

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky

MARIE BENETKOVÁ

IV. ročník – prezenční studium

Obor: Česká filologie se zaměřením na editorskou práci ve sdělovacích prostředcích

OSOBNOST JULIA FUČÍKA V DÍLE MILANA KUNDERY

Bakalářská diplomová práce

THE PERSONALITY OF JULIUS FUČÍK IN THE WORK OF MILAN KUNDERA

Bachelor diploma work

Vedoucí práce: **Mgr. Komenda Petr, Ph.D.**

OLOMOUC 2009

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci zpracovala samostatně pod vedením Mgr.Petra Komendy, Ph. D., že jsem uvedla všechny použité literární a odborné zdroje a že jsem dodržovala zásady vědecké etiky.

V Olomouci dne 28. dubna 2009

.....

Děkuji Mgr. Petru Komendovi, Ph. D., za odborné vedení bakalářské práce, poskytování cenných rad a podnětů k práci a vstřícné jednání. Děkuji také svým rodičům za trpělivost a podporu, kterou mi projevili při psaní této práce.

OBSAH

1. Úvod	5
2. Fučíkův kult.....	7
2.1. Reportáž psaná na oprátce	8
2.2. Symboly a hesla kultu.....	10
3. Reportáž, či legenda?.....	13
3.1. Reportáž.....	13
3.2. Legenda	15
3.3. Reportáž, psaná na oprátce – reportáž s prvky legendy	17
4. Kunderova básnická tvorba lyrického věku a její dobová recepce.....	18
4.1. Člověk, zahrada širá (1953).....	18
4.2. Poslední máj (1955).....	19
4.3. Monology (1957).....	20
5. Karel Hynek Mácha v Posledním máji	22
5.1. Máchův Máj v Kunderově poemě	22
5.2. Koncepce Zdeňka Nejedlého	23
5.3. Kunderův „individualismus“	24
6. Julius Fučík v díle Milana Kundery.....	25
6.1. Poslední máj	25
6.2. Žert.....	26
6.2.1. Fučík vs. Ludvík	27
6.2.2. Ludvík vs. Helena	28
6.2.3. Fučík vs. Halas.....	30
7. Legenda a Žert	32
7.2. Opozice žánrů	32
7.3. Fučík	33
7.4. Folklór.....	34
7.5. Lucie	36
8. Závěr	39
9. Anotace	40
10. Seznam použité literatury a pramenů.....	41

1. Úvod

V roce 1967 poprvé vyšel román *Žert* Milana Kundery – jedno z nejvýznamnějších děl české literatury. Vznik tohoto díla znamenal přelom v autorově tvorbě hned ze dvou důvodů. Za prvé šlo o první Kunderův počín v žánru románu a za druhé znamenal tento krok definitivní tečku za Kunderovou lyrickou tvorbou.

Kunderovy romány jsou obecně velmi uznávané a známé, a to nejen v české čtenářské obci – jejich světový význam a proslulost jsou nezpochybnitelné. Podstatně menšímu zájmu veřejnosti laické i odborné se těší Kunderova lyrická tvorba, přestože ve vývoji autorova díla hraje významnou roli. Proto jsem se rozhodla zvolit si za téma bakalářské práce porovnání této tvorby právě s románem *Žert* jakožto autorovou románovou prvotinou.

Dalším důvodem k volbě tématu mé závěrečné práce bylo předsevzetí postihnout přerod lyrického básníka v autora uznávaných románů, vysledovat aspekty objevující se v jeho tvorbě rané a pozdější a popsat, jakým způsobem jsou tyto prvky z obou období usouvztažněny, jak spolu rezonují, či jak spolu polemizují. Určit jakou roli hraje Kunderova lyrická tvorba v jeho díle románovém.

Materiál rané tvorby byl dán a román *Žert* jsem k porovnání s ní zvolila jako první autorův románový počín, ale také jako právoplatného zástupce následující Kunderovy tvorby, následujících opusů. Významnost *Žertu* v kontextu autorova díla a oprávněnost svého tvrzení dokládám Kunderovým citátem, v němž o něm patnáct let po dopsání autor prohlásil: „Dívám-li se zpět na ‚Žert‘, nacházím v něm však v jádru již všechno, o co jsem usiloval ve svých pozdějších románech“ (Chvatík 1994: 45).

Postihnout všechny styčné body Kunderovy poezie a románu však není v mých silách už jen vzhledem k polytematičnosti samotného *Žertu* a ostatně i básní samotných. Proto jsem jako hlavní aspekt své práce, který je společný jak *Žertu*, tak i Kunderově ranému tvůrčímu období, zvolila postavu Julia Fučíka. Má volba byla podnícena významností role, kterou fučíkovský motiv v obou vybraných materiálech hraje. Právě na způsobu zobrazení tohoto motivu a autorovy práce s ním se snažím vysledovat, popsat a demonstrovat vztahy mezi Kunderovou poezií a románovou prvotinou.

První kapitoly mé práce se zabývají kultem osobnosti Julia Fučíka, jeho významem pro období padesátých let minulého století a jeho vlivem na myšlení soudobé společnosti. Zároveň popisují, jakým způsobem se na vnímání osobnosti Fučíka jako neochvějného symbolu stalinské éry podílela jeho *Reportáž, psaná na oprátce*.

Kapitola následující pak zachycuje recepci Kunderovy básnické tvorby, řadí ji do kontextu literární skutečnosti doby svého vzniku a objasňuje v této souvislosti její význam.

Kapitola nazvaná *Karel Hynek Mácha v Posledním máji* si všímá máchovských aspektů přítomných v této poemě, rozebírá způsob, jakým s nimi autor pracuje, a takto dosažené postřehy opět řadí jak do kontextu doby, tak do kontextu samotného Kunderova díla.

Další kapitola se pak konkrétně zabývá rolí osobnosti Julia Fučíka v díle Milana Kundery a popisuje podrobněji význam tohoto motivu pro vyznění díla. V podkapitole sledující „výskyt“ fučíkovského aspektu v *Žertu* se snažím tento motiv popsat v opozicích, do kterých se dostává vzhledem k ostatním prvkům románu.

Výsledky dosažené zkoumáním vztahu Kunderova románu k jeho předchozí tvorbě se snažím prakticky aplikovat a demonstrovat na autorově práci s významem legendy.

2. Fučíkův kult

Julius Fučík pocházel z dělnické rodiny. Roku 1921 se stal členem KSČ a už během svých studií na FF UK působil v redakcích mnoha komunisticky zaměřených časopisů a periodik, např. V *Rudém večerníku*, *Haló novinách* či v *Rudém právu*. Spoluredigoval také Šaldovu *Tvorbu*, která se později stala kulturně-politickým týdeníkem KSČ. V období první republiky psal politické statě, glosy a polemiky s vládnoucí politikou kapitalismu. Jeho sociálně orientované umělecké reportáže zobrazující atmosféru hospodářské krize či život v tehdejším Sovětském svazu (*V zemi, kde zítra již znamená včera*, 1932) se podílely na mezinárodní kampani idealizující poměry tehdejší Stalinovy vlády. Svůj obdivný postoj k Sovětskému svazu demonstroval už v roce 1929, kdy se přihlásil k zastáncům „bolševizace“ KSČ. Tu na podnět z Moskvy provedla skupina kolem Klementa Gottwalda.

Za druhé světové války se angažoval v komunistickém odboji proti nacismu – redigoval ilegální *Rudé právo*, organizoval tzv. Národně revoluční výbor inteligence a od roku 1941 až do svého zatčení v roce 1942 působil dokonce jako člen druhého ilegálního ústředního výboru KSČ. Za svou protinacistickou činnost byl od dubna roku 1942 vězněn gestapem v pankrácké věznici. Před svou popravou, která se uskutečnila v září roku 1943 v Berlíně, stihl ještě sepsat své poslední a nejvýznamnější dílo. Reportáž, jež se zásadním způsobem podílela na poválečné Fučíkově glorifikaci (Blahynka 1985; Menclová 2005).

Přestože se prvorepublikový komunistický novinář Julius Fučík nedožil konce druhé světové války, natož pak nástupu komunismu k moci, stal se legendou, která daleko přesáhla hranice literatury. Jeho *Reportáž, psaná na oprátce* (dále také *Reportáž*) byla povýšena na kanonický text vhodný k uctívání. Velkou popularitu si tato kniha získala již krátce po svém vydání v roce 1945. Vrcholu však Fučíkův kult dosáhl zvláště na přelomu let čtyřicátých a padesátých. Tehdy byly pořádány všemožné akce sloužící k pěstování obdivu Fučíkovy osoby. Rok 1953 se navíc nesl v duchu oslav desátého výročí Fučíkovy smrti a padesátého výročí jeho narození (k této příležitosti byly ustaveny speciální komise pro oslavy Julia Fučíka). Plnění *Fučíkova odznaku*¹ bylo v té době v plném proudu a vydání *Reportáže* se rozšířila do mnoha zemí Východu i Západu, čímž si kniha získala světovou proslulost². *Reportáž* byla dokonce zhudebněna skladatelem Janem Seidlem, který na fučíkovské téma složil ještě kantátu *Lidé, bděte*. Tisk byl v té době plný příspěvků oslavujících Fučíka. Svaz spisovatelů nabádal své členy, aby se v tvorbě aktuálně zabývali jeho osobou i dílem, a tak spousta českých literátů psala oslavná díla

¹ Čtenářský odznak udělovaný uchazečům na základě složení komisionálních zkoušek. Tato akce byla vyhlášena roku 1949 Ústředním výborem Československého svazu mládeže.

² Jan Němeček v prvním úplném, kritickém a komentovaném vydání *Reportáže* z roku 1995 uvádí, že se kniha od svého prvního vydání dočkala celkem 38 českých a 317 cizojazyčných vydání.

s danou tematikou (mezi nimi například Marie Pujmanová, Pavel Kohout či právě Milan Kundera - viz dále). Za zmínku stojí také návrh, který padl na konferenci o Juliu Fučíkovi, pořádané v rámci zmíněných oslav desátého výročí spisovatelovy smrti, aby byl v Československé akademii věd zřízen Kabinet J. Fučíka (Bauer 2003). O době padesátých let dvacátého století u nás by tedy bylo možné hovořit také jako o „Fučíkově epoše“.

2.1 Reportáž psaná na oprátce

Komunistická propaganda potřebovala po roce 1948 vyzvednout idoly hodné následování, které by nahradily uctívání jiných, v té době již nežádoucích vzorů. Ideálním kandidátem na tuto pozici byl právě Julius Fučík – věrný komunist a národní hrdina, který vždy stál na straně Sovětského svazu a který zemřel v boji proti nacismu. Navíc jeho *Reportáž, psaná na oprátce*, motáková próza vzniklá za Fučíkova pobytu v gestapáckém vězení na Pankráci, vyzdvihuje zásluhy protinacistického odboje komunistické strany a její ideály a zároveň opěvuje víru v budoucí šťastný život v socialismu. Jak konstatuje Petr Steiner, profesor slavistiky na Pensylvánské univerzitě: „Ve Fučíkově svědectví, tak extaticky laděném a sugestivně podaném, našla strana neocenitelný prostředek k potlačení jakýchkoliv pochybností o svých odbojových zásluhách. V poválečné mocenské hře byla *Reportáž* pro komunisty skutečným trumfem, už jenom proto, že nikdo z jejich politických soupeřů se nemohl chlubit ani zdaleka srovnatelným dokumentem“ (Steiner 2002: 167). Znamenala tedy potvrzení o oprávněnosti poválečného nástupu komunistů k moci.

Se zajímavým pohledem na *Reportáž* přišel právě Steiner, který Fučíkovy texty označuje ne jako reportáže, ale jako romance ve smyslu sentimentálního žánru se šťastným koncem (ten v tomto případě dopíše jiní – „*zůstanou ještě miliony, které dopíše jeho ,happy end*““ Fučík 1995: 11). Důkaz o tom podává hned na několika příkladech – zdvojení obrazů (narativní reduplikace, např. První máj roku 1942 a poté roku 1943), rozštěpení vlastního já, svářící se hříchy a ctnosti (kapitola *Postavy a figurky*), šťastný konec a další³. Právě žánr romance umocnil propagandistický potenciál textu oslavujícího marxisticko-leninskou ideologii.

V tomto duchu Steiner také odhaluje, že ačkoliv už samotný název prózy, přesněji *reportáž*, naznačuje čtenáři, že se jedná o text s dokumentární výpovědní hodnotou založenou pouze na pravdivých faktech, o „nesmyslném“ charakteru tohoto díla nelze hovořit ve všech bodech. Přestože *Reportáži* neupírá její faktografickou povahu (pravdivost Fučíkových výpovědí ostatně potvrdily záznamy z výslechů na gestapu a poválečné výpovědi zúčastněných), pozastavuje se nad některými momenty, které mohou vést čtenáře k pochybnostem o její dokumentární hodnotě.

³ Steiner při klasifikaci romance vychází z díla Northropa Frye (*The Secular Scripture, A Study of Romance*, Cambridge : Mass, 1976).

Mezi ně patří například přesné časové údaje v první kapitole, která začíná večerem 24. dubna pět minut před desátou a končí druhý den přesně v ten samý čas (podle Steinera se jedná o literární prostředek kruhové konstrukce) či Fučíkovo mlčení trvající právě sedm neděl (tedy sedm krát sedm dní – sedm jako magické číslo). Mystifikující je i popis onoho osudného setkání „konspirátorů“. Podle Rivy Friedové-Krieglové, jedné z jeho účastnic, slova varování nevyšla z úst Fučíka, ale naopak, byla vyřčena ostatními na jeho adresu. V masce postaršího kulhajícího profesora Horáka s plnovousem totiž budil nežádoucí pozornost.

To už se ale dotýkáme dalšího důležitého rysu *Reportáže*, který ve svých odborných pracích zmiňují jak Petr Steiner, tak Vladimír Macura. Oba si všímají motivů vyskytujících se především v prvních čtyřech kapitolách knihy, které se nápadně podobají motivům spjatým s příběhem Kristova úmrtí a zmrtvýchvstání v evangeliích. Paradoxně tak „sakrační text“ komunismu, sloužící k oslavě jednoho z kultů vytvořených dobovou propagandou, čerpá náměty z bible křesťanské. Události z Fučíkova života odpovídají událostem ze života Ježíšova, Fučík zobrazuje sám sebe v postavě Krista. Také on je tedy „mesiášem“ nové doby, která má přijít, je prorokem nového světa, „který nebude mít nic společného se skutečností předválečnou, je to svět, v němž Sovětský svaz bude plnit úlohu ‚avantgardního předvoje lidstva‘, svět, jenž bude ostře rozvržen mezi postavy a figurky, hrdiny a zrádce“ (Macura 1995: 288).

