

Univerzita Hradec Králové
Pedagogická fakulta
Katedra českého jazyka a literatury

**Zobrazení ženy ve vybraných česky psaných dílech
Milana Kundery**

Bakalářská práce

Autor: Kristýna Součková
Studijní program: Jazyková a literární kultura
Vedoucí práce: PaedDr. Ivo Harák, Ph.D.
Oponent práce: Mgr. Michal Čuřín, Ph.D.



Zadání bakalářské práce

| | |
|--------------------------------|---|
| Autor: | Kristýna Součková |
| Studium: | P20P0075 |
| Studijní program: | B0232A090011 Jazyková a literární kultura |
| Studijní obor: | Jazyková a literární kultura |
| Název bakalářské práce: | Zobrazení ženy ve vybraných česky psaných dílech Milana Kundery |
| Název bakalářské práce AJ: | The Portrayal of Woman in Selected Novels Written in Czech by Milan Kundera |

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Bakalářská práce se zaměřuje na obraz ženy ve vybraných dílech Milana Kundery, která jsou psána česky, ale vznikají až v emigraci: Nesnesitelná lehkost bytí a Nesmrtelnost. V těchto dílech se objevují dvojice žen, jež jsou líčeny jako protikladné póly (Tereza - Sabina, Agnes - Laura). Náplní práce je zjistit, jak jsou v uvedených Kunderových románech ženy zobrazovány a jaký je jejich pohled na svět, lásku či sebe samé. Dále se pokusí zjistit, jak toto zobrazení ženy zapadá do Kunderova pojetí románu či románové postavy a jakou v jeho románech vůbec ženy hrají roli. Text zahrnuje metodologická východiska práce a jeho nedílnou součástí je rovněž závěrečná projektová část.

KUNDERA, Milan. Nesnesitelná lehkost bytí. Brno: Atlantis, 2015. KUNDERA, Milan. Nesmrtelnost. Brno: Atlantis, 2016. FORSTER, Edward Morgan. Aspekty románu. Bratislava: Tatran, 1971. FOŘT, Bohumil. Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001. CHVATÍK, Květoslav. Svět románů Milana Kundery. Brno: Atlantis, 1994. KOLEKTIV. Milan Kundera aneb Co zmůže literatura? Soubor statí o díle Milana Kundery. Brno: Host, 2012. KOSKOVÁ, Helena. Milan Kundera. Jinočany: H&H, 1998. MORRIS, Pam. Literatura a feminismus. Brno: Host, 2000. RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. Poetika vyprávění. Brno: Host, 2001.

| | |
|-------------------------------|---|
| Zadávací pracoviště: | Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta |
| Vedoucí práce: | PaedDr. Ivo Harák, Ph.D. |
| Oponent: | Mgr. Michal Čuřín, Ph.D. |
| Datum zadání závěrečné práce: | 12.11.2020 |

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala (pod vedením vedoucího bakalářské práce) samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové, dne

.....

Podpis autora

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu své bakalářské práce – PaedDr. Ivo Harákovi, Ph.D. – za cenné rady, vstřícný přístup a trpělivost.

Anotace

SOUČKOVÁ, Kristýna. *Zobrazení ženy ve vybraných česky psaných dílech Milana Kundery*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2023, 63 s. Bakalářská závěrečná práce.

Bakalářská práce se zaměřuje na obraz ženy ve vybraných dílech Milana Kundery, která jsou psána česky, ale vznikají až v emigraci: *Nesnesitelná lehkost bytí* a *Nesmrtelnost*. V těchto dílech se objevují dvojice žen, jež jsou líčeny jako protikladné póly (Tereza – Sabina, Agnes – Laura). Náplní práce je zjistit, jak jsou v uvedených Kunderových románech ženy zobrazovány a jaký je jejich pohled na svět, lásku či sebe samé. Dále se pokusí zjistit, jak toto zobrazení ženy zapadá do Kunderova pojetí románu či románové postavy a jakou v jeho románech vůbec ženy hrají roli. Text zahrnuje metodologická východiska práce a jeho nedílnou součástí je rovněž závěrečná projektová část.

