk sám sobě příliš velkou záhadou, aby se mohl obracet k záhadám, jež jsou mimo něho, a kdy jsou pro něho druzí (i ti nejmilovanější) jen pohyblivými zrcadly, v nichž s úžasem shledává svůj vlastní cit, své vlastní dojetí, svou vlastní cenu.“¹⁵⁰ Jinými slovy, lyrický věk je pro Kunderu mládím. Doba, kdy člověk nemůže úplně pochopit svět kolem, protože je soustředěn sám na sebe. Ve chvíli, kdy překoná tento lyrický postoj, stane se dospělým.¹⁵¹ „Lyrika je sebevyjádření, lyrika má v sobě narcistní princip. Člověk se stává dospělým, když překročí svůj ‚lyrický věk‘. Jestliže někdo zůstane celý život lyrikem a jen lyrikem, tak mne to trochu děsí.“¹⁵²

Zde se na chvíli pozastavme. Co vede Kunderu k tomu, že nazývá lyrický věk mládím? Proč tyto dva fenomény spojuje a zároveň je tolik odsuzuje? Jako jedna z možných odpovědí se nám nabízí reflexe jeho vlastního mládí, kdy byl členem komunistické strany. V této době také napsal dvě básnické sbírky, ke kterým se však již nehlásí. Není tedy možné, že chce takto ospravedlnit sám sebe a své počiny?

¹⁴⁹ Kundera, Milan: *Slova, pojmy, situace*, s. 21-22.

¹⁵⁰ Kundera, Milan: *Žert*, (Praha: Československý spisovatel), 1969, s. 241.

¹⁵¹ Kundera, Milan: *Nechovejte se tu jako doma, příteli*, s. 10-11. (esej *Kdo je to romanopisec*)

¹⁵² Liehm, Antonín J., *Generace*. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 58.

7. La théorie d'art de Kundera

Podle Květoslava Chvatíka existuje spojení mezi Kunderovými teoretickými pracemi a jeho vlastními díly. *Umění románu*, které předchází jeho tvorbu beletristickou, by se dalo označit jako hledání nových, nevyčerpaných možností literární tvorby a jakousi přípravou pro jeho vlastní dílo a poetiku.¹⁵³ Přináší nám pohled na celkový vývoj románu, jeho krizi a možný zánik. Díky své historické i teoretické znalosti dané problematiky byl Kundera schopen hloubkově zaznamenat krizi moderní románové prózy a zároveň prozkoumat možnosti její rehabilitace.¹⁵⁴ Jeho názory na romány a jejich hodnotu se mohou na první pohled zdát velice konzervativní a tradicionalistické. Kunderovi však nejde o návrat k minulosti, nýbrž o nalezení nových cest a uměleckých forem.¹⁵⁵

Naproti tomu, soubor esejů *L'art du roman* se jeví být spíše reflexí jeho tvorby. Už jen v kapitolách o adaptaci, překladech či absolutním autorství vidíme odraz jeho vlastních pohnutek a také zákazů, které vydal v souvislosti se svým dílem. Podle Chvatíka se tedy nejedná o zcela objektivní teoretickou práci, nýbrž o „autorskou osobní tvůrčí poetiku“.¹⁵⁶

V Kunderových esejích nalezneme také spoustu polemicky laděných úvah. Ukazuje nám, jak může být konvenční interpretace uměleckých děl chudá a také že může naprosto minout význam díla. Nejvýraznější je kritika Kafkových interpretů (kafkologů), kteří přináší množství symbolicky či nábožensky laděných výkladů, aniž by zmínili podstatné umělecké a estetické výklady. Kundera chválí a hodnotí dílo Kafka jako velmi inovátorský počín, předstihující například surrealismus. Jeho výklad Kafka přispívá k jeho pochopení více než celá kafkologie.¹⁵⁷

Nakonec nám Kundera ukazuje, že „estetické koncepty nejsou věci nahodilé volby, nýbrž tkví v antropologických a existenciálních konstantách člověka.“¹⁵⁸ (Např. přirozená touha lidí po kráse, viz kapitola Kunderovy existenciály.)

¹⁵³ Chvatík, Květoslav: *Svět románů Milana Kundery*, s. 31-32.

¹⁵⁴ Petříček, Miroslav: O nežertujícím autorovi žertu (doslov) in Kundera, Milan, *Žert*, Praha: Československý spisovatel, 1968, s.278.

¹⁵⁵ Chvatík, Květoslav: *Svět románů Milana Kundery*, s. 150-154.

¹⁵⁶ *Ibid.* s. 150.

¹⁵⁷ *Ibid.* s. 166-168.

¹⁵⁸ *Ibid.* s. 172.

Závěr

Snahou této práce bylo nalézt klíčová témata Kunderovy esejistiky a zhodnotit, zda směřují k tomu, co bychom mohli nazvat Kunderovou teorií umění. Témata jsme vybrali následně:

V první části jsme se zaměřili na obecné úvahy o umění jako například krása, hodnota umění či kýč. Ukázali jsme, že Kunderova koncepce se liší od tradičních nahlížení na tyto fenomény.