Věnujme se alespoň několika zmíněným podobnostem. Ty lze najít už v rovině jazykové. Dokonce i okřídlená věta, kterou *Reportáž* končí, vykazuje jistou souvislost s Novým zákonem, jak upozorňuje Steiner. „*Lidé, měl jsem vás rád. Bděte!*“, tak bytostně fučíkovské, nápadně připomíná Kristův výrok: „*A cožť vám pravím, všechněmť pravím: Bděte.*“ (Marek 13:37 in Steiner 2002a), kterým Kristus varuje před falešnými proroky a nabádá své učedníky, aby ve vší „bdělosti“ očekávali příchod Páně. Již jmenovaná scéna setkání odbojářů (u čaje) zase evokuje poslední večeři Páně v kruhu svých učedníků. Pod úhlem tohoto pohledu se rozpor mezi výpovědí Friedové-Krieglové a tím, co líčí *Reportáž*, zdá být jasnější. „Analogie s Kristem bezpodmínečně vyžadovala, aby to byl Fučík, kdo prorocky varuje své druhy před hrozící katastrofou, a ne obráceně“ (Steiner 2002a: 154). Dokonce i Jidáš Iškariotský je tu v jistém smyslu přítomen v osobě Klecana („Mirka“). Nevydá sice v tomto případě samotného „Ježíše“ do rukou vojáků, ale zrady se přeci jen dopustí, když o něco později promluví. Mluví a tím zradí celé společenství, které nad ním vykoná trest – zrádce se dočká absolutního zavržení ze strany kolektivu, na kterém se provinil. „*Zbabělec prohraje víc než svůj život. Prohrál [...] A i živ – nežil už; protože se vyřadil z kolektivu*“ (Fučík 1995: 39). Popsána je tu i hrdinova smrt a vzkříšení, ovšem na pozadí jiného svátku než Velikonoc. Kulisou pro Fučíkovo umírání je Mezinárodní den práce a tento aspekt logicky vykazuje biblickou analogii do patřičných mezí, aby tak byla dotvrzena ideologická svébytnost. Macura pak podrobněji rozebírá scénu líčící

vycházku s komisařem gestapa Böhmem po Praze, která odkazuje k novozákonnímu příběhu d'áblova pokoušení Ježíše. Zahradní hospůdka v Bráníce a výlet na Hradčany, kde komisař Böhm Fučíka „svádí na scestí“, je vlastně pokoušením Ježíše v zahradě Getsemanské. Stejně jako d'ábel i komisař „ukazuje všechna království světa i slávu jejich“, aby mu jej „dal“ výměnou za hrdinovu spolupráci. „Vím, že máš rád Prahu. Podívej! Cožpak se už nikdy nechceš do ní vrátit? Jak je krásná! A bude krásná, i když ty tu nebudeš“ (Fučík 1995: 59). Fučík sám pak Böhma nazve „Pokušitelem“. Je opět paradoxem, že právě tato scéna se přes své silné kristovské konotace stala hlavní složkou pozdějšího Fučíkova kultu.

Jak dále Macura pokračuje a jak už bylo naznačeno v souvislosti se záměnou motivu Velikonoc za motiv Prvního máje, přes svůj legendární syžet čerpající z křesťanské tradice je hagiografický rámeček Fučíkovy výpovědi vystavěn na jiných základech než křesťanství samotné. Obrací se ke zcela jinému souboru hodnot jako k hodnotám posvátným. Ty se v nastávajícím období stalinismu stanou nedotknutelným kánonem doby. Je udivující, „s jakou přesností Fučík vyšel vstříc poválečné situaci, jak odhadl její hodnotový systém i konkrétní poetiku, jež z něj vyplývala, a jak se jej úspěšně pokusil předznamenat a stát se pro něj ideální ‚vzorovou knihou‘ – ‚základním dílem‘ české socialistické literatury, nikoliv jen agitpropským materiálem stranickým“ (Macura 1995: 294).

2.2 *Symbole a hesla kultu*

Díky *Reportáži, psané na oprátce* se z Julia Fučíka stal nekomplikovaný a jednoznačný typ hrdiny. Nutno však dodat, že o tento obraz Julia Fučíka se velkou měrou zasloužila i cenzurovaná vydání knihy, která v takto upraveném znění vycházela pouze s malými odlišnostmi až do roku 1989. O škrtech týkajících se Fučíkovy výpovědi na gestapu bylo rozhodnuto hned v přípravách prvního vydání. Důvody ke změnám je možné přičíst na vrub poválečným politickým rozpakům jak hodnotit ty, kteří na gestapu vypovídali, a také charakteru doby, jejíž tendencí „bylo hledat a ctít nové hrdiny jako lidi bez kazu, jako jakési obyvatele jiných, lepších časů“ (Janáček 1995: 312). A tak se o Fučíkově „vysoké hře“, kterou hrál s gestapem a se svým komisařem, dovídáme teprve z kritického vydání *Reportáže* z roku 1995. Do té doby věděla o Fučíkově mluvení za účelem „obrátit jejich pozornost docela jiným směrem“ (Fučík 1995: 91) pouze hrstka zasvěcených. Pak už nic nebránilo vybudování kultu nekompromisního hrdiny se všemi vlastnostmi a atributy podtrhujícími ideál šťastné budoucnosti, jak jej hlásala komunistická propaganda.

A stejně jako představa tohoto života v ráji a její jednotlivé aspekty i Fučíkova legenda v sobě snoubila protikladné znaky. Tak vedle sebe stály dva rozličné obrazy Julia Fučíka – národní hrdina vedle prostého člověka, lidského a přirozeného. Nejenže se tyto dvě různorodé

charakteristiky nevyklučovaly, naopak zdůrazňování motivu obyčejnosti upevňovalo obraz Fučíkovy velikosti. Julius Fučík byl tedy *Lidským Člověkem*, jak se píše v jednom z výroků uváděných Vladimírem Macurou (Macura 1992: 39). Ten dále ve své práci ukazuje, jak se tyto výroky často pohybovaly v obou polohách – vyzdvihovaly buď Fučíkovu prostotu, nebo velikost. „Představa společenského organismu byla tehdy silně paradigmatická, opírala se o logický aparát totožnosti a zaměnitelnosti jednotlivých prvků“ (Macura 1992: 40). Pokud osoba Julia Fučíka měla fungovat jako jakýsi „normativní ideál“, výchovný soubor norem chování, kterého se všichni měli snažit dosáhnout, musely být atributy Fučíkovy velikosti spojeny se znaky, se kterými se mohl ztotožnit každý – každá představa ideálu potřebovala svou konkrétnější verzi, svůj vzor.

Vzor Julia Fučíka měl, tak jako každý prototyp, své specifické atributy. Jeho smrt svědčila o statečnosti, obětavosti a ochotě potlačit veškeré osobní zájmy ve prospěch druhých (právě motiv sepětí s ostatními, s kolektivem byl u Fučíka prezentován důrazněji než u jakéhokoliv jiného dobového vzoru). Velmi důležitým pro emblematicku Fučíkova mýtu byl však fakt, že zemřel poměrně mladý (ve věku čtyřiceti let), a právě na tento znak mládí se zásadně vážou atributy s ním spojené. Mládí asociuje období jara, kdy je vše v rozkvětu a vše se křísí k novému životu. Oporu tohoto motivu lze tak najít i ve Fučíkově znovuzrození zachyceném v *Reportáži*. Do popředí vystupuje také motiv lásky. „Pomocí fučíkovského kultu se přímo ustaluje dobová normativní představa o lásce jako o trvalém svazku, jehož porušení se rovná zradě“ (Macura 1992: 41). Láska však v tomto pojetí není ničím intimním, intimita je vnímána jako znak měšťáckosti patřící ke světu kapitalismu, je veřejná a stává se věcí politickou. Není ani tak vztahem mileneckým, jako vztahem spolubojovníků, soudruhů, militarizuje se. Tak v sobě tento motiv slučuje i motivy boje, práce, lásku k Sovětskému svazu a k životu. Dalším důležitým atributem fučíkovského kultu je krása spjatá s významem znaku mládí. Ušlechtilý a krásný zjev Julia Fučíka byl podtržen i všeobecně známou podobiznou vytvořenou Maxem Švabinským. Očekávaný brzký příchod šťastné budoucnosti s sebou přinášel motivy radosti, veselí a úsměvu, které se vpravily také do tohoto kultu. Tehdejší atmosféra přímo číselá optimistickým naladěním. Často citovaná věta, jedno z hesel pevně spjatých s Fučíkovým velebením („*Ať proto smutek nikdy není spojován s naším jménem*“ Fučík 1995: 48), a vůbec vyznění celé *Reportáže*, která čerpá optimismus z víry v lepší budoucnost, přímo odkazovaly k těmto motivům.

Fučíkův kult patřil v socialistickém Československu k těm nejvíce oslavovaným a propagovaným. A není se čemu divit. Jak si všímá Vladimír Macura, *Reportáž, psaná na oprátce* v sobě obsahuje základní kameny poúnorové symboliky – „poslední bitva, věčně zářící slunce, První máj, Internacionála, Sovětský svaz, píseň, boj, práce, budoucnost, žena-bojovnice [...],

„prostý syn lidu“, „krásný člověk“, vítězství nad samotou“ (Macura 1995: 295). Nová doba se zhlédla v atributech, které přinášel Fučíkův kult – měla být dobou mládí, boje, štěstí, úsměvu a jara.

3. Reportáž, či legenda?

Přestože pojem reportáž nese Fučíkovo dílo již v samotném názvu, některé okamžiky a až mytické prvky knihy nechávají čtenáře na pochybách, zda jde skutečně stále ještě o čistě faktografické zachycení událostí, jak je tomu u reportáže zvykem. Narušuje se tím vnímání tohoto díla jako dokumentu a pravdivého svědectví. Následující kapitola se věnuje rozboru *Reportáže* z hlediska její příslušnosti k žánrům reportáž a legenda. V potaz jsou přitom brány obě dvě verze Fučíkova textu – verze cenzurovaná a verze autentická, která v původním celém a neupravovaném znění vyšla poprvé v roce 1995. Rozbor si klade za cíl nastínit prolínání daných žánrů v díle a přesněji zařadit jednotlivé momenty z žánru reportáže vyčnívající. Závěry tímto dosažené pak poslouží v další části bakalářské práce, která si všímá deziluzivních a demaskujících momentů románu *Žert*.

3.1 Reportáž

Reportáž je publicisticko-beletristický žánr, který podává očitě svědectví o aktuálních společenských jevech a klade důraz na faktografičnost a ověřitelnost informací. Tak tento textový útvar definuje *Encyklopedie literárních žánrů* Dagmar Mocné a Josefa Peterky. Při dalším čtení však zjišťujeme, že problematika reportážního žánru není tímto popisem zcela vyčerpána.

Reportážní tvorba se zdaleka neomezuje na holé konstatování či „přenášení“ skutečnosti, jak napovídá význam původně francouzského slova *reporter*. To platí zvláště pro reportáže takzvané umělecké, oscilující na hranici beletrizace označované termínem „črta“ (podle J. Mistríka a B. Osvaldové in Jílek 2004). Sem se řadí už některé dřívější reportáže Fučíkovy, které autor „sám označoval [...] jako útvary polobeletristické“ (Grygar 1961: 122), a bezesporu sem patří i *Reportáž, psaná na oprátce*. Ta pod pojem tzv. črty spadá už jen podle definice Barbory Osvaldové, která ji chápe jako „typ textu, jehož cílem je literárními prostředky zachytit mezní situaci, do které se autor dostal a zároveň se stal hlavním hrdinou; obsahem jsou silné zážitky, setkání s výjimečnými lidmi, nezapomenutelné vzpomínky“ (Jílek 2004: 96). Jozef Mistrík pak navíc zmiňuje také možnou přítomnost autorovy sebereflexe (Jílek 2004). Další charakteristiku literarizované reportáže nabízí Jiří Opelík ve svém textu *Reportáž v teorii a praxi*, kde se mimo jiné věnuje teoretické studii Mojžíra Grygara *Umění reportáže*: „Podle Grygara je reportáž malý prozaický útvar, který pohotově a poutavou formou podává osobní, pravdivou zprávu o aktuálních a reálných faktech skutečnosti – a právě jimi působí na čtenáře“ (Opelík 1961: 103). Právě tato zmíněná literarizovaná podoba žánru, zvláště pokud se jedná o reportáž s politicky a ideologicky zaměřenou tematikou, se původní „zásady nestranně

dokumentaristického registrování faktů“ (Mocná-Peterka 2004b: 568), kterou definoval zakladatel žánru Egon Ervin Kisch, drží nejvolněji.

Jak autoři Dagmar Mocná a Josef Peterka, tak i Viktor Jílek se shodují, že z hlediska užitých slohových postupů jsou povoleny náznaky vypravování, rafinovanější stylizace, dynamizace, užití figur, tropů a jiných literárních prostředků. V souvislosti s tím, jak žánr směřuje ke knižní prezentaci, dochází k vytvoření větších, tematicky profilovaných a záměrně komponovaných cyklů (Mocná-Peterka 2004b). Vyloučena není ani úvahovost, prostřednictvím které má pak autor možnost popisovanou skutečnost analyzovat a interpretovat ze svého pohledu (Mocná-Peterka 2004b, Jílek 2004). Ať už svými přímými komentáři či výběrem podávaných informací a právě jejich promyšleným skládáním a řazením dosahují autoři u čtenáře emotivního účinku. V takových reportážích pak převládá funkce přesvědčovací nad funkcí sdělovací, zpravodajskou, čehož často využíval k prosazení svých cílů zejména levicový a zvláště komunistický tisk meziválečného období. Sem patří také publicistika Julia Fučíka. „Reportáž pak přechází k agitační literatuře, zjevně nebo skrytě podřizující výběr a perspektivizaci faktů aktuálně politickému účelu“ (Mocná-Peterka 2004b: 568). Vrcholem podobných apelativních snah je v neposlední řadě i dokreslování popisované skutečnosti pomocí fantazie po vzoru sovětských reportáží (Mocná-Peterka 2004b). „Reportáž může události i rekonstruovat; fantazijní činnost však přitom musí respektovat autentická fakta“ (Opelík 1961: 103). Ve svých skriptech pak Viktor Jílek připomíná, že výběr faktů popisované skutečnosti závisí pouze na autorově uvážení. „Na rozdíl od zpravodajských sdělení, která jsou ve vztahu k události, faktu komplexní, v případě reportáže nejsou zaznamenána všechna fakta, nýbrž pouze ta, která autora zaujala, která považuje za podstatná, zajímavá, což nemusí odpovídat jejich skutečné relevanci“ (Jílek 2004: 96).

Některé zmíněné postupy a znaky lze vysledovat i v *Reportáži, psané na oprátce*. Reportáž v první řadě zaujme svou propracovanou osnovou a bohatým jazykem. „Fučíkova výpověď je [...] už od počátku budována jako literárně stylizovaný a v plánu i kompozičně završený tvar“ (Janoušek a kol. 2008: 225). Právě tento fakt v minulosti podpořil pochybnosti o pravosti Fučíkova rukopisu, která však byla vědeckými bádáními po roce 1990 potvrzena. Děj *Reportáže* se skládá především z retrospektivních svědectví událostí, což je pochopitelné vzhledem k okolnostem jejího vzniku – k realizaci mohl Fučík přistoupit až rok poté. Kompozice díla je tak promyšlená a to nejen jako celek. Například hned první kapitola nazvaná *Čtyřadvacet hodin* je toho důkazem. Její děj je přesně časově ohraničen – větami „*Za pět minut budou hodiny odbíjet desátou. Je krásný, vlahý jarní večer 24. dubna 1942*“ (Fučík 1995: 12) kapitola začíná a stejnými větami, pouze s pozměněným datem, také končí. Petr Steiner v tomto případě upozorňuje na užití takzvané *kruhové konstrukce* (Steiner 2002a: 150). Podobných příkladů

můžeme najít více. Například začátek následující kapitoly *Umírání* využívá kompozičního postupu, kdy jsou pasáže popisující Fučíkův „pohřeb“ střídány úryvky kostelní písně. Tím autor dosahuje dramatičtějšího vylíčení situace, dynamizace. Dvojí připomenutí prvního máje – poprvé jako vzpomínka na den „znovuzrození“, podruhé o rok později jako událost, odehrávající se v tehdejší autorově současnosti – zase působí symetricky stejně jako vylíčení dvojí prvomájové přehlídky v *Májovém intermezzu 1943* (vzpomínka na průvody, které Fučík zažil na svobodě, a popis Prvního máje ve vězení) a nabývá tak emotivního účinku. Silným prvkem *Reportáže* je zdůrazněná úvahovost, kterou je celý text prostoupen, a s ní související neustále přítomná autorova interpretace skutečnosti.