Klíčová slova: Milan Kundera, ženské postavy, zobrazení ženy, Nesmrtelnost, Nesnesitelná lehkost bytí, román

Annotation

SOUČKOVÁ, Kristýna. *The Portrayal of Woman in Selected Novels Written in Czech by Milan Kundera*. Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2023. 63 pp. Bachelor Degree Thesis.

This bachelor degree thesis focuses on the image of women in selected works of Milan Kundera, written in Czech but created in emigration: *The Unbearable Lightness of Being* and *Immortality*. In these works, there are pairs of women who are depicted as opposite poles of themselves (Tereza – Sabina, Agnes – Laura). The aim of the work is to find out how women are portrayed in the mentioned Kundera's novels and what their view of the world, love or themselves is. Furthermore, it will try to find out how this depiction of a woman fits into Kundera's concept of novel or novel character and what role women play in his novels. The text includes the methodological starting points of the work, and its integral part is also the final project part.

Keywords: Milan Kundera, female characters, depiction of a woman, Immortality, The Unbearable Lightness of Being, novel

Prohlášení

Prohlašuji, že bakalářská práce je uložena v souladu s rektorským výnosem č. 13/2022 (Řád pro nakládání s bakalářskými, diplomovými, rigorózními, dizertačními a habilitačními pracemi na UHK).

Datum

.....

.....

Podpis studenta

OBSAH

| | |
|---|----|
| ÚVOD..... | 9 |
| 1 KUNDEROVA POETIKA ROMÁNU | 11 |
| 1.1 Kunderův román..... | 14 |
| 1.2 Kunderova literární postava | 16 |
| 2 TEORETICKÁ VÝCHODISKA..... | 19 |
| 2.1 Literární postava..... | 19 |
| 2.2 Přímá definice a nepřímá prezentace literární postavy | 20 |
| 2.3 Typologie literárních postav | 22 |
| 2.3.1 Forsterova typologie literární postavy | 22 |
| 2.3.2 Typologie literární postavy podle Daniely Hodrové | 23 |
| 2.4 Pohled feministické literární kritiky na literární postavu..... | 24 |
| 3 ANALÝZA ŽENSKÝCH POSTAV U VYBRANÝCH DĚL | 26 |
| 3.1 Nesnesitelná lehkost bytí..... | 26 |
| 3.1.1 Tereza..... | 26 |
| 3.1.2 Sabina..... | 31 |
| 3.2 Nesmrtelnost | 35 |
| 3.2.1 Agnes | 35 |
| 3.2.2 Laura | 39 |
| 4 CELKOVÝ OBRAZ ŽENSKÝCH POSTAV V DÍLE | 44 |
| ZÁVĚR | 47 |
| PROJEKTOVÁ ČÁST | 49 |
| 1. Představení projektu | 49 |
| 2. Příprava na rozhovor a tvorba otázek | 49 |
| 3. Realizace projektu..... | 51 |
| 4. Rozhovor s Vladimírem Novotným o díle Milana Kundery | 52 |
| SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY | 62 |

ÚVOD

Milan Kundera patří mezi nejnámější a nejpřekládanější české spisovatele. Jeho postmoderní tvorba si svojí komplexností motivů a témat zkoumajících smysl lidské existence získala spoustu čtenářů, ale rovněž i odpůrců. Tento česko-francouzský spisovatel vytvořil svébytnou románovou poetiku, kterou popsal v řadě svých esejů. Vychází přitom z fenomenologické filozofie Edmunda Husserla, jež je předchůdcem filozofie existencialismu, který se v Kunderově tvorbě taktéž objevuje. Základní myšlenkou je nemožnost vlastní zkušenosti v dnešní postmoderní době plné vědecky dokázaných faktů. Kundera se snaží čtenářům nabídnout možnost poznání prostřednictvím svých románů, nenabízí jim však jedinou pravdu, ale mnoho relativních pravd za pomoci polyfonie hlasů jeho postav. Ty jsou často vnímány jako figuríny, ne příliš psychologicky prokreslené, sloužící především k filozofickým úvahám o životě. Nedílnou součástí jeho děl jsou rovněž ženské postavy, od nichž se v *Nesnesitelné lehkosti bytí* a *Nesmrtelnosti* odvíjí celý příběh, neboť tvoří základ obou románů.