V druhé a zároveň nejrozsáhlejší části jsme se zabývali Kunderovou koncepcí románu, která je pro něj jako pro romanopisce klíčová. Tato koncepce je tak silná, že prostupuje i do všech ostatních témat. Zjistili jsme, že nejpodstatnější funkcí románu je funkce noetická, která přináší poznání existenciálních stránek lidského bytí a realizuje se skrze funkci estetickou. Dále jsme narazili na problematiku velké epiky, její krize a snah o její rehabilitaci.

Následovala kapitola o lyrice, jež měla být řešením epické krize, ovšem ukázali jsme si, že ač byl její přínos v literárním světě jednoznačný, problém neřešila, nýbrž jej překračovala.

V kapitole o hudbě jsme narazili na spojitost, již Kundera nachází mezi ní a románem, a to nejen v rámci vývoje, ale i co se týče jejich fungování. Právě tato spojitost je velice zajímavá. Aplikace principů hudební kompozice na román (např. tempo) nám ukazuje nejen Kunderovy obsáhlé teoretické znalosti, ale i schopnost kriticky uvažovat a dávat věci do souvislostí. Také jsme probrali problematiku emocí, citů či melodie. Poukázáno bylo i na fakt, že Kundera je zastáncem hudby klasické, což se v případě rockové hudby říci nedá.

Kunderovy kritiky nám nastínily jeho ostře polemický postoj k problematikám adaptace, biografické interpretace či kafkologie. Zároveň jsme mohli vidět souvislost s Kunderovými romány a pohytkami, které se k nim váží, jako například jeho vlastní zákaz adaptovat jeho romány.

Následující kapitola o existenciálách byla názornou ilustrací komplexnosti Kunderova myšlení a jeho schopnosti asociovat a nalézat spojitosti tam, kde bychom je

zprvu vůbec nečekali. Poslední kapitola *La théorie d'art* de Kundera nám měla společně s Květoslavem Chvatíkem a dalšími pomoci reflektovat ucelenou Kunderovu teorii.

Vrátíme-li se k otázkám, které jsme si položili v úvodu, můžeme je zodpovědět kladně. Ukázali jsme si, že Kunderovy námitky často korespondují s jeho činy (např. zákaz adaptace). V kapitole o románu zase můžeme nalézt odkazy k jeho vlastnímu způsobu psaní (např. pasáž o metafoře). Můžeme tedy říci, že existuje nepopíratelná spojitost mezi Kunderovými uměleckými pracemi a pracemi teoretickými, které mohou sloužit mimo jiné jako reflexe a obhajoba jeho díla.

Shrneme-li naše zkoumání, Kunderova koncepce umění se dá považovat za koherentní celek. Na některých místech si můžeme všimnout drobných nesrovnalostí (viz kapitola *Autor, romanopisec a vypravěč*) či věcí hodných zamyšlení (viz *Lyrický věk*), obecně však můžeme říci, že se jedná o ucelený myšlenkový systém.

Nastíněná témata by jistě byla hodna dalšího rozpracování a například o románu by šla napsat samostatná práce. Kunderovy úvahy nám mnohdy přinášejí nový pohled na danou problematiku a zaslouží si být zařazeny mezi jiné estetické teorie.

Seznam použité literatury:

FOŘT, KUDRNÁČ, KYLOUŠEK (eds.). *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?*.

Brno: Host, 2012.

CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 2008.

KUNDERA, Milan. *Jakub a jeho pán*. Brno: Atlantis, 1992.

KUNDERA, Milan. *Kastrující stín svatého Garty*. Brno: Atlantis, 2006.

KUNDERA, Milan. *Můj Janáček*. Brno: Atlantis, 2004.

KUNDERA, Milan. *Nechovejte se tu jako doma, přáteli*. Brno: Atlantis, 2006.

KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. Brno: Atlantis, 1993.

KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2006.

KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. Brno: Atlantis, 2014.

KUNDERA, Milan. *Slova, pojmy, situace*. Brno: Atlantis, 2014.

KUNDERA, Milan. *Umění románu*. Praha: Československý spisovatel, 1960.

KUNDERA, Milan. *Valčík na rozloučenou*. Brno: Atlantis, 1997.

KUNDERA, Milan. *Zahradou těch, které mám rád*. Brno: Atlantis, 2014.

KUNDERA, Milan. *Zneužnané dědictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis, 2005.

KUNDERA, Milan. *Žert*. Praha: Československý spisovatel, 1968.

KUNDERA, Milan. *Žert*. Praha: Československý spisovatel, 1969.

LIEHM, Antonín J., *Generace*. Praha: Československý spisovatel, 1990.

Internetové zdroje:

http://www.kundera.de/english/Info-Point/Interview_Roth/interview_roth.html (vyhl. dne 2.5.2016)

<http://www.cesky-jazyk.cz/slovnicek-pojmu/vypravec/> (vyhl. dne 22.3.2016)