Co se týče pravdivosti Fučíkovy výpovědi, existují některá fakta, která jsou v poznámkovém aparátu vydání *Reportáže* z roku 1995 interpretována jako smyšlená (např. Fučíkovo pití vody ze záchodku cely, jak jej popisuje kapitola *Umírání*, bylo prý technicky nemožné). Lze je však stále chápat jako autorskou nadsázku sloužící pouze literárním účelům. Editoři zároveň uvádějí skutečnost, že i přes „své dramatické sklony a cítění“ byl Fučík dobrým svědkem událost: „Historiografický průzkum událostí a individuálních osudů, jichž se autor v *Reportáži* dotýká, prokázal, že většinu z jejího věcného obsahu lze dějepisným výzkumem potvrdit. [...] to hlavní, co jsme se po půl století o *Reportáži*, psané na oprátce [...] zatím dozvěděli, můžeme již dnes s jistotou shrnout slovy: mnohé bylo jinak, ale nikoli všechno naopak“ (Janáček 1995: 329).

O reportáž tedy v případě Fučíkova textu bezesporu jde, vyhovuje požadavkům v celé šíři její definice, která připouští i úpravu, sřetení a přibájení podávaných faktů tak, „aby bylo docíleno žádoucího apelativního vyznění“ (Mocná-Peterka 2004: 568). Pokud však pohlédneme právě na tyto „apelativní“ pasáže *Reportáže* podrobněji, můžeme rozpoznat jejich legendární charakter, který měl na kanonizaci textu nepochybně vliv.

3.2 *Legenda*

O okamžicích *Reportáže* nápadně připomínajících pasáže ze života Ježíše Krista i o interpretaci tohoto Fučíkova konání, jak ji podávají Petr Steiner a Vladimír Macura, bylo pojednáno ve druhé kapitole tohoto textu. Se žánrem legendy má však *Reportáž* společného ještě více.

Už jen téma svou povahou vybízí ke srovnání s legendou. Ty byly ve svém souhrnu „psány s cílem oslavit památku příkladných křesťanů, kteří před pomíjivými pozemskými záležitostmi (hmotné statky, kariéra) dali, často za cenu vlastního sebeobětování, přednost božímu zákonu, a tím i vyšším (poněvadž nadčasovým) duchovním hodnotám“ (Mocná-Peterka 2004a: 337). V případě Fučíkově jde samozřejmě o příkladného komunistu vyznávajícího absolutní hodnoty této „víry“. Motiv obětování se pro kolektivní blaho je však shodný s legendou. Také s motivem

zázraku, charakteristickým to rysem legend, se v *Reportáži* setkáme ve chvíli, kdy Julius Fučík „vstane z mrtvých“ v den Prvního máje.

Dalším styčným bodem je schematičnost v případě legendy pramenící mimo jiné z nedostatečného individuálního pojetí postav a dějů, který je dán snahou o co největší zevšeobecnění každého jevu (Petrů 1972). V případě *Reportáže* se s podobným zjednodušujícím pojetím dobrého a zlého setkáváme například v odsuzujícím vylíčení Mirka Klecana nebo v pokusu o jednoznačné dělení aktérů jejího děje na Postavy a Figurky (přestože samotná jejich charakteristika už tak jednoznačná není). Toto jednostranné hodnocení je samozřejmě podpořeno i samotným charakterem žánru reportáže, který na rozdíl od románu zaujímá pouze jeden pohled, jedno stanovisko ke skutečnosti, a to stanovisko autorovo.

Mýtotvorný charakter v sobě *Reportáž* nese už sama o sobě. Asi nejvíce však k legendární povaze díla přispěl zásah cenzury. Ve všech upravených verzích, které vyšly do roku 1989, byla vynechána pasáž, ve které se Fučík doznává k tomu, že hrál s vyšetřovateli „hru“ – záměrně podával mylné informace a falešné stopy, které už podle jeho úsudku nemohly nikomu ublížit. O této skutečnosti se čtenář poprvé dovídá až teprve z vydání z roku 1995:

„Teď snad potřebuje vysvětlení, proč já sám po nějaké době jsem začal postupovat poněkud jinak.

Sedm neděl jsem nevyprávěl. Byl jsem si vědom, že žádné slovo mne nemůže zachránit, ale zato může ohrozit soudruhy venku. V mlčení byla moje aktivita.

Ale Klecan mluvil. Bylo tu již několik lidí ze řad inteligence. A přišlo stanné právo. Hromadné zatýkání a popravy bez dlouhých výslechů. Na Gestapu se kombinovalo: Když Vančura, proč ne také jiní? Proč ne S. K. Neumann? Proč ne Halas? Proč ne Olbracht? Ti tři byli mi přímo označováni jako autoři článků v Rudém právu. Jejich zatčení bylo na vázkách. A zatčení, to znamenalo jistou smrt. Na programu byli i jiní: Nezval, Seifert, oba Vydrové, Dostal a z důvodů mně už docela neznámých dokonce i Frejka a takový mnohoživelník jako Bor. Kdybych byl naráz vylil své ledví před Gestapem, nebyl bych jim většinou mohl ublížit. Ale o to teď nešlo. Šlo o něco jiného: mohl jsem je zachránit svým mlčením? Bylo mé mlčení ještě aktivním? Nebylo už pasivním?

Na tuhle otázku jsem si musil dát odpověď. A dal jsem si ji. Nejsem nepozorný k tomu, co se kolem mne děje a s kým mám co dělat. Sedm neděl na Gestapu naučilo mne mnohému. Poznal jsem ty všemocné lidi tady, jejich metody, jejich úroveň. Pochopil jsem, že mám i tady příležitost k boji; docela jinými prostředky než venku, ale se stejným smyslem a stejným zaměřením. Mlčet dál znamenalo nevyužít této příležitosti. Teď už bylo třeba něčeho víc, abych si mohl říci, že jsem na každém místě a v každé situaci plnil svou povinnost. Bylo třeba začít hrát vysokou hru. Ne o sebe – to bys musil hned prohrát – , ale o jiné. Očekávali ode mne senzaci. Dal jsem jim ji tedy. Slibovali si mnoho od mého mluvení. „Mluvil“ jsem tedy. Jak, najdete v mém protokolu.

Výsledky byly dokonce lepší, než jsem předpokládal. Obrátil jsem jejich pozornost docela jiným směrem. Zapomněli na Neumanny, Halase, Olbrachty. Dali pokoj české inteligenci. Docílil jsem dodatečně i propuštění zatčené Boženy Půlpánové a Jindřicha Elbla, jejichž svědectví se dovolávám. A víc. Získal jsem důvěru a pokračoval jsem. Několik měsíců se honili za vidinou, která – jako každá vidina – byla větší a svůdnější než skutečnost. A skutečnost venku mohla zatím pracovat a růst k velikosti, která předčí všechny vidiny. Mohl jsem pak i přímo zasahovat do případů, které se sem dostaly, a tyto zásahy „nezůstaly bez následků“. Byla to jediná práce, kterou jsem jako „hausarbeiter“ v Petschkově paláci poctivě konal.

Že jsem tím oddálil svou smrt, že jsem tím získal čas, který by mě snad mohl pomoci, byla odměna, s níž jsem nepočítal.

Rok psal jsem s nimi divadelní hru, v níž jsem si vyhradil hlavní úlohu. Bylo to někdy zábavné, někdy vyčerpávající, vždycky dramatické. Každá hra však má svůj konec. Vyvrcholení, krize, rozuzlení. Opona padá. Potlesk. Diváci, jděte spat!“ (Fučík 1995: 90-91)

Tento škrť je nejrozsáhlejším a zároveň nejzávažnějším cenzurním zásahem do původního textu. Zamlčení uvedené pasáže bezesporu radikálně změnilo podobu a závěrečné vyznění *Reportáže* – místo Fučíka, který vypovídal, ať už v jakémkoliv rozsahu a z jakýchkoliv důvodů, je tu Fučík jako neochvějný hrdina s železnou vůlí „nekompromisně a disciplinovaně setrvávající v mlčenlivém hrdinství“ (Janoušek a kol. 2008a: 226). V důsledku proto tato úprava a další podobné ediční zásahy „posunuly [...] charakter díla do polohy výrazně glorifikační“ (Janoušek a kol. 2008a: 226). A tak stejně jako povahu středověkých „tendenčních“ legend dotvářela diplomacie státu a církve, tak i povaha Fučíkovy legendy byla umocněna zásahem „vyšší“ oficiální moci.

Je pochopitelné, že pokud by v době, kdy *Reportáž* poprvé vyšla, tedy těsně po válce, nechali její editoři text v nezměněné podobě i s onou vyjmutou pasáží, pravděpodobnost, že se z ní stane kanonický text, by byla pramalá. Fučíkovo přiznání, že vypovídal v rámci hry, kterou vedl s gestapem, i přes jeho odvolání se na protokoly gestapa, působí kontroverzně ještě dnes. Jakého ohlasu by se pak původnímu dílu dostalo v době poválečné, kdy ještě rozjitřená mysl tehdejší společnosti připouštěla pouze dělení na hrdiny a zrádce⁴? Protože legendy vznikaly mimo jiné k podpoře kanonizace či beatifikace osoby, jejíž život popisovaly (Mocná-Peterka 2004a: 337), musela se komunistická strana k tomuto redakčnímu zásahu přiklonit, měl-li se Fučík stát „svatým“ nově nastolené doby a jeho *Reportáž* pak „brevířem komunistické mládeže a vzorníkem základních ideových principů socialistické literatury“ (Janoušek a kol. 2008a: 227).

3.3 Reportáž, psaná na oprátce – reportáž s prvky legendy

Jak bylo dokázáno výše, *Reportáž, psaná na oprátce* splňuje všechny podmínky žánru reportáže, pohybuje se v jeho vymezených hranicích a i se svými odchylkami od prostého konstatování skutečnosti nepřekračuje jeho hranice. Zároveň však tato vybočení, projevující se zejména v rovinách kompozice, umělecké nadsázky či v rovině hodnotící a úvahové, a užití jazykových prostředků a výrazů odkazujících k legendární tematice nabývají v daném kontextu padesátých let mytického charakteru. Tyto prvky jsou patrné zejména u textu cenzurovaného. Přestože jsou některé z nich přítomny i v textu původním, právě cenzurovaná verze ještě umocnila recepci tohoto díla jako legendárního textu. Legendární vyznění samotné *Reportáže* pak svou tvorbou podpořili i mnozí doboví umělci a mezi nimi právě Milan Kundera se svým *Posledním májem* (viz níže).

⁴ Tuto situaci ostatně ilustruje i charakter prozaických děl bezprostředně reflektujících válečnou situaci – tzv. první vlna prózy s válečnou tematikou.

4. Kunderova básnická tvorba lyrického věku a její dobová recepcce

Kunderova raná tvorba básnického charakteru vzniká v době padesátých let a svou podstatou čeří vody ustáleného stranického schematismu kulturního diktátu.

4.1 *Člověk, zahrada širá (1953)*

Básnická prvotina Milana Kundery je příznačná pro dobu změn, ve které vychází.

V roce 1953 zemřel J. V. Stalin, krátce po něm i Klement Gottwald a jeden z čelných představitelů poučnorové doby Zdeněk Nejedlý, ministr školství, odešel do ústraní – vše začíná pomalu ale jistě směřovat k „ústupu od režimu teroru“ (Janoušek a kol. 2008b: 51). Václav Kopecký, tehdejší ministr kultury, přednesl na zasedáních ÚV KSČ výzvu „k odstranění překážek, které ‚inteligenci diskriminují““ (Janoušek a kol. 2008b: 51). Tato tendence se postupně odrazila i v literárním životě, kde nejpružněji zareagovala zejména poezie a dramatická tvorba.

Názorové střety, které se zaobíraly především tématem nové poezie a pojetím socialistické literatury, dostaly prostor v diskusích uveřejňovaných v kulturních a literárních časopisech. z těchto diskusí vzešel nový pohled na socialistické umění, který sice dál hlásal tvorbu v duchu stranického myšlení, zároveň však upouštěl od stereotypu a schematického a tendenčního proklamování socialistických myšlenek a poskytoval větší prostor autorově individualitě a umělecké výpovědi. „Umění začínalo, byť zprvu velmi nesměle, zobrazovat vnitřní svět člověka, jeho problémy, ale i nálady a pocity v širší škále, než povolovaly bariéry tehdejšího chápání socialistického realismu“ (Janoušek a kol. 2008b: 52). Hmatatelným projevem tohoto obratu byly v poezii v témže roce vydané sbírky *Cestou k slunci* Miroslava Floriana a *Člověk, zahrada širá* Milana Kundery. Obě jmenované sbírky způsobily rozkol v přijetí u dobové kritiky.

Kladné ohlasy, reprezentované především Z. K. Slabým a Jaroslavem Janů, vítaly Kunderovu sbírku jako nový a potřebný počín v záplavě schematických říkanek stranického „sektářství“ a „dogmatismu“. Pozitivně byl hodnocen především autorův zájem o *problematiku dnešního mladého člověka* – problémy lásky k domovu, lásky milenecké, nebezpečí války – a v neposlední řadě také smysl údělu básníka tehdejší doby. „Milan Kundera přichází [...] s poesíí plnou problémů, nikoli problémů násilně do básně roubovaných, nýbrž prožitých celou bytostí“ (Slabý 1953). Jaroslav Gardelka a Imrich Čierny pak chápou tuto básnickou sbírku jako reflexi Kunderovy cesty „od obzoru jednoho k obzoru všech“ (Čierny-Gardelka 1953).

Zpočátku většinou odmítavá kritika vytykala Kunderovi až přílišný důraz některých básní na „subjektivnost básníkovu“, označovanou některými za projev individualismu, který podle recenzentů brání básníkovi cítit povinnost sdílet osud ostatního lidu za všech okolností. Milan

Jungmann a Jan Petrmichl tento přístup charakterizují následovně: „netkne-li se mne, mého básnického individua, nějaká byť i sebezávažnější společenská událost – nezlobte se, budu upřímný – nebudu se snažit o zpěv a zahrám na klávesy jen svého soukromého osudu“ (Jungmann-Petrmichl 1953: 1320). Také abstraktní, zevšeobecňující ráz některých veršů a *konturovitost postav* epických částí se neseťkaly s pochopením kvůli údajnému *zkreslení celkového záměru básně* (např. báseň *Láska a život*). Ani Kunderovi kritici však nezavrhlí dílo jako celek. S kladným přijetím se setkala především závažnost témat, kterými se básně sbírky zabývají. Často citovanou a vynášenou básní je například *Balada z Koreje*, ve které se projevil už i básníkův „hluboce účastný vztah ke společenské skutečnosti“ (Jungmann-Petrmichl 1953: 1320).