Tato bakalářská práce se zaměřuje právě na zobrazení ústředních ženských postav v románech *Nesnesitelná lehkost bytí* a *Nesmrtelnost*. Pokouší se analyzovat jejich pohled na svět, lásku a vnímání sebe samých s přihlédnutím především k teorii a typologii postavy Edwarda Morgana Forstera a Daniely Hodrové. Letmo se též dotýká feministického přístupu k zobrazování žen v literatuře a poukazuje na jejich stereotypizaci. V další části práce shrnuje, jak takový obraz ženy zapadá do Kunderovi poetiky románu, jejíž charakteristice je věnována první kapitola práce. Zde se věnujeme aplikování poznatků z analýzy na Kunderovo pojetí románové postavy a snažíme se odhalit jakou roli v jeho díle ženy hrají.

Téma obrazu ženských postav v románové tvorbě Milana Kundery jsem si zvolila vzhledem ke své zálibě v jeho literárním díle, v němž mě přitahují především existenciální úvahy nad smyslem existence. K zaobírání se ženskými postavami mě inspirovala všeobecná teze, že je autor ke svým ženským postavám až příliš krutý¹, proto jsem se rozhodla se jim detailněji věnovat, odhalit jejich hlubší motivace a zjistit, zda jsou to postavy opravdu tak zjednodušené a znevýhodněné.

¹ Takto se ke Kunderovým ženským postavám staví například Anželina Penčeva v krátké studii s názvem *Znásilněný archetyp: Ženy v románech Milana Kundery*, kterou lze nalézt ve sborníku *Česká literatura v perspektivách genderu*.

Samostatnou součástí bakalářské práce je projektová část, ve které je popsán projekt – rozhovor na téma díla Milana Kundery s docentem Vladimírem Novotným. Zde je pozornost věnována hlavně kritice a přijetí spisovatelova díla s krátkou zmínkou i o jeho ženských postavách.

1 KUNDEROVA POETIKA ROMÁNU

Pro pochopení komplexního Kunderova díla je potřeba porozumět tomu, jak sám vnímá koncept románu, co pro něj román znamená, a jaké jsou typické rysy jeho vlastního románu.

Kundera své pojetí románu rozvíjí během semináře nazvaného „Evropský román“, který vedl na pařížské univerzitě Ecole des Hautes Etudes jakožto již zkušený romanopisec. Východiskem pro tento seminář jsou jeho eseje, v nichž teoreticky sleduje problematiku, která se pak v jeho díle objevuje.²

Jeho první teoretická knižní studie nese název *Umění románu*. Tato studie je věnována dílu Vladislava Vančury a Kundera zde přichází s prvky, které se později stanou pramenem jeho vlastní poetiky románu – například souvislosti mezi kompozicí románu a hudby. Mluví o tom, jak Janáčková metoda „zhuštěné mnohostrannosti“, kdy za sebe postaví několik kontrastních nálad, odpovídá jednak komplikovanému a rychlému modernímu životu a jednak tvoří vnitřní bohatost scény.³ Pod tím si v kontextu románu můžeme představit pro Kunderu typickou polyfonii postav a témat.