Zástupci obou názorových táborů shodně zmiňují především nesprávné ideové řešení konfliktů (Jungmann-Petrmichl 1953) předkládané v básních nebo absenci přímého východiska z dané situace. Na Kunderovu obranu v tomto bodě Z. K. Slabý dodává: „Není však úkolem básníka podávat recept. Stačí náповeď, stačí ironický šleh, stačí ukázat důležitou otázku v její vyhraněnosti“ (Slabý 1953).

Rozdílné hodnocení sbírek rozpoutalo v kritických kruzích diskusi, která probíhala (nejen na stránkách literárních časopisů) déle než rok a která se zabírala především „otázkou úlohy, významu, poslání básníka v socialistické poesii“ (Jungmann-Petrmichl 1953: 1317).

4.2 *Poslední máj (1955)*

Poema, která zvítězila ve fučíkovské soutěži Literárních novin a Svazu spisovatelů, je u dobové kritiky nejlépe přijímaným dílem Kunderova básnického-lyrického období. Zároveň reprezentuje první rozsáhlejší básnický počín na fučíkovské téma u nás.

Na předešlou básnickou sbírku navázala svým neschematickým pojetím, na rozdíl od ní však byla tato příkladná ukázka „občanské poezie“ kritikou přijata jednoznačně kladně. A není se čemu divit. *Individuálnost a asociálnost*, vlastnosti, které tu ztělesňuje komisař Böhm, jsou nakonec odsouzeny a odkázány k porážce. Osobní prospěch ustupuje *společenské povinnosti*. Navrch tu získávají „komunistická ideologie a kolektivní sounáležitost“ vtělené do postavy Fučíka, která zároveň symbolizuje Kunderovu „představu kladného hrdiny naší epochy“ (Červenka 1956: 216). Výtky se překvapivě nedočkalo ani „Kunderovo ‚povyšení‘ Böhma z ‚figurky‘ na typ“ (Rumler 1955: 62) – případné námitky proti komplikovanosti a propracovanosti původní Böhmovy „figurky“ předchází Milan Blahynka připomínkou samotné Fučíkovy charakterizace, „že je to figurka ‚o poznání velkorysejší než ty ostatní““ (Blahynka 1956: 399) – ani Fučíkův vnitřní boj, který nejdříve musí podstoupit, než dojde k poznání, „že obětovat své ‚já‘ vlastně znamená – přinést tomuto ‚já‘ pravé vítězství“ (Červenka 1956: 216).

Právě takový je totiž podle Miroslava Červenky „hrdina dneška“, a právě proto, že se tato poema, stejně jako i poezie ostatních tehdejších nejmladších básníků, zaměřuje na *dnešního mladého člověka* – „Na člověka, který bojuje i miluje, který proklíná i zpívá. Na člověka, který pobíjí zbytky starého světa v sobě“ (Dostál 1955: 855) – nabývá Kunderův pohled na hloubce a aktuálnosti. Důraz na duchovní boj zároveň souzní s legendárním vyzněním *Reportáže*. Postava Fučíka jako hrdiny čelícího pokušení a násilí a Böhm jako vtělená „dábelská“ síla usilující ovládnout lidský rod – to jsou rysy charakteristické pro legendu.

Tón *Posledního máje* zní z celé básnické tvorby Kunderovy nejpatetičtěji a nejmoralistněji, což dotvrzují i závěrečná slova recenze Antonína Jelínka („Je nutno zdůraznit, že zásluha Kunderova tkví [...] i v tom, že se s úspěchem pokusil vnést do české poezie, tolik dodnes čerpající z komornější minulosti, hrdinský, pathetický tón, obraz hrdiny a pathos našich myšlenek“ Jelínek 1955) či úvaha Vladimíra Dostála o „didaktické, morální, filosofické myšlence“ hlásající, že „smysl lidského života spočívá v obětavé službě lidem“ (Dostál 1955: 856-857), která podle něj stála na počátku zrodu této poemy. Lze se domnívat, že právě onen oslavně didaktický tón též velkou měrou přispěl k pozitivnímu hodnocení tehdejšími recenzenty.

4.3 *Monology (1957)*

Poslední básnický počín Milana Kundery byl knižně vydán v krátkodobém uvolnění poměrů politické i kulturní oblasti, kterému dala impuls rostoucí kritika stalinismu v socialistických zemích. Svou povahou sbírka opět vyvolala rozrůznění v postojích literární kritiky a tentokrát i čtenářské veřejnosti.

Milostná lyrika, jejíž verše působí oproti předešlé poemě daleko civilnějším dojmem, přináší v Kunderově podání pohled na vztahy mezi mužem a ženou a zobrazuje jejich nejrůznější podoby. Kritickou výtkou byla neaktuálnost těchto popisovaných vztahů, jejich dobová nepříznačnost a držení se „spíše existujících ‚typů‘, napolo kanonisovaných případů citového vztahu muže a ženy, případů, ošacených jistými životními situacemi“ (Sus-Cetl 1957: 361). Verše tak prý mohou být aplikovány i na dobu dávno minulou. Tomuto názoru přímo oponuje názor Jiřího Brabce, který naopak Kunderu označil za básníka se *smyslem pro aktuálnost* zobrazujícího manželskou krizi ne jako úzce dobovou otázku, ale jako „problém vztahů dvou lidí [...] jako problém společenský, který není izolován“ (Brabec 1957). Za aktuálnost veršů se ve své recenzi přimluvil i Jaroslav Janů, který se odvolává především na reakce tehdejších čtenářů Lidových novin, kde byly verše uveřejňovány ještě před knižním vydáním: „Jestliže vzrušily [verše] dělníka, učitelku, studenta, ženu v domácnosti, pracující lidi našich dnů, obražejí něco živého v naší společenské tkáni a nelze je bagatelizovat“ (Janů 1956).

Některé kritické ohlasy vyčítaly autorovi, že zachycuje milostné vztahy až v určité mezní situaci, že je dostatečně neosvětluje a neuvádí, co tomuto osudovému okamžiku předcházelo či v jaké rozuzlení vyústil. „Každá Kunderova báseň je momentem, který má být kolísí nebo krisí celé tragedie jednoho lidského osudu. Ale stejně jako by byly krise v dramatu nepochopitelné, neúčinné a málo očištné, kdyby jim chyběla expozice i katastrofa, tak i izolované milostné události [...] pozbývají v Kunderových básních hlubšího smyslu [...]“ (Sus-Cetl 1957: 363). Dále pak Martin Schulz: „vypjatý okamžik proměňuje v statickou scénu, zajímavou, ale neposkytující doznění, kterého lyrická báseň může dosáhnout“ (Schulz 1957: 9). Naopak Jiří Brabec „otevřený konec“ básní vítá. Podle něj působí na mysl čtenáře daleko účinněji, že se Kundera nestaví do role mentora a nepodává jednoznačné rozhršení, ale pouze ukazuje „*chmurné*“ *obrazy* vztahu dvou milenců.

Diskuse tak opět připomněla otázku problematiky básnickovy úlohy a oživila „svár mezi dusivou frází a úsilím o samostatné, nešablonovité myšlení“ (Janů 1956). Kunderova milostně lyrická práce znamenala pokrok v básnickém rozboru lidského nitra, jenž „už nezůstává u ‚žertovného škádlení‘, které jinde mělo vyjadřovat čistotu mladých citů“ (Schulz 1957: 9).

Z výše nastíněných reakcí dobové kritiky na Kunderovu ranou tvorbu vyplývá, že otázka jejího přijetí či nepřijetí vždy velmi úzce souvisela se sporem mezi subjektivismem a kolektivitou. Kundera se svými lyrickými počiny řadil právě k tvůrcům „subjektivně zaměřeným“ a rozdílná kritická hodnocení pak jen odrážejí osobní postoj jednotlivých recenzentů k tomuto faktu.

Ve světle této skutečnosti lze snadno pochopit, proč ze všech tří sbírek právě *Poslední máj* vyvolal nejmenší rozpor mezi kritickými ohlasy, ba dokonce jednoznačně kladné přijetí. Poema nejenže zobrazuje ikonu Fučíka, ale zároveň vyzdvihuje hrdinův smysl pro kolektiv, tedy rys ideově poplatný dané době. Naproti tomu je zde však přítomno i subjektivní rozhodování postavy, váhání, jak se zachovat, a to v kontextu dobové tvorby působilo značně neschematicky (přestože pohledu dnešního čtenáře se tak poema jevit nemusí). *Posledním májem* tedy Kundera vybalancoval hranici mezi požadovaným kolektivismem a vítaným subjektivním pohledem básníka, což sbírce přineslo kladný ohlas kritiky.

5. Karel Hynek Mácha v Posledním máji

Za bližší zkoumání stojí Kunderovo rozhodnutí zasadit „pokušitelskou“ příhodu navzdory předloze doprostřed jarní scenérie a přemístit ji právě na Petřín.

5.1 Máchův Máj v Kunderově poemě

S motivy jara a máje, rozkvetlé přírody a vězně čekajícího na smrt se setkáváme už v díle o století starším – v *Máji* Karla Hynka Máchy. Nespornou připomínku vrcholného díla českého romantismu podtrhuje i umístění děje na Petřín, kde stojí Máchova bronzová socha, máchovské odkazy jsou však zřetelné i v rovině textu samotného.

Téma odsouzeného vězně Kundera rozpracovává podobně jako Mácha. Lze zde například vysledovat motiv věžňova odpočítávání zbývajících času. V Máchově *Máji* se tento motiv objevuje v podobě kapek, které padají ze stěn vězení a „*jejich pádu dutý hlas/ dalekou kobkou rozložen,/ jako by noční měřil čas*“ (Mácha 1983: 27), Kundera jej zmiňuje přímo – „*a prchavý cval hodin nepočítal*“ (Kundera 1955: 19). Další motivem přítomným u obou věžňů je motiv milované země-vlasti, země-matky, ze které vzešli a do které se po smrti opět vrátí⁵. Paralely obou děl si ve své recenzi všímá i Milan Blahynka, když zmiňuje „nekulisový význam přírody v obou Májích, zvukové kvality obou básní,“ skutečnost, že vězni „vyvedeni do oslnivého dne, oba pocítí a vysloví svou lásku k zemi...“ (Blahynka 1956: 400). Dál se však zobrazení věžňů rozcházejí a nabývají dokonce protikladných hodnot.

Jak podotýká Petr Steiner, dává tato aluze Kunderovi prostor rozehrát v rozsahu své poemy polemiku mezi dvěma existenciálními principy, dvěma přístupy ke smrti. Fučík se sice dostává do stejné situace jako Máchův Vilém – odsouzený zločinec obklopený rozkvetlou jarní přírodou, který čeká na svou popravu – zaujímá však naprosto opačný postoj ke smrti a smyslu života. Tato názorová polemika je v *Posledním máji* zřetelně demonstrována opozicí Fučíka a Böhma. „Figurka“ Böhma, zde oproti *Reportáži* povýšená na postavu se složitější psychologií, zastává stejný přístup ke smrti jako Vilém, který právě proto, že postrádá jakékoliv nadosobní ideály, chápe smrt jako „konečnou hrůzu [...] a bující májová příroda mu jen připomíná krutost jeho trestu“ (Steiner 2002b: 240). Podobnost Böhmovy a Vilémova principu lze opět doložit srovnáním obou textů. Böhm přímo vychází z Vilémova uvažování o životě jako snu⁶,

⁵ „*Ach v zemi krásnou, zemi milovanou,/ v kolébku svou i hrob svůj, matku svou/ v vlast' jedinou i v dědictví mu danou, v šírou tu zemi, zemi jedinou*“ (Mácha 1983: 42). „*Tu zemi dobrou, mateřskou,/ v které mu bylo hej,/ která, až nejhůř bude mu,/ zas něžně schová jej*“ (Kundera 1955: 19)

⁶ „*Snad spaní je i život ten,/ jenž žiji teď; a příští den/ jen v jiný sen se změní?*“ (Mácha 1983: 26); „*A život není snad/ než sen, než let, než pád*“ (Kundera 1955: 11)

o protikladu života a smrti jako o protikladu světla a temnoty – nicoty⁷. Nicoty, kde „*všecko jedno – žádný – žádný cíl* –“ (Mácha 1983: 28). Jak stejně zní Böhmovo: „*Vždyť smyslem života je jen tvůj život sám! / A mimo něj/ nic/ není!*“ (Kundera 1955: 24).

Zatímco ve Vilémově případě jde pouze o filozofické přemítání, Böhm z něj tvoří premisy, z nichž osnuje plán k dosažení moci nad Fučíkem. A tak Böhm krutě pozvedá „*ohnivou lucernu, z níž život/ září, zpívá, voní*“ a doufá, „*že jako noční motýl/ Fučík/ rozbije se o ni!*“ (Kundera 1955: 18). Netuší, že pro komunistu Fučíka znamená smrt pouhou osobní obětí, kterou se podílí na dobru kolektivní věci. „*Ti, kdo pro svůj život žijí, / pro sebe, pro svou letmou pout, / žijí jak marná létavice, / co padá do tmy zahasnout*“ (Kundera 1955: 25), tak zní Fučíkova odpověď.

Dochází zde tedy k polemice mezi individualismem, prosazujícím nezávislost jednotlivce, jeho individuální zájmy, a kolektivismem, podřizujícím zájmy jedince zájmům společenským, národním. Rovina literárních postav však není jedinou sférou, kde lze střet těchto dvou pohledů vysledovat. Nabízí se v tomto smyslu také srovnání autorů obou „májových“ básní, přičemž dojdeme k závěru, že jde i o polemiku Kundery s Máchou.

5.2 Koncepce Zdeňka Nejedlého

Jedním z příznačných symbolů pouťové doby bylo zbožnění „kulturního dědictví“ 19. století, o které se u nás zasloužil především Zdeněk Nejedlý. Ten asocioval vývoj válečné a poválečné historie české země s událostmi naší dávnější minulosti. Macura zmiňuje tehdy pocíťované analogie mezi předobrozenskou epochou (jiráskovskou „dobou temna“) a obdobím německé okupace, dále mezi „národním obrozením“ a poválečnými, především pouťovými, léty. V revolučních událostech roku 1848 pak Nejedlý viděl předobraz revoluce 1948 (Macura 1992). Právě s tímto pohledem na věc pak souvisí adorování husitství a obrození jako nejvýznamnějších epoch české minulosti a jejich následné vyzdvižení jako předobraz budované beztřídní společnosti. Podle Nejedlého byla zdrojem těchto období především „lidovost“ jako základní národní vlastnost. Proto se jí mělo inspirovat i tzv. „druhé obrození“, jak Nejedlý nazýval pouťový vývoj (Janoušek 2008b). A nejen lidovostí mohlo zmíněné národní obrození posloužit koncepci nového myšlení socialistické kultury. V kontextu nové doby ožily i obrozenské pojmy jako *všeslovanská vzájemnost, bojovnost, optimismus, zdraví* (Macura 1992).

Do této koncepce, v jejímž rámci dokonce Nejedlý vytyčil linii českých klasiků, které „spojovala idea programového umění, promlouvajícího k širokému národnímu kolektivu“ (Janoušek 2008b: 148), logicky nezapadal „individualistický buřič“ Mácha. Právě jeho *Máj*

⁷ „*Hluboká noc – temná je noc! – / Temnější mně nastává – – –*“ (Mácha 1983: 27); „*A je-li to snad let jen letmý, / chci jako raketa ho vynést ze tmy! / A je-li okolo jen mlčení a tma, / chci znít jak písťala, jež skrze bubny hrá!*“ (Kundera 1955: 11-12)

svým *pesimistickým chápáním lidského osudu* nekorespondoval s optimismem doby socialistické, stejně jako ani v minulosti nekorespondoval s optimismem doby „jungmannovského“ obrození. Proto podle Nejedlého nemohl ani účinně promlouvat k národu (Janoušek 2008b: 148).

Ačkoliv rozborem některých Máchových topoi Vladimír Macura vyvrací zažité chápání Máchy „jako osobnosti stojící vně aktuálních problémů své doby“ (Macura, 1983: 173) a jako výlučně romantického individualisty, nic se nemění na faktu, že právě takto byla často osobnost spisovatele Karla Hynka Máchy pojímána už v době národního obrození a právě tak i v době komunistické éry. Proti vlastenectví a lidovosti národního obrození tedy stojí Mácha jako „cizí básník“, básník – poutník, básník bez vlasti, básník zmaru, který obrozenskou nostalgii, vždy provázenou sakralizací zašlé minulosti a jejích emblémů, prohlubuje ve „skepsi a skutečný tragický prožitek“ (Macura, 1983: 174).

5.3 Kunderův „individualismus“

Přestože tehdejší Kunderova tvorba si od dobové kritiky také vysloužila punc individualismu, v případě májové poemy jde ve skutečnosti o individualismus pouze předstíraný. Je nutné podotknout, že jakkoliv dovedně zde sice Kundera rozehrává drama „boje identity“, téma v tehdejší době daných literárních schémata nezvyklé, na napínavosti mu ubírá fakt, že dobový čtenář jeho závěr dávno zná. Ví, jak se Fučík rozhodne zachovat, protože konec příběhu je historicky dán. Jakkoliv „individualisticky“ se tedy dílo tváří, od začátku je jasné, k jakému rozuzlení dojde a jakých hodnot se nakonec kladný hrdina, a s ním i autor, rozhodne zastat. *Poslední máj* je tak už sám o sobě právě kritikou individualismu zde zastoupeného Karlem Hynkem Máchou.

Dokladem je ostatně i lidová baladická píseň o zbojníku Jánošíkovi, která hraje v *Posledním máji* významnou roli právě při Fučíkově rozhodování. Zařazení tohoto zbojnického motivu podtrhuje polemiku s Máchovým *Májem*. Na opozici Böhma a Fučíka, literárně předzjednané povahou cenzurované *Reportáže*, Kundera staví opozici loupežníka Viléma jako zdroje Böhmovy individualistické teorie a loupežníka Jánošíka, jako představitele kolektivní myšlenky (samotný obsah mýtu Jánošíka podtrhuje sounáležitost s kolektivem), na jejíž stranu se Fučík přiklání. Přihlédneme-li navíc k zaujetí pouňorové kultury „lidovostí“, lze i tento motiv folklórní písni interpretovat jako další prvek stavící se do opozice k individualismu a do rozporu s vnímáním Máchova „individualisty“ Viléma.

Ze zmíněného tedy jasně vyplývá Kunderův postoj, který v *Posledním máji* zaujal, a zároveň se nám tak nabízí vysvětlení, proč toto dílo u soudobé kritiky obstálo z celé Kunderovy lyrické tvorby nejlépe.

6. Julius Fučík v díle Milana Kundery

K tematice Julia Fučíka se Milan Kundera ve svém díle vrací dvakrát. Poprvé v poemě *Poslední máj*, podruhé pak v románu *Žert*. Je zajímavé sledovat, jak se tyto dvě podobizny národního hrdiny od sebe zásadně liší a jak jedna oponuje druhé.

6.1 *Poslední máj*

Poema *Poslední máj* (1955) čerpá téma z části Reportáže, kde se Fučík zmiňuje o vycházkách s Böhmem za stanného práva v létě roku 1942. Podle Fučíka měly tyto vycházky sloužit komisaři mimo jiné jako prostředek, kterým chtěl zlomit jeho mlčení (*Hrál dobře úlohu Pokušitele* - Fučík 1995: 59). Oproti *Reportáži*, v níž je ve dvou pasážích zmínka o letních vycházkách s komisařem, které jednou vedly na Hradčany, podruhé do Bráníka (Fučík 1995: 59, 65), je tato epizoda v *Posledním máji* zasazena do kulis jarního Petřína (o důvodech tohoto autorova počínu bylo pojednáno v předešlé kapitole).

Zubožený vězeň vyšel z bran Pankráce do jarního májového dne. Rozkvetlou Prahou se vydal k petřínské hospodě Nebozízek. „*Kam kráčel, tam s ním po cestách/ šel vítr a ten vítr táh/ za sebou dlouhou vlečku jara./ [...] Bylo to procesí/ žertů a volání,/ že vězeň říká si:/ ‚Mí staří kumpáni,/ děti a jabloně/ šumné!/ Kéž byste, kéž byste zůstali/ u mne!‘*“ (Kundera 1955: 8-9). Těžkou zkoušku přichystal Böhm Fučíkovi – jarní krajina má vězni připomenout krásu života, o který přijde, pokud nepromluví: „*Fučíku, co je nad život,/ nad jeho vlny nádherné?/ [...] ‚Je něco krásnějšího? Řekni!‘/ A vězeň říká: ‚Není... ne...‘*“ (Kundera 1955: 18). Zatímco oba sedí u sklenky vína a pozorují rozkvetlou Prahu, zní od vedlejšího stolu slovenská baladická píseň o legendárním zbojníku Jánošíkovi. Úryvky této písně prostupují celou Kunderovou poemou a plní zde funkci jakéhosi protipólu (štítu) vůči Böhmově lsti a svůdnosti jarní krajiny – právě z této písně „Fučík čerpá sílu vzdorovat Böhmovu pokoušení“ (Steiner 2002b: 241), poukazuje ve své studii Petr Steiner a dokládá v jedné z pasáží *Posledního máje*: „*Palte do mne! Dobrá!/ Až však k zemi padnu,/ mou valašku zvednou ruce kamarádů./ Nepřestane boj!*“ (Kundera 1955: 32). Fučíkova soudržnost s kolektivem prostých lidí, tolik podobná okřídlenému zbojnickému „bohatým brát a chudým dávat“, je zdůrazněna i v dalších slokách básně: „*Rád všechny naše lidi mám./ Když jste je tloukli, bičovali,/ na vlastních zádech namodralý/ najednou nahmatal jsem šrám./ Tož padnu-li,/ rád padnu za ně.*“ (Kundera 1955: 27). A tak se za Fučíkem zavírají brány Pankráce, ale on je smířený se svým osudem, odhodlaný statečně vytrvat v mlčení i za cenu smrti.

Zajímavou charakteristiku přináší článek Miroslava Červenky srovnávající *Poslední máj* s jinou fučíkovskou básní – s *Nočním hostem*⁸ Vítězslava Nezvala. Podle něj má Kunderův Fučík spíše podobu „hrdiny dneška“, tedy hrdiny, který se od Nezvalova „člověka budoucnosti“ liší svou nehotovostí. Ta spočívá v nutnosti vnitřního zápasu a v obětování vlastního „já“, které rozhodnutí ve prospěch kolektivu předchází. Proti tomu stojí „člověk budoucnosti“, pro něhož už neexistuje rozdíl mezi povinností a touhou. Je to „ideál nadšeného, jednoznačného, vnitřně nerozpolceného a proto vítězného hrdiny“, který už svádí boj pouze s „jediným soupeřem – se silami přírody“ (Červenka 1956: 217). Hrdina *Posledního máje* sice prochází takovýmto „složitým procesem a niterným konfliktem, přesto nakonec dojde k poznání, že i nejtěžší společenská povinnost, plněná uvědoměle, důsledně a z vlastní vůle, je zároveň nejvyšší radostí“ (Červenka 1956: 216).

Kundera tak před nás předkládá obraz Julia Fučíka – statečného, silného a mravního hrdiny, který miluje život, lidi a svou zemi („*Tu zemi dobrou, mateřskou,/ v které mu bylo hej,/ která, až nejhůř bude mu,/ zas něžně schová jej*“ Kundera 1963: 19) a za tyto hodnoty se rozhodne bojovat svým mlčením. Vedle motivu jara, který připomíná už samotný název díla, tu nacházíme i motivy lásky k životu, kolektivity, lidskosti, sepětí s ostatními, boje (s nepřitelem i s vlastním nitrem), potlačení osobních zájmů a také radosti a úsměvu („*Ještě se za nimi s úsměvem obracel*“ Kundera 1955: 39).

Několikastránková poema tak v sobě zachycuje prakticky celou emblematickou kulturu Fučíkova kultu, která zde byla popsána v druhé kapitole. Atributy příznačně spojované se jménem Fučíka se zde neobjevují náhodou. *Poslední máj* vzniká v době rozkvětu fučíkovského kultu a stejně jako další díla této doby a této tematiky má charakter opěvný. Zároveň patří do autorova raného tvůrčího období, do jeho tvorby „lyrického věku“, jak sám Kundera nazývá „vlastní mladost“, která spolu s jeho „lyrickou činností a lyrickými zájmy splývá s nejhorskou sezónou stalinských let“ (Steiner 2002b: 238)⁹. Ve světle pozdějšího Kunderova odklonu od tohoto období a vlastní tvorby v této době vzniklé pak nepřekvapí, že obraz Julia Fučíka v o deset let mladším *Žertu* je zcela jiného ražení.

6.2 Žert

Fučíkovo jméno je zde explicitně zmíněno celkem třikrát – fučíkovské „*at' smutek není spojován s mým jménem*“ je životním heslem Heleny; v rozhovoru, který Ludvík vede s Jaroslavem krátce po návratu z vězení, se Fučíkovo „hrdinství“ stává hlavním tématem; Fučík se symbolicky účastní Ludvíkova procesu (podobizna zavěšená na stěně „soudní síně“, úryvky

⁸ báseň ze sbírky *Chrpy a města* (1955)

⁹ Steiner cituje z textu Antonína J. Liehmy „Milan Kundera“, *Generace* (Köln), 1988, str. 60

Reportáže hrající v případě Ludvíkova individualismu roli „usvědčujícího materiálu“). Tyto tři zmínky určují Fučíkovo postavení v *Žertu* a přiřazují mu jednotlivé „role“, které při podrobnějším zkoumání nabývají na svém významu jak v kontextu samotného románu, tak i v kontextu skutečnosti stojící mimo něj.

6.2.1 *Fučík vs. Ludvík*

Podstata této opozice tkví v opozici kolektivního a individuálního principu, stejně jako tomu bylo v *Posledním máji* v opozici vězně Fučíka a máchovského vězně Viléma.

Přestože je Ludvíkovo smýšlení ovlivněno duchem doby („*Byl pro nás vždycky kumpán a posměváček. Ted' mluvil pateticky a neostýchal se velkých slov*“ Kundera 1996: 141), oproti svým ostatním komunistickým kolegům má na sobě ještě „*pozůstatky individualismu*“ a právě individualismus je vlastnost snad nejvzdálenější dobovým Fučíkovým portrétům. To z Ludvíka činí jeho protipól. Střet Ludvíkova individualismu s kolektivní povahou doby, ke kterému zákonitě musí dojít, se konkrétně projeví rozparem mezi Ludvíkovým „*sklonem k hloupým žertům*“ a nezpůsobností socialistického kolektivu žert pochopit.

Lyrická doba, která nezná smysl pro humor, která se nesměje, neuznává žádné individuální, soukromé pohnutky. Proto je Ludvík za text své provokativní pohlednice („*Optimismus je opium lidstva! Zdravý duch páchne blbostí. Ať žije Trockij!*“) zaslané z trucu dívce, která před ním dala přednost stranickému školení, vyloučen ze školy, ze strany a tím i z kolektivu. Poté, co vedle sebe Pavel Zemánek položí slova Fučíkovy Reportáže a Ludvíkovy pohlednice, nemá Ludvík pražádnou možnost obhajoby („*Věděl jsem, že už nic nemohu zachránit; když má obrana tak málo působila jindy, jak by mohla působit dnes, kdy Zemánek postavil mé věty pod absolutní míru Fučíkových muk?*“ Kundera 1996: 195). Ačkoliv jde o pouhý žert, je text pohlednice vykládán jako důkaz Ludvíkova protistranického myšlení. O nic lépe není přijato ani Ludvíkovo sypání popele na hlavu v podobě doznání ke svému „*individualismu, intelektuáliství, své odtrženosti od lidu*“, samolibosti, skepsi a cynismu, ani jeho zapřísahání, že při tom všem je straně oddán a není její nepřítel (Kundera 1996: 195). Toto přiznání se naopak podle soudruhů nemůže slučovat s oddaností ke straně, a tak je trest nevyhnutelný. (Podobným dokladem dobového dogmatického myšlení je v ostravské epizodě i Alexejův případ, kdy je jeho neobratná snaha při plnění úkolu posuzována jako výsměch vojenské autoritě a jeho fyzická neschopnost není brána v potaz).

Zemánek, kterému „*nestačilo [...] nikdy útočit jen na rozum*“, který „*chtěl zasahovat lidské city*“ (Kundera 1996: 22) a který je v procesu lyrickým hlasatelem „Fučíkova slova“, majícího zde funkci odsuzující, se poté stává objektem Ludvíkovy touhy po pomstě. Touhy, která jej pohání a v jejímž jménu se chopí „*nabídnuté příležitosti*“ vykonat cynický a přizemní čin

pomsty. Opozice Fučík kontra Ludvík se proto nevyčerpává zcela, ale má své pokračování v opozici následující, kde teprve padne poslední slovo.

6.2.2 Ludvík vs. Helena

Opozice postav Ludvíka a Heleny je pokračováním pomyslného souboje kolektivismu a individualismu započatého opozicí Fučíka a Ludvíka. Navrch tu však má tentokrát Ludvík.

Této opozice se účastní jiný Ludvík než v opozici předešlé, Ludvík destruktor¹⁰. A právě tento Ludvík se záměrem provést „jednu krásnou destrukci“ (Kundera 1996: 15) – destrukci, která mu má být satisfakcí za zničený život – přijíždí do svého rodného města.

Protihráčem je mu Helena, která odmítá svůj život „rozlomit v půli“, a proto se tak stává podobiznou zarputilého a tupého setrvávání v již překročených životních hodnotách utopické mentality, jejím zosobněním. S jistou nadsázkou lze říci, že je travestií Fučíka – Fučíkovo okřídlené „*at' smutek není spojován s mým jménem*“ jako motto jejího života, záliba v lidových písních¹¹, motiv fučíkovské „ženy bojovnice“ hájící ideály strany¹², Helenino mentální uvíznutí v době svého mládí.

Helena zde zastupuje kýč. Stejný kýč, jaký nalézáme i v Kunderově *Posledním máji*. V *Žertu* je však tento kýč na rozdíl od májové poemy, kde jsou jeho rysy brány jako nominální hodnoty, zesměšněn. Co je to vlastně kýč? Jak jej autor *Žertu* chápe? Kunderova definice kýče, kterou ve svém článku cituje Jiří Kratochvil, říká: „Kýč je paraván zakrývající smrt“ (Kratochvil 2009). Sám Kratochvil v tom samém článku předepisuje toto: „Nejspolehlivějším existenciálním testem je náš vztah k sexu a ke smrti, k těm dvěma nejdůležitějším danostem našich životů. V nesvobodných společenstvích je obojí příznačně zastřeno šalebnými rouškami“ (Kratochvil 2009). Stejně jako v *Prvním máji* je smrt zahalena hrdinnou myšlenkou na blaho ostatních, tak i Helena (utkaná z frází fučíkovské legendy) zahaluje své pohnutky a činy do patosu vznešených myšlenek. V rámci toho povyšuje svůj chtíč na cosi vyššího. Ospravedlňuje ten „*pulsující sexus, to zvíře*“ z říše podivné svobody, „*kde neexistuje stud, ani zábrany, ani morálka, [...] kde je vše dovoleno*“ a halí jej v líbivý závoj „*mladistvého snu o lásce*“ (Kundera 1996: 27). A právě jménu této neopětované „lásky“ se Helena rozhodne obětovat svůj život (jak lyrické a jak kýčovitě dojmavé!), jak prohlašuje, přestože ve skutečnosti je jí pohnutkou k tomuto činu jen naivní touha přimět tak Ludvíka, aby se k ní vrátil zpět (Helenin dopis Ludvíkovi).