Podíváme-li se blíže na Kunderovu osobní filozofii, jednou ze stěžejních myšlenek je nemožnost prožití vlastní zkušenosti. Ta je podle fenomenologického filozofa Edmunda Husserla, na jehož přednášky Kundera ve svém *Umění románu* navazuje, jádrem evropské krize.⁴ Podle Kundery moderní svět na jedné straně znamená fascinaci technikou a možnostmi budoucnosti (na této straně stojí Apollinaire), ale na straně druhé je jako labyrint, kde se člověk ztrácí (tento názor zastává Kafka).⁵ V tomto složitém moderním světě už jedinec není schopen všemu rozumět, není schopen sám prožívat zkušenost z přirozeného světa, ale stává se obětí vědy. Zkušenost mu je zprostředkovávána pomocí exaktních věd, které mu podsouvají svoji pravdu o světě.⁶ S touto evropskou krizí úzce souvisí i krize románu, která spočívá ve ztrátě schopnosti člověka vyprávět věrohodný příběh. Funkci vyprávění totiž přebírají masová komunikační média, v nichž je však přednější informace před způsobem vyprávění. Problém je, že informace nám nedává prostor pro snění a fantazii, my ji jen přijímáme

² KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany: H&H, 1998, str. 160-161.

³ Tamtéž, str. 161-162.

⁴ Tamtéž, str. 5-6.

⁵ Tamtéž, str. 168.

⁶ Tamtéž, str. 5-6.

takovou, jaká je.⁷ Proto východiskem Kunderovy poetiky románu je touha po vlastním poznání.

V praxi se krize projevila tak, že v románu v 19. století postava vypravěče ustupuje do pozadí, tudíž už přímo nekomunikuje s publikem. Vyprávění je nahrazeno pouhým popisem faktů, sociologicky dokumentárním studiem prostředí a psychologickou introspekci sledující vědomí jedince do nejmenších detailů. Ve 20. století se hledá nový způsob artikulace skutečnosti a románu již nejde o věrný obraz mravů a doby, uvědomuje si, že lidská existence je mnohoznačná. To si uvědomuje i Milan Kundera, jehož poetika se vrací k radosti z vyprávění, jeho vypravěč zasahuje do děje, ironicky ho komentuje a nebojí se ani oslovovat čtenáře.⁸

Román podle Kundery zkoumá podmínky lidského života v přirozeném světě, a tak tvoří protiváhu k abstraktnímu vědeckému poznání. Svými vlastními prostředky a logikou v průběhu mnohaletého vývoje objevuje různé aspekty lidského života. Od Cervantese, který se zabýval tematikou dobrodružství, přes Balzaka objevujícího souvislosti mezi osobním životem a historií až po Tolstoj, který zkoumá pronikání iracionality do lidského života. Každý román objevuje jinou část lidského bytí a společně pak vytváří historii evropského románu.⁹ Historie evropského románu nám jinak řečeno odhaluje stránky lidské společnosti, jež nám vědecké poznání nemůže poskytnout. Na román bychom se proto měli dívat v kontextu internacionálním – každé dílo obsahuje nashromážděné zkušenosti románů předchozích.

V takovém případě si lze představit, že významnou roli pro promítání předešlých zkušeností hrají rovněž inspirační zdroje autora. Pro Kunderu byly zdrojem jeho literární tvořivosti díla renesančních a osvícenských autorů Boccaccia, Rabelaise, Sterna či Diderota, rovněž romány Franze Kafky, Roberta Musila a Hermana Brocha. Výrazně ho ovlivnilo i setkání s filozofickou teorií Edmunda Husserla a Martina Heideggera.¹⁰

Se spisovatelem jako Broch či Musil sdílí Kundera přesvědčení, že poznávací funkce románu je pro román zásadní, i přestože „uchopitelnost“ skutečnosti je obtížná. Zaměřují se tak, stejně jako celá moderní literatura, na téma člověka bezbranného vůči této neuchopitelnosti a na reflexi o možnostech románu, tedy čeho všeho je román schopen dosáhnout.¹¹

⁷ CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994, str. 7.

⁸ Tamtéž, str. 8-11.

⁹ KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany: H&H, 1998, str. 6.

¹⁰ CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994, str. 17.

¹¹ Tamtéž, str. 149.