¹⁰ „Ale mně se zdá, že místo zdí vidím všude jen samé kulisy. A destrukce kulis je docela spravedlivá věc,“ (Kundera 1996: 15), říká v rozhovoru s Kostkou.

¹¹ „staly se [lidové písně] leitmotivem mého života, splývají mi s tou dobou, s mým mládím, s Pavlem, ozvou se mi pokaždé, když mi má vyjít slunce“ (Kundera 1996: 22)

¹² Tento rys její povahy se projeví v horlivém odsouzení milostné aféry mezi ženatým redaktorem a mladou technikou – „já jsem pak byla pro to nejpřísnější řešení, navrhla jsem, aby byl redaktor vyloučen ze strany pro vědomé klamání a podvádění strany“ (Kundera 1996: 26). Sbližuje mimochodem Helenu s vykreslením postavy mladého „soudce“ Zemánka.

Helenina lyrická naivita a pokrytectví jsou po zásluze potrestány a to způsobem typickým pro román. Jako první dostane za vyučenou Helenino ospravedlnění chtiče ve jménu lásky, a to právě už samotnou podstatou sexuálního aktu. Právě sexem nad ní získává Ludvík moc a potupuje Helenu ještě více v okamžiku, kdy je jeho odpor vůči ní samotné, vůči její frázovitosti posílen jeho touhou zprznit „soukromé vlastnictví Pavla Zemánka“. Přestože jde o výsledek Ludvíkovy nenávisti, Helena jej nic netušíc přijímá¹³. Zlatý hřeb celého Helenina potupení ovšem přijde na řadu teprve v pasáži líčící její pokus o sebevraždu. Ten místo velkého tragického konce vyústí v groteskní představení poté, co omylem spolyká místo smrtící dávky algenů pilulky projímadla.

Jak v knize *Kundera aneb Paměť a touha* podotýká Eva Le Grand, „skatologický element nejenže není pouhou provokativní hříčkou nebo jakousi romanopiscovou libůstkou, ale je jedním z hlavních ironických a smíchových činitelů, a tím i strukturně nezbytným kontrapunktem k idylickému zobrazování všech souhlasů (jak ideologických, tak imagologických) s bytím“ (Le Grand 1998: 38). Její tvrzení má mnoho společného s bachtinovskou smíchovou kulturou, jejíž typické prostředky jsou vlastní i románu jako jejímu zástupci na poli literárním. V případě opozice Ludvík – Helena můžeme navíc díky Helenině svázanosti s Fučíkovým kultem uvažovat vedle skatologického zesměšnění kýchče také o profánním zesměšnění oficiální ideologie. A také tento „desakralizační“ aspekt zesměšnění oficiálního je zároveň aspektem Bachtinovy karnevalizace, o které bude blíže pojednáno v následující kapitole.

Ludvíkova „malá destrukce“ si klade za cíl otrást ideologii Pavla Zemánka – jejího hlasatele a šířitele z masa a kostí. Ten však již dávno není oním Zemánkem sloužícím stranickému dogmatismu padesátých let. Teď hlásá jinou, modernější myšlenku – myšlenku „socialismu s lidskou tvář“ – a Ludvík zjišťuje, že pomstít se Zemánkovi destrukcí mýtu je vlastně nemožné. Zemánek totiž žádnému mýtu ani žádné ideologii nepodléhá, protože je jen oportunisticky vyměňuje dle „módního trendu“. Jeho jednání je ovládáno pouze jediným cílem a jedinou potřebou „zasahovat lidské city“, danou jeho vrozeným exhibicionismem.

Navzdory všemu však Ludvíkův čin nevyjde na prázdno. Přes svůj chybný úsudek se mu podaří vykonat pomstu na nenáviděné ideologii a nenáviděném mýtu, které tu cele zosobňuje postava Heleny. A tak Ludvík přeci jen v důsledku oplácí políček ideologii (ať už v přeneseném či doslovném významu slova – bití Heleny při sexu), která jej před lety srazila na kolena. Byl sice ztrestán nesprávný člověk, ale s ním zároveň i myšlenka, která se na Ludvíkovi provinila.

¹³ „Díval jsem se do Heleniny tváře, začervenale a zohavené grimasou; položil jsem na tu tvář dlaň; položil jsem jí na ni jako na předmět, který můžeme obracet, převracet, drtit či mačkat [...] několikrát jsem jí hlavu takto obrátil a pak se náhle to obracení proměnilo v první políček; a druhý; a třetí. Helena začala vzlykat a křičet, ale nebyl to křik bolesti, nýbrž křik vzrušení“ (Kundera 1996: 199)

6.3 Fučík vs. Halas

Další opozici můžeme vysledovat i v rovině intertextuality, tedy v rovině užití textů jiných autorů či jejich jmen v *Žertu*. Připomínána a citována jsou tu díla dvou autorů – již zmiňovaná *Reportáž, psaná na oprátce* Julia Fučíka a básně ze sbírky *Tvář* Františka Halase. Výběr i způsob ukotvení těchto „reálií“ v textu románu také přispívají k odhalení demytizačních tendencí *Žertu*.

Opozice, do které Kundera oba básníky staví, je patrná sice již při samotném čtení textu, má však svou oporu i ve skutečnosti mimo román – v samotném zařazení obou tvůrců jak do kontextu doby, tak i do kontextu předešlého Kunderova díla.

Nejzřetelněji se kontrast jeví právě v rámci textu románu. Fučík je zde symbolicky přítomen Ludvíkově procesu (Fučíkův oficiální portrét zavěšený v posluchárně, kde se soud odehrává) a jeho *Reportáž* je použita jako důkaz usvědčující Ludvíka z nedostatečné oddanosti straně, když ve svém proslovu žalobce Zemánek cituje pasáže *Reportáže* vedle slov Ludvíkovy pohlednice. Naproti tomu k Halasovi se Ludvík utíká jako ke spřízněné duši, k někomu, jehož jméno také zní zvukem „politické klatby“. „Člověk hledá ve chvílích neštěstí útěchu v tom, že svůj smutek spojuje se smutkem jiných; i když je v tom snad cosi směšného, přiznám se k tomu: vyhledal jsem si Halasovy verše proto, že jsem se chtěl seznámit s někým, kdo byl také ‚exkomunikován‘“ (Kundera 1996: 77).

Tímto se dostáváme k porovnání rolí obou spisovatelů z hlediska dobové reality. Zatímco Fučíkovo jméno bylo v padesátých letech obklopeno aureolou komunistického světce a hrdiny, jméno Františka Halase se v té samé době stalo nevhodným. Přispěl k tomu zejména projev Ladislava Štolla přednesený na pracovní konferenci Svazu československých spisovatelů v lednu 1950, bezprostředně poté vydaný knižně pod názvem *Třicet let bojů za československou socialistickou poesii*. Projev, který se tak stal na dlouhou dobu „závaznou normou pro hodnocení české literatury posledních třiceti let“ (Janoušek a kol. 2008b: 144). Štoll sám svůj přístup k poezii označil za kritický a hodnotící tak literaturu z hlediska potřeb jejího jediného možného *socialistickorealistickeho proudu*. Pod úhlem tohoto pohledu vyvodil z díla S. K. Neumanna estetická kritéria, kterými hodnotil prvorepublikovou poezii. Tvorbu Františka Halase tak odsoudil pro její „maloměšťáctví“ a dekadentnost¹⁴, která se v „době nejradostnějších let“ nepřipouštěla. Jak Kundera v *Žertu* přibližuje – „každý, kdo se neradoval, byl okamžitě podezříván, že ho vítězství dělnické třídy zarmucuje anebo (což nebylo o nic menší provinění) že je ‚individualisticky‘ ponořen do svých niterných smutků“ (Kundera 1996: 35). V zásadě oficiální básník Halas se tak stal „náhle symbolem ‚reakce‘“ (Janoušek a kol. 2008b: 144-145).

14 Už ve třicátých letech byl Halas, zpočátku se hlásící k poetismu, kritizován za svůj „pozoruhodně truchlivý, skupinově ‚nedisciplinovaný‘ výběr patronů“ (Kundera, L. 1999: 76) tzv. „sedmikrásu“, kde vedle vede francouzských prokletých básníků nalezneme jméno G. Apollinaire, E. A. Poa, K. Hlaváčka a K. H. Máchy.

V neposlední řadě je pak v opozici Fučík – Halas obsažena i Kunderova snaha vyrovnat se se svou ranou tvorbou. Připomeňme *Poslední máj*, který pomáhal budovat Fučíkův kult. Jak bylo dokázáno již výše, není toto dílo jen oslavou kolektivismu, je zároveň i obžalobou individualismu. Fučíkův smysl pro kolektiv, který je zde vynášený, polemizuje s máchovským individualistickým přístupem ke smrti jako ke konečné hrůze, která nemá žádný vyšší význam a po které přichází jen prázdno a nicota. A právě tato opozice kolektivního a individualistického se zrcadlí i v protikladu Fučíka a Halase. Fučík opět jako symbol kolektivního a Halas, jehož poezie bývá přirovnávána k poezii Máchově¹⁵, jako zastánce máchovského principu. Je zde tedy přítomen opět stejný protiklad jako v *Posledním máji*, ovšem s jiným hodnocením – právě poezie Františka Halase přináší útěchu individualistovi Ludvíkovi poté, co je z kolektivu vyloučen za přednesu *Reportáže*.

Zajímavý kontrast je možné vysledovat v této opozici také na úrovni žánrů poezie a prózy. Přestože Halasovy básně jsou lyrikou a Fučíkova *Reportáž* prózou, při jejich porovnání zjistíme, že ne Halasova poezie, ale právě Fučíkova próza je zde představitelkou principu Kunderova „lyrického věku“. Steiner v této souvislosti připomíná Kunderovo následující dílo *Život je jinde*, kde je hlavním hrdinou Jaromil, mladý básník posedlý svou vlastní osobou, jehož lyrika je právě produktem této sebeposedlosti. Zde se však próza, ne lyrika, kterou Kundera spojuje se sociálním utopismem (Steiner 2002b), stává symbolem „kunderovsky lyrického“. Zemánkův patos, se kterým cituje pasáže z Fučíkovy *Reportáže*, i patos tohoto samotného díla, které Ludvík v rozhovoru s Jaroslavem interpretuje jako výsledek Fučíkova exhibicionismu živeného aplausem publika, kontrastují s intimitou Halasových básní, s jejich osobním a soukromým prožitkem. „*Nikomu předtím a nikomu potom jsem verše nepředčítal; mám v sobě dobře fungující pojistku studu, která mi brání, abych se příliš otvíral před lidmi, abych prohlašoval před druhými své city; a čtení veršů mi připadá, jako bych nejen mluvil o svých citech, ale jako bych o nich mluvil stoje na jedné noze; určitá nepřírozenost, která je v samém principu rytmu a rýmu, uváděla by mne do rozpaků, kdybych se jí měl oddat jinak než v samotě*“ (Kundera 1996: 78). Ludvíkova slova jako by popisovala přesný opak rysů *Reportáže* – textu, který se na publikum přímo obrací.

15 Máchovský přístup k poezii se vine celým Halasovým dílem. Explicitně se Halas k Máchově odkazu hlásí například básní K. H. M. ve sbírce *Dokořán*.

7. Legenda a Žert

Deziluzivní funkce *Žertu* sahá až za hranice samotného románu a demaskuje falešné mýty a legendy obecně platné ve společnosti doby, ve které dílo vzniká. Tato kapitola se zabývá způsoby odhalení a svrnutí dvou takových veřejných legend v *Žertu* přítomných a do kontrastu k nim staví soukromou a nedotknutelnou legendu Lucie.

7.1 Opozice žánrů

Pro *Žert* příznačným prvkem je skutečnost, že jeho napsáním Kundera jednou provždy vyměnil žánr poezie za žánr románu. Zmíněný krok je dán autorovým trvalým zavržením lyrické „exhibice“ a kritikou nadužívání lyrického principu jako „okrašlovadla“ schopného „proměňovat všechno ve voňavá růžová oblaka“ (Liehm 1990: 60). V rozhovoru, který Kundera poskytl J. A. Liehmovi krátce po vydání *Žertu*, definuje své vnímání takového přístupu k lyrice následovně: „Lyrika je sebevyjádření, lyrika má v sobě narcistní princip“ (Liehm 1990: 58). A právě narcismus a posedlá potřeba sebe prezentace jsou hlavními znaky *lyrického věku* – věku nedospělosti. Situaci tehdejší literatury, která podle něj povytce uvízla právě v nedospělé lyrice *příznačně pro většinu mladých kultur*, charakterizuje takto: „Tohle jednostranné zaměření na poezii, na básnictví, napomáhá vytvářet obecnou mentalitu, pramálo racionální, pramálo duchaplnou a vtipnou, zato trošku hysterickou, sentimentální a kýčovitě zbarvenou“ (Liehm 1990: 59). „Viděl jsem zblízka básníky, kteří zkrášlovali věci nehodné zkrášlení,“ pokračuje Kundera, „a dovedu se dodnes sám dobře vžít do takového nadšeného lyrického vytržení, které je opilé samo sebou a není s to vidět přes vlastní nádhernou mlhu svět“ (Liehm 1990: 61).

Téma zhoubného lyrismu sice plně rozvíjí až v následujícím románě *Život je jinde*, přítomno je však i v *Žertu*, kde opozice oslavného lyrismu a prozaického racionalismu hraje významnou roli. Pnutí mezi oslavnou, patetickou povahou lyrického „exhibicionismu“ a ironií, sarkasmem a civilností románu využívá Kundera k zobrazení dichotomie mýtického a demytizujícího principu. Zatímco se zneužití lyrických prvků podílí na vytvoření a udržení legendy živé ideologií, román svým přirozeným založením působí právě naopak – legendu podvrací, demytizuje. Opozice lyrického a románového je v *Žertu* tedy nejvíce zřetelná právě v okamžicích rozkladu mýtů.

Vedle žánrové opozice lyrika – román je ve využití románových prostředků možné spatřit také odvěkou polemiku románu s žánrem legendy, odvěký souboj profánního se sakrálním, oficiálním. Tohoto protikladu je využito především v desakralizaci Fučíkovy legendy.

7.2 Fučík

Důležitost Fučíkova kultu a legendární povahy jeho *Reportáže* pro dobu, ve které se děj románu (aspoň první polovina jeho děje) odehrává, byla dostatečně prokázána již v předešlých kapitolách a je tedy zbytečné znovu zde tuto tematiku podrobněji rozebírat. Fučíkova osoba, ověnčená aureolou světce, znamenala jeden ze symbolů stalinistické doby, jimž byla vtisknuta posvátnost a nedotknutelnost sakrálních činitelů komunistické ideologie. A právě tuto uměle vytvořenou a udržovanou posvátnost odhaluje a pranýřuje v *Žertu* Kundera za pomoci ironie, travestie, protipólu nízkého a vysokého a dalších bachtinovských prostředků lidové smíchové kultury, která je románu vlastní.

Jak bylo zmíněno výše, přímo se zde osoba Fučíka objevuje na třech místech. V době, kdy probíhá debata Jaroslava a Ludvíka o písniích nového folklóru, má už Ludvík za sebou vojnu, vězení i práci v dolech. Už prošel fází odvržení socialistického mýtu a je docela jiným člověkem, než byl, když před lety sváděl členy cimbálové kapely na „správnou cestu“. Oproti tomu Jaroslav, který se na tuto cestu tehdy nechal svést, se z ní od té doby neodchýlil. A tak dochází k rozepři mezi Jaroslavovým a Ludvíkovým vnímáním lidové hudby a její funkce, která vede i k polemické debatě o Fučíkovi jako o hrdinovi hodném opěvování lidových písní.

Helena je Fučíkovým převtělením, žije hesly a symboly jeho kultu – věčně zajatá v letech svého mládí s laciným patosem úporně lpí na své víře ve stranu a na symbolech tradičně spojovaných s Fučíkovým jménem, jako jsou obyčejnost, prostota, veselí, láska k domovu, zidealizovaná láska romantická. To jsou její ideály, které nehodlá zahodit, jimi jsou ovlivněny její mravní hodnoty, jimi je ovlivněna Helenina představa Ludvíka jako nositele právě těchto ideálů¹⁶.

Do třetice je Fučík přítomen Ludvíkově procesu jako „spoluautor“ Zemánkovy pranýřující řeči. Přítomnost Fučíkova mýtu je zde ještě podtržena jeho oficiální podobiznou zavěšenou na stěně posluchárny.

Demytizační nota zaznívá v prvním případě z Ludvíkových úst přímo, když označí Fučíkovy pohnutky k napsání *Reportáže* za exhibicionismus, domyšlivost a nedostatek hrdosti a síly k tomu „*být statečný v samotě, beze svědků, bez odměny a souhlasu, jen sám před sebou*“ (Kundera 1996: 158) – znaky tak blízké Kunderově pojetí „lyrického věku“.

Líčení Ludvíkovi perzekuce, přítomné právě v jeho vypravěčské pasáži, se neobejde bez ironie. Obzvláště zřetelně zaznívá ironický hlas v části, kde se vypravěč zmiňuje o Fučíkově podobizně – slavné to kresbě secesního malíře Maxe Švabinského, „*virtuózního zpodobitele symbolických alegorií, baculatých žen, motýlů a všeho líbezného*“ (Kundera 1996: 194), který

¹⁶ „*proto se mi tolik líbil Ludvík, protože když jsem s ním, nemusím měnit své ideály a vkus, je obyčejný, prostý, veselý, jasný, a to je to, co miluju, co jsem vždycky milovala*“ (Kundera 1996: 21)

takto idylicky zpodobňuje i Julia Fučíka jako „*téměř dívčího, rozdychtěného, čistého a tak krásného, že snad i ti, kteří Fučíka osobně znali, dávali přednost ušlechtilé kresbě před vzpomínkou na skutečnost*“ (Kundera 1996: 194). A právě ironie si bere na paškál tuto typickou ukázkou zneužití lyriky k podpoře obecného vnímání Fučíka jako absolutního a nedotknutelného symbolu.

Největšího zhanobení se však Fučíkův kult dočká potupením Heleny – jeho věrné a neochvějně zastánkyně. A toto potupení se zde uskuteční dvakrát – sexuálním aktem s Ludvíkem a Heleniným pokusem o sebevraždu, který se zvrtné ve směšnou grotesku. A opět tu lze zahlédnout opozici lyriky a románu. Lyricky patetické a vážné, vtělené do Heleny, je zprzněno nízkým, skatologickým. Parodické převrácení hodnot při němž jsou ty pro oficiální kulturu vznešené zesměšněny, je jedním z prostředků karnevalové kultury definované Bachtinem. Sem svou polyfonickou podstatou patří i žánr románu.

7.3 *Folklór*

Vnímání folklóru se v *Žertu* objevuje ve dvou podobách – vnímání Jaroslavovo a Helenino. Zatímco Jaroslavovo vnímání folklóru má vliv na jeho přijetí socialistické ideologie, Helena přijímá folklór teprve skrze tuto ideologii, která lidovou kulturu volí jako jeden ze svých symbolů.

Jaroslav jako rodilý Moravan vyrůstající ve folklórním prostředí odjakživa vnímá folklór jako přirozenou a nedílnou součást života. Jaroslavovy sny mají podobu bájných výjevů a scén a jeho jazyk nese lidovou poetiku. Mytické folklórní motivy a křesťanské hodnoty s lidovou kulturou pevně svázané se prolínají jeho skutečným životem a celé jeho myšlení a jednání je těmito tématy ovlivněno, je s nimi spjato. Proto ho smutná tvář mrtvé maminky v představách přiměje skončit se studiem, aby se mohl starat o nemocného otce. Proto se ve „chvíli jasnozření“ zamiluje do dívky Vlasty, když v její útlé postavě spatří onu „chudobnou děvečku“ z četných lidových písní. Proto se tak upíná na jmenování svého syna králem jízdy.

Není tedy divu, že se nakonec i Jaroslav po Ludvíkově „agitační“ řeči o nutnosti nastolit umění lidu jako „*současný životní a umělecký sloh*“ (Kundera 1996: 140) přikloní k myšlence socialismu. V kolektivismu, který socialismus hlásá, totiž spatřuje smysl bytí lidového umění a zvláště písně odjakživa spjaté s obřady a svátky, s kolektivním životem: „*Lidé budou žít v nové kolektivitě. Budou spojeni jedním společným zájmem. Jejich soukromý život splyne s veřejným. Budou opět spjati desítkami společných obřadů, vytvoří si své nové kolektivní zvyky*“ (Kundera 1996: 143). A tak se i Jaroslav, slovácký patriot, paradoxně ve své oddanosti k folklóru připojí k jeho lacinému zneužití ve prospěch komunismu (umělé lidové písně se současnou tematikou –

píseň o Fučíkovi; folklórní svatební obřad bez faráře, kostela, božího požehnání a tradičních biblických motivů).

I v Helenině životě hraje folklór důležitou roli. Přestože je rodilou Plzeňáčkou, moravské písně se staly *leitmotivem* jejího života už od dob studií v Praze, kdy vystupovala s *Fučtkovým souborem písní a tanců*. Moravská hudba – jedna ze složek Helenina „spontánního a naivního“ mýtu, jak jej trefně označuje Lubomír Doležel (Doležel 1993). Také Helenino smýšlení je ovlivněno motivy lidových písní – pod tímto zjednodušeným prizmatem pohlíží i na Ludvíka, rodilého Moravana, a také podle těchto představ si jej idealizuje („*uslyšela jsem leitmotiv svého života, viděla jsem z dálky přicházet své mládí a cítila jsem, jak Ludvíkovi propadám*“ Kundera 1996: 28).

Helenino vnímání folklóru je jiné než Jaroslavovo. Helena lidové téma vstřebává pouze jako jeden z mnoha dílů skládky obrazu, do kterého se stylizoval onen „šťastný věk“. Její povrchní nazírání věcí je poplatné schematismu dané doby se všemi jeho frázemi a symboly (např. Helenino vnímání Ludvíka jako člověka s bohatým „*gorkovským životopisem*“ poté, co se dozví o jeho práci v dolech). Opačným případem je Jaroslavovo přijetí folklóru, které vyrůstá ze staleté tradice lidové písně, z rodného slováckého kraje a jeho zvyků a s myšlenkou socialismu se ztotožňuje teprve na základě dobového vyzdvižení lidových tradic.

K demytizaci folklóru dojde v románu hned několikrát. V partu Heleny je tak možné chápat celkové ponížení její postavy, a to sexem s Ludvíkem a následně jejím groteskním „skatologickým“ pokusem o sebevraždu (podrobněji viz výše). Dojde tak k popření Heleniny naivní ideologie a s ní zároveň i jejího frázovitého leitmotivu lidové písně. K demytizaci přispívá i konání Jaroslava ve službách komunismu. Nejvýrazněji k ní však dochází na konci Žertu zobrazením Jízdy králů, která má s baladičností jízd dávných časů společného tak málo a s cirkusem naopak tak mnoho. Sakrální folklóru je pošpiněno profánností jízdy – posledními stoupenci „*folkloristických podniků*“ jsou opilci, kteří „*mají aspoň jednou za čas vznešený důvod se napít*“, samý „*kýč a trochu pouťová maškaráda*“ (Kundera 1996: 263-264) dozdobená lacinými papírovými pentlemi a transparenty, hlas amplionů opakující dokola dvě stejné lidové písně, zvolený král, jenž se jízdy neúčastní. Paradoxně však právě tímto svým ponížením se lidová kultura „zaskví ve své plné kráse a citové síle“ (Doležel 1993: 126), protože jde o ponížení ze strany té samé myšlenky, která ji před lety v zájmu své vlastní propagace zprofanovala a vynesla na výsluní. Díky tomu však může lidovost dojít k opětovnému vyzdvižení svých ryzích hodnot, které byly potlačeny.

Demaskování zneužití lidové kultury komunistickou propagandou má v neposlední řadě svůj význam opět i z hlediska Kunderova popření vlastní dřívější tvorby a opět se tak děje na úrovni polemiky s *Posledním májem*. Právě slovenská lidová píseň o Jánošíkovi sloužila v poemě jako

zdroj Fučíkova mlčenlivého odboje (stala se zde „leitmotivem“ závěru Fučíkova života) a tento Kunderův stylistický počín jen potvrdil a podpořil folklór jako jeden ze stavebních kamenů kulturního smýšlení poúnorových let. I *Poslední máj* se tak za pomoci folklóru podílel na budování ideologického typu „hrdiny vzdoru“, který je v románu Heleniným vzorem. Proto odhalením utilitárního zneužití lidového skrze ideologii, které předkládá *Žert*, tak autor zároveň útočí na tvorbu svého „lyrického věku“.

7.4 Lucie

Ačkoliv Ludvík hraje v *Žertu* roli zásadního destruktoru ideologií ostatních postav, sám není zcela oproštěn od mýtu. Přestože v mládí prozře, dojde k poznání pravé tváře veřejného mýtu Fučíka a k jeho odvrhnutí, tajemná a tichá legenda jménem Lucie jej provází až na samý konec příběhu a nedosažitelným tajemstvím zůstává Lucie i pro čtenáře. Pokusme se rozebrat všechny faktory, které k nabytí takového dojmu vedou.

Hlavním podnětem je bezesporu skutečnost, že je Lucie v Kunderově mnohohlasné skladbě zbavena řeči, je němá, není jí dán prostor k vyjádření. Luciiny myšlenky a pohnutky jejího jednání nejsou známy ani čtenáři, ale dokonce ani Ludvíkovi. Jak totiž z Ludvíkova vyprávění vyplývá, vztah jeho a Lucie nestojí ani tak na základech verbální komunikace, ale vyvěrá spíše z tichého porozumění, nebo přesněji z Ludvíkovy víry v toto němé souznění. Ta je přítomna už při prvním setkání Ludvíka s Lucií¹⁷. Svého nejvyššího bodu pak dosahuje v okamžiku, kdy Ludvík předčítá Lucii Halasovu báseň příznačně nazvanou *Slavnost porozumění* (inspirovanou právě oním tichým, mlčenlivým porozuměním dvou osob), při níž se Lucie rozpláče – „*Co ji rozplakalo? Smysl těch veršů? Nebo spíš nepojmenovatelný smutek, který vanul z melodie slov a barvy mého hlasu? Anebo ji snad povznášela slavnostní nesrozumitelnost básně a ona byla dojata k slzám tímto povznesením? Anebo prostě v ní verše uvolnily tajemnou závoru a vyhrnula se nahromaděná tíha?*“ (Kundera 1996: 79). Vylíčenou situaci bychom mohli charakterizovat citátem z Liehmoova rozhovoru s Kunderou. Autor *Žertu* jej vysloví v souvislosti s úvahou o hudebním interpretačním umění: „Každý koncert je velké nedorozumění mezi hráčem a publikem“ (Liehm 1990: 52). A tak i Halasova poezie, ač zcela intimní a na míle vzdálená pompézně lyrickým veršovcům určeným k hlasitému proklamování ideologie, má nakonec také mýtovotvorný charakter, kterým přispěje k legendarizaci Luciina a Ludvíkova vztahu. Stejně jako Fučíkova legenda či legenda folklóru je tedy i legenda Lucie částečně podpořená poezií, lyričnem.

¹⁷ „*jakési jasnozření tu opravdu bylo: tu esenci Luciiny bytosti, anebo – mám-li být zcela přesný – esenci toho, čím pak Lucie pro mne byla, jsem pochopil, pocítil, uzřel naráz a hned; Lucie mi přinesla sama sebe, jako se lidem přinášejí zjevné pravdy*“ (Kundera 1996: 70)

Dalším prvkem podporujícím mytický opar obestírající Lucii jsou náboženské, mytické a legendární motivy v obou vyprávěních o Lucii (Ludvíkově i Kostkově) – pokoj internátu vyzdobený jako pro „náboženskou slavnost“, když ji přijde Ludvík navštívit¹⁸, vyprávění obyvatel okolí statku v západních Čechách o „mladé tulačce“, mající charakter lidových balad a pohádek nebo symbolické splynutí Ludvíkovy představy Lucie s králem obřadní jízdy¹⁹. Navíc Luciina cudnost a její odmítání Ludvíka na fyzické úrovni ještě podporují Ludvíkovo vnímání její osoby jako symbolu čistoty, panenství a nedotknutelnosti.

Role „demytizátora“ Luciiny legendy, Ludvíkovy „ideologie“, se ve svém vyprávění ujímá Kostka, který Ludvíkovi vypravuje příběh o Luciině znásilnění, o „spásném“ vztahu mezi ní a Kostkou, i o Luciině verzi ostravského příběhu „o vojákově“ – „*Ne, neměla ho ráda. [...] Byla to jen prázdnota v duši, která ji k němu táhla. A nenašla si pro ni, nebohá, než výrostka, vojáka v prezenční službě*“ (Kundera 1996: 229). Není však ve své funkci tak přesvědčivý a úspěšný jako Ludvík. Jak si všímá Lubomír Doležel, Kostkovo vyprávění je nevěrohodné. Kostka se projevuje jako „nespolehlivý vypravěč“, který pod dogmatismem své ideologie interpretuje její milostnou epizodu s Ludvíkem jako „další exemplum historie ‚poskvrnění‘“ (Doležel 1993: 125). Záleží pak tedy na úsudku čtenáře i Ludvíka, jak porovná a posoudí Kostkovo vyprávění s ostravskou vzpomínkou na Lucii, objektivní pravdy se nelze dobrat. Ludvík si ji tak staví na piedestal a stále si idealizuje svou představu o ní, která jej provází až na konec románu: „*Lucie, minulost, kterou jsem uhranut, kterou se snažím rozluštit, rozmotat, rozplést a která mi brání, abych žil, jak má žít člověk, totiž čelem vpřed*“ (Kundera 1996: 289).