Kundera také stojí proti odmítání tradice, jako tomu je u avantgardy, a zároveň proti duchu dnešní doby soustředící se jen na přítomnost. Současnost označuje za „dobu terminálních paradoxů“, což je doba postupného rozpadu hodnot. Místo vítězství rozumu je v popředí iracionalita, neboť ve světě chybí systém hodnot, který by se jí mohl postavit. Kundera ve své studii *Umění románu* píše: „...jestli jediný velký komický román této doby, román Haškův, se odehrává na jevišti války, co se to tedy stalo s komičnem? Kde je rozdíl mezi soukromým a veřejným, jestliže (Kafkův) K. ani na svém milostném loži nezůstane nikdy bez dvou vyslanců ze zámku? A co je v tom případě samota? Břemeno, úzkost, zlořečení... anebo naopak, ta nejcennější hodnota, která je dnes drcena všudypřítomnou kolektivitou?“¹²

Jak je již zmíněno výše, Kundera v *Umění románu* čerpá z Husserlových přednášek, jeho poetika románu je tedy značně poznamenána fenomenologií.¹³ V zásadě se snaží odhalit skrytou podobu skutečnosti pokládáním otázek o existenciálním bytí.¹⁴ Zdůrazňuje, že román se neomezuje na jedinou pravdu – „jedinou pravdu Boží“ – jako tomu bylo ve středověku. S příchodem novověku lidský rozum nahradil jedinou pravdu Boží mnoha relativními pravdami. Pro román je podstatné uvědomění, že každý pokus přiblížit se pravdě je vždy nedokonalý.¹⁵ Nikdo totiž není majitelem pravdy, každá postava má tedy právo na to, být pochopena ve své vlastní pravdě.¹⁶ Jinými slovy, neměli bychom odsuzovat postavy za jejich různorodé úhly pohledu a motivy jednání. Kundera se ve svých románech vždy snaží o to, aby i pouhý náznak jednoznačné pravdy byl zpochybněn.¹⁷ Nepředkládá čtenáři hotové pravdy, naopak pokládá otázku a nechává čtenáře se zamyslet nad věcmi, které v životě bezmyšlenkovitě přejímáme jako samozřejmou součást skutečnosti.¹⁸

Tvrdí, že člověk by se měl stát individuem, čehož dosáhne pouze tím, že „odmítne jednomyslný souhlas všech“ a „ztratí jistotu pravdy“. Román je právě takovýmto rájem individuí, kde nikdo nevlastní pravdu.¹⁹ V dnešní moderní době ale hrozí zničení individuálního myšlení, a to nepřekonatelným náporům přejatých myšlenek, jež jsou propagované hromadnými sdělovacími prostředky. Helena Kosková ve své knize

¹² KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany: H&H, 1998, str. 7-8.

¹³ Tamtéž, str. 168.

¹⁴ Tamtéž, str. 5.

¹⁵ Tamtéž, str. 8.

¹⁶ Tamtéž, str. 164.

¹⁷ Tamtéž, str. 159.

¹⁸ Tamtéž, str. 39.

¹⁹ Tamtéž, str. 9.

o Milanu Kunderovi píše: „Podle Kundery je kýč snahou líbit se co největšímu počtu lidí, to znamená obláci hloupost přejatých myšlenek do jazyka krásy a dojetí. Modernost znamenala dříve revoltu proti konformnímu myšlení, dnes se za pomoci hromadných sdělovacích prostředků mění v kýč uniformní konformity.“²⁰ Respektive přejaté myšlenky jsou pro člověka určitou mírou konformity – člověk uniká tíze vlastního rozhodování a přejímá názory zprostředkované hromadnými sdělovacími prostředky, které mu proces poznání zjednodušují.

1.1 Kunderův román

Tím jsme zhruba nastínili, jaká je obecně Kunderova filozofie, zaměříme-li se však na Kunderův román jako takový, můžeme hned konstatovat, že je velmi komplexní – je tvořen sítí vztahů mezi různými jeho částmi a úrovněmi, ale zároveň i vztahem mezi autorem a čtenářem. Román je dynamický, jelikož se pokaždé z jiného pohledu a v jiném okamžiku jeví jinak. A v této literární síti vše souvisí se vším.²¹ Souvislosti bychom měli hledat ale i v kontextu dalších jeho románů, neboť celé jeho románové dílo tvoří koherentní celek spočívající jak v jednotě jazykového stylu, tak i v jednotě motivů a témat.²² V analýze textu a hledání jeho smyslu dává ale značný prostor čtenáři a jeho vlastní interpretaci jednotlivých motivů a povšimnutí si vzájemných souvislostí, než aby vše přímo vysvětloval v samotném textu.²³ Sám autor se odmítá vyjadřovat k tradiční otázce: „Co tím chtěl autor říci?“ a ponechává čtenářům volnost v pochopení smyslu díla. Jediné, co lze tedy spolehlivě analyzovat a k čemu se autor vyslovuje je kompozice a styl jeho románů.²⁴

Na začátku jsme uvedli, že je tu jistá souvislost mezi kompozicí hudby a Kunderova románu. Hudba byla pro Kunderu první uměleckou řečí, které se naučil, a některé z aspektů hudební kompozice promítl i do svých románů. Patrná je v polyfonii postav a témat, jejich paralelního rozvíjení a přehledného členění celku. Hudba mu ukázala autonomní formu, jež není podřízena racionálnímu formování. Román je autonomní; poznání, jež zprostředkovává, neexistuje před románem, ale vzniká v jeho průběhu. Romanopisec se nechává unášet logikou svých postav a jejich příběhů, namísto toho, aby sledoval vlastní teorie.²⁵

²⁰ Tamtéž, str. 165.

²¹ Tamtéž, str. 26.

²² CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994, str. 15.

²³ KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany: H&H, 1998, str. 113.

²⁴ CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994, 22-23.

²⁵ Tamtéž, str. 150-151.

Jedním z výrazných aspektů Kunderovi tvorby je, že román vnímá jako hru. Hravost spočívá ve střídání vypravěčských hledisek a rozvíjení obrazu postavy, která nezůstává jednoznačná, stejně tak jako zbytek příběhu. Autor tím zdůrazňuje, že příběh lze chápat mnoha způsoby, že jeho verze je jen jeden z mnoha světů.²⁶ Jak už bylo zmíněno, pokládáním základních otázek o existenciálním bytí ve světě se snaží objevit skrytou podstatu skutečnosti, zároveň mu ale tyto otázky slouží jako nástroj pro vytváření příběhu. Vyprávění má často ráz rozhovoru autora se čtenářem či s postavami, čímž je narušován realistický tok příběhu. Román totiž dle autora nemá být evokací skutečnosti zprostředkované objektivním vypravěčem, ale spíše zábavným vyprávěním živé osoby s důrazem na subjektivitu vypravěče. Příběh často bývá banální, nadlehčený, hravý a slouží jako východisko filozofické reflexe. Nemá však dospět k jednoznačným závěrům, jeho smyslem je humorem pobavit a nezvyklým úhlem pohledu osvětlit mnohoznačnost skutečnosti.²⁷ Kundera často vychází z anekdotických konfliktů a motivů, která mění ve velká témata, v nichž se skrývá hlubší smysl a metafora lidského bytí.²⁸

Dalším důležitým aspektem románu je pro Kunderu propojení snu a skutečnosti. Nejde o sloučení těchto dvou složek jako tomu je u Franze Kafky, ale stejně jako Kafka nechává do románu vstoupit sen, přesněji imaginaci, a to ne sloučením, ale polyfonickou konfrontací. Poprvé se toto pojetí výrazně objevuje v románu *Život je jinde*. Xaver, alter ego hlavní postavy Jaromila, se pohybuje ve světě snu (fantazie) – nežije jeden život, ale volně přechází z jednoho života do druhého.²⁹ Polyfonickou konfrontací má tedy Kundera na mysli ne splynutí snu a reality, ale jejich volné prolínání.