Přestože každý z uvedených příkladů si zaslouží označení legenda či mýtus, nelze je ztotožnit, nelze o nich mluvit jako o jednom. Vymezení Lucie vůči folklóru a Fučíkově mýtu je zřejmé – Lucie je mýtus soukromý, nepodléhá společenským skutečnostem a změnám. Je však nutné od sebe oddělit i veřejně zneužitý mýtus folklóru od Fučíkovy legendy. Zatímco v případě demytizace Fučíkovy legendy se jedná o onu „demaskovanou iluzi“, která v důsledku nenabízí svým následovatelům než prázdné fráze a přežitý utopismus, folklór bychom mohli nazvat „zneváženou hodnotou“, použijeme-li Kostkovy výrazy. Zneváženou ovšem ne destrukcí, jak míní Kostka, nýbrž právě její mytizací ve jménu komunistické ideologie (Helenino vnímání folklóru, Jaroslavovo zacházení s folklórem v duchu socialistické myšlenky). Jak už bylo

¹⁸ „*Neuměl jsem si je [snítky na posteli] vysvětlit jinak než jako svatební symboly; napadlo mne [...], že v Luciině prostotě nevědomě rezonují nejpradávnější zvyklosti lidu, takže se chce rozloučit se svým panenstvím v slavnostní obřadnosti*“ (Kundera 1996: 94)

¹⁹ „*Díval jsem se na zahaleného krále a viděl jsem Lucii, jak projíždí (nepoznaná a nepoznatelná) slavnostně (a výsměšně) mým životem*“ (Kundera 1996: 262).

zmíněno výše, teprve pošpiněním folklóru ze strany moci, která jej takto zneužila, nabývá zpět svých původních tradičních hodnot.

Tyto tři druhy mýtů bychom mohli charakterizovat z hlediska lyriky, která je utváří. Lyrika folklóru má kořeny v historii a pevných hodnotách tradice lidové a křesťanské. Lyrika mýtu Luciina je intimní, tichá a skromná, kdežto lyrika fučíkovského mýtu je právě onou pompézní, patetickou a zdobnou exhibicí bez obsahu.

Demytizační a desakralizační prostředky románu míří právě proti této agitační lyrice zastírající skutečnost a vyzdvihující pochybné hodnoty. Proto je v *Žertu* mýtus Fučíka zcela zbořen a zesměšněn, mýtus folklóru očištěn od tohoto nánosu laciného lyrismu a znovu nalézá svou původní ryzost a mýtus Lucie zůstává nedotčen. Proto Ludvík na konci díla zůstává v područí Lucie a přimyká se zpět k čisté lyrice folklóru – tento stav bychom mohli definovat souslovím „znovunalezení pravých hodnot“.

Kundera tedy v důsledku neodmítá lyriku ani její mýtotvornou schopnost jako takovou, ale celým svým románem míří pouze na zneužití této její vlastnosti ve jménu získání moci a ovládnutí davů. Opět se nám tu tak zračí autorova polemika se svou vlastní lyrickou tvorbou předešlých let a opět zde zřetelně vyčnívá autorovo odmítnutí této části vlastní tvorby. Tato skutečnost tedy jen potvrzuje pozici *Žertu* jako důležitého mezníku znamenajícího přelom v díle Milana Kundery a jeho přechod z „lyrického věku“ mládí do věku dospělosti.

8. Závěr

Má bakalářská práce si kladla za cíl porovnat rané dílo Milana Kundery s románem *Žert*, a to na základě zobrazení osobnosti Julia Fučíka v obou těchto tvorbách. Závěr, který z této práce vyplývá je jednoznačný – raná tvorba zastává ve vývoji Kunderova díla funkci kontrapunktu k následné tvorbě románové. Polemika *Žertu* s předchozí autorovou tvorbou znamená ve vývoji díla Milana Kundery „odrazový můstek“ k tvorbě následující. Kritikou své dosavadní tvorby se tak autor mohl posunout dál ve svém uměleckém vývoji.

Zmíněnou opozici dvou částí Kunderovy tvorby lze vysledovat hned v několika aspektech souvisejících s fučíkovským motivem.

Jedním z nich je protiklad kolektivismu a individualismu, objevující se jak v Kunderově tvorbě básnické, tak i v *Žertu*. Právě v románu však nabývají složky této polarit opačných hodnot, než jaké jim Kundera přisoudil ve své rané tvorbě, zvláště pak v *Posledním máji*. Ten je věnován Juliu Fučíkovi a oslavě kolektivní myšlenky s jeho jménem tradičně spojované.

Výrazným znakem kontrastu dvou Kunderových tvoreb je i samotné zobrazení této osobnosti. Zatímco *Poslední máj* už svou oslavnou povahou předkládá Fučíka jako jednoznačně kladného hrdinu a tím se v době svého vzniku podílí na upevnění pozice fučíkovského kultu, *Žert* přímo a nesmlouvavě vystupuje proti hodnotám s kultem osobnosti spojeným a je tak jeho kritikou. Raná tvorba jako oslava a podpora budování Fučíkovy legendy tak čelí demytizačnímu a deziluzivnímu *Žertu*, který právě odhalením prostředků posilujících tento mýtus a podporujících tak moc komunismu, legendu podkopává.

V neposlední řadě nesmíme opomenout zmínit i protiklad žánrů Kunderovy tvorby. Kunderova lyrika má, jak už bylo zmíněno, charakter opěvný a v některých případech v ní lze dokonce nalézt rysy žánru legendy (viz *Poslední máj*). Svou povahou se tak podílí na oslavě oficiální myšlenky doby. Naproti tomu stojí román svou podstatou zesměšňující a podkopávající nohy oficiálnímu. V *Žertu* pak Kundera využívá těchto románových vlastností a prostředků nejen k odhalení lichých hodnot propagovaných socialistickým systémem, ale také k odsouzení lyrického patosu posvěcujícího tyto hodnoty. Je však nutné dodat, že se zde nejedná o odsouzení lyriky jako takové, nýbrž pouze o odsouzení jejího zneužití v mocenský prospěch. Zneužití, na kterém se svou ranou tvorbou podílel i Kundera.

Tato závěrečná práce v žádném případě není vyčerpávajícím výkladem vztahů mezi románem *Žert* a Kunderovou předchozí tvorbou. Domnívám se však, že je pro popis geneze Kunderova díla přínosná a může být dobrým základem dalších komparací v rámci Kunderovy tvorby.

9. Anotace

Jméno a příjmení:	Marie Benetková
Katedra:	Katedra bohemistiky
Vedoucí práce:	Mgr. Petr Komenda, Ph.D.
Rok obhajoby:	2009

Název práce:	Osobnost Julia Fučíka v díle Milana Kundery
Název v angličtině:	The Personality of Julius Fuchick in the Work of Milan Kundera
Anotace práce:	Bakalářská diplomová práce se zabývá románem Žert a raným dílem Milana Kundery, ve kterých sleduje především přítomnost osobnosti Julia Fučíka. Cílem práce je zachytit momenty díla, v nichž se odkaz k této osobnosti objevuje ať už přímo zmíněný nebo ve vztahu k dalším skutečnostem Kunderovy tvorby. Dále si klade za cíl popsat, jakým způsobem jejich pojetí přispívá k demytizaci a odkrývání mechanismů moci totalitního systému. Zabývá se souvislostí Fučíkovy osoby s rozparem kolektivistické a individualistické myšlenky Kunderových děl a opozicí těchto děl na úrovni žánrové.
Klíčová slova:	Milan Kundera, Julius Fučík, kolektivismus, individualismus, symboly 50.let, lyrický věk, román, demytizace, K. H. Mácha
Anotace v angličtině:	The thesis deals with the novel The Joke and early work by Milan Kundera in which he follows mainly the presence of Julius Fuchick's character. The main aim of the thesis is to catch the moments of the work in which he links to this personality or in relation to another facts of Kunder's work. The other aim is to describe what way will go contribute to the removing of myths and detection the mechanism of the totalitarian system. The thesis also concerns the connection of Fuchick's person of contradiction of collectivist and individualistic ideas of Kundera's works by genre's levels.
Klíčová slova v angličtině:	Milan Kundera, Julius Fučík, collectivism, individualism, symbols of the fifties, lyrical age, novel, demythization, K. H. Mácha
Rozsah práce:	44 stran (82 000 znaků)
Jazyk práce:	český

9. Seznam použité literatury a pramenů

BACHTIN, Michail Michajlovič

1975 *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* (Praha : Odeon)

BAUER, Michal

2003 *Ideologie a paměť : literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století*

(Jinočany : H&H)

BRUKNER, Josef; FILIP, Jiří

1997 „Legenda“, *Poetický slovník* (Praha : Mladá fronta), str. 191-193

BLAHYNKA, Milan a kol.

1956 „Zahrady Milana Kundery“, *Host do domu* 1956, č. 9

1985 „Julius Fučík“, *Čeští spisovatelé 20. století: slovníková příručka*

(Praha : Československý spisovatel), str. 136-140

BRABEC, Jiří

1957 „Monology Milana Kundery“, *Literární noviny* 1957, č. 29 str. 4

ČERVENKA, Miroslav

1956 „Dvojí Fučík“, *Květen* 1956, č. 7 str. 216-217

ČIERNY, Imrich; GARDELKA Jaroslav

1953 „Od obzoru jednoho k obzoru všech“, *Mladá fronta*, 20. 6. 1953

DOLEŽEL, Lubomír

1993 „Vypravěčské symposium v Žertu Milana Kundery“, *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha : Český spisovatel), str. 121-132

DOSTÁL, Vladimír

1955 „Poema o smyslu života“, *Nový život* 1955, č. 8

FUČÍK, Julius

1995 *Reportáž, psaná na oprátce: první úplné, kritické a komentované vydání*, František Janáček et al. (Praha : Torst)

GRYGAR, Mojmír

1961 *Umění reportáže* (Praha : Československý spisovatel)

HALAS, František

1957 *Básně* (Praha : Československý spisovatel)

HRABÁK, Josef

1959 „Úvod k legendě o svatém Prokopu“, in *Dvě legendy z doby Karlovy* (Praha : Nakladatelství Československé akademie věd), str. 17-38

- 1959 „Úvod k Životu svaté Kateřiny“, in *Dvě legendy z doby Karlovy* (Praha : Nakladatelství Československé akademie věd), str. 93-118
- HODROVÁ, Daniela
- 1988 „Bachtin, Michail Michajlovič“, in *Průvodce po světové literární teorii* (Praha : Panorama), str. 44-51
- CHVATÍK, Květoslav
- 1994 *Svět románů Milana Kundery* (Brno : Atlantis)
- JANÁČEK, František
- 1995 „Pochybnosti i jistoty“, in *Reportáž, psaná na oprátce: první úplné, kritické a komentované vydání* (Praha : Torst), str. 301-337
- JANOUSHEK, Pavel
- 1995 „Kundera, Milan“, in *Slovník českých spisovatelů od roku 1945. Díl 1, A-L* (Praha : Brána), str. 476-478
- 2008a *Dějiny české literatury 1945-1989. I, 1945-1948* (Praha : Academia)
- 2008b *Dějiny české literatury 1945-1989. II, 1948-1958* (Praha : Academia)
- 2008c *Dějiny české literatury 1945-1989. III, 1958-1969* (Praha : Academia)
- JANŮ, Jaroslav
- 1953 „O citu a myšlence v lyrice“, *Literární noviny* 1953, č. 39 str. 6
- 1956 „O společenský smysl poezie“, *Literární noviny* 1956, č. 31 str. 6
- JELÍNEK, Antonín
- 1955 „Pathos hrdinského života“, *Literární noviny* 1955, č. 37 str. 6
- JÍLEK, Viktor
- 2004 *Psaná publicistická sdělení v kontextu teorie komunikace*
zdroj: <http://zurnalistika.upol.cz/jilek/psana.doc>
- JUNGMANN, Milan; PETRMICHL, Jan
- 1953 „Zápas o novou poezii“, *Nový život*, č. 11
- KRATOCHVIL, Jiří
- 2009 „Opravdovost a zmarnění“, *Respekt*, 20. 2. 2009.
zdroj: <http://respekt.ihned.cz/c1-35746710-opravdovost-a-zmarneni> (Cit. 22. 4. 2009)
- KUNDERA, Ludvík
- 1990 *František Halas: o životě a díle (1947-1999)* (Brno : Atlantis)
- KUNDERA, Milan
- 1953 *Člověk zahrada širá: verše* (Praha : Československý spisovatel)
- 1955 *Poslední máj* (Praha : Československý spisovatel)

1965 *Monology* (Praha : Československý spisovatel)

1996 *Žert* (Brno : Atlantis)

LE GRAND, Eva

1998 *Kundera aneb Paměť touhy* (Olomouc : Votobia)

LIEHM, Antonín Jaroslav

1990 „Milan Kundera“, in *Generace* (Praha : Československý spisovatel), str. 48-65

MACURA, Vladimír

1983 *Znamení zrodu: české národní obrození jako kulturní typ* (Praha : Československý spisovatel)

1992 *Šťastný věk : symboly, emblémy a mýty 1948-1989* (Praha : Pražská imaginace)

1995 „Motáky jako literární dílo“, in *Reportáž, psaná na oprátce: první úplné, kritické a komentované vydání*, František Janáček et al. (Praha : Torst), str. 281-300

MÁCHA, Karel Hynek

1983 *Máj* (Praha : Československý spisovatel)

MENCLOVÁ, Věra a kol.

2005 „Fučík Julius“, *Slovník českých spisovatelů* (Praha : Libri), str. 182-183

MOCNÁ, Dagmar; PETERKA, Josef a kol.

2004a „Legenda“, *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha ; Litomyšl : Paseka), str. 337-348

2004b „Reportáž“, *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha ; Litomyšl : Paseka), str. 568-573

OPELÍK, Jiří

1969 „Reportáž v teorii a praxi“, *Nenáviděné řemeslo: Výbor z kritik 1957-1968* (Praha), str. 102-109

PETRŮ, Eduard

1972 *Zašifrovaná skutečnost: deset otázek a odpovědí na obranu literární medievalistiky* (Ostrava : Profil)

2002 *Zrcadlo skutečnosti: kniha o středověké, renesanční a barokní parodii* (Praha : ISV nakladatelství)

RUMLER, Josef

1955 „Poema o velikém životě“, *Květen* 1955, č. 2

SCHULZ, Milan

1957 „Okamžiky života“, *Květen* 1957, č. 1 str. 8-10

SKÁLA, Ivan

1955 „Dvě básnické knihy o Juliu Fučíkovi“, *Rudé právo*, 29. 5. 1955

SLABÝ, Zdeněk Karel

1953 „První knížka Milana Kundery“, *Literární noviny* 1953, č. 35 str. 4

STEINER, Petr

2002a „Nedokonavý hrdina: Julius Fučík a jeho Reportáž, psaná na oprátce“

in *Lustrování literatury: česká fikce v politickém kontextu* (Praha : Lidové noviny),
str. 113-173

2002b „Ironie dějin: Žert Milana Kundery“, in *Lustrování literatury: česká fikce*

v politickém kontextu (Praha : Lidové noviny), str. 225-248

SUS, Oleg; CETL, Jiří

1957 „Dialog o Monolozích“, *Host do domu* 1957, č. 8

ŠKARKA, Antonín

1959 „Básnická legenda v literatuře českého středověku“, in *Dvě legendy z doby Karlovy*

(Praha : Nakladatelství Československé akademie věd),str. 5-13

VÁCLAVEK, Bedřich

1962 „K. H.Mácha a Fr. Halas: konfrontace dvou básnických osudů“, *Literární studie a*

podobizny (Praha : Československý spisovatel), str. 68-74