Všechny své romány Kundera staví na meditativní otázce. Jeho umělecká imaginace je podložena intelektem, čímž se přibližuje vědeckému myšlení, ale na rozdíl od něj postihuje i oblasti, které jsou za hranicemi racionálního poznání. Do románu přináší vědeckou metodu – vytváří experimentální situace, jimiž se snaží zkoumat existenciální podmínky života a přitom zdůrazňuje, že každá hypotéza musí být prověřována a relativizována. Samotné postavy jsou pro něj tzv. „experimentálním já“.³⁰ Nesnaží se zpovídat ze své životní zkušenosti nebo zobrazovat konkrétní historickou dobu, ale intelektuální analýzou se chce dobrat jistých obecně platných fenoménů, z nichž tvoří téma svého románu. V *Nesnesitelné lehkosti bytí* je to téma společné evropské

²⁶ Tamtéž, str. 13-18.

²⁷ KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany: H&H, 1998, str. 9-11.

²⁸ CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994, str. 12.

²⁹ KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany: H&H, 1998, str. 12-13.

³⁰ Tamtéž, str. 16-18.

kultury, která je na Východě ohrožena organizovaným zapomením a na Západě lhostejností, zjednodušením a kýčem. V *Nesmrtelnosti* jde o téma těžko postižitelné reality skryté za napodobeninou zprostředkovanou masovými sdělovacími prostředky – imagologie vystřídala mrtvé ideologie.³¹

Je tedy důležité si uvědomit, že Kundera nepíše historický román. Historická situace doby působí pouze na pozadí rozebíraných existenciálních témat, není předmětem románu. Stejně tak se nejedná o filozofický román, jak se často mylně uvádí kvůli akcentaci filozofické tematiky. Kundera totiž narozdíl od filozofických románů nehlásá žádnou svou jednoznačnou filozofickou koncepci a už vůbec ne pomocí jedné favorizované postavy. Raději si zakládá na polyfonní struktuře, tedy hledá pravdu v pluralitě a vědomí všech svých postav.³²

Významně také pracuje s časem. Nesnaží se ho omezit na čas osobní paměti, na to, co je omezeno myslí jedince, ale snaží se ho rozšířit na společnou paměť Evropy. Obrací se ke společné paměti evropského čtenáře tak, že využívá referenčních rámců obohacujících text.³³ Narazíme třeba na motivy z antické mytologie, jimž dává moderní podobu (láska a zrada, žert a pomsta, paměť a zapomení...), anebo aktuální verze postav jako je Don Juan či Hamlet.³⁴ V *Žertu* pak využívá esejistické pasáže o kořenech moravské lidové hudby, zatímco v *Nesmrtelnosti* uplatňuje přímo dvě časové epochy – příběh Agnes a Laury v současnosti a k němu paralelní příběh Goetha a Bettiny v minulosti.³⁵

1.2 Kunderova literární postava

Vzhledem k povaze bakalářské práce bychom měli věnovat zvláštní pozornost také Kunderově literární postavě. Ta se v jeho románech rodí z nepatrných podnětů jako je například gesto neznámé dámy (*Nesmrtelnost*) nebo kručení v břiše (*Nesnesitelná lehkost bytí*). Postavy jsou přesně ohraničeny a tvořeny jen několika málo atributy, nedá se proto mluvit o příliš psychologicky či realisticky ztvárněných charakterech. Každá z postav si však nese svůj „existenciální kód“ neboli životní problém, jenž je shrnut v jednom nebo několika slovech. Jak je zmíněno výše, postavy jsou pro něj tzv. „experimentální já“, sám přiznává, že jsou jeho vlastními možnostmi, které se neuskutečnily. Tím lze vysvětlit, že

³¹ Tamtéž, str. 19-20.

³² CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994, str. 16.

³³ KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany: H&H, 1998, str. 21-22.

³⁴ CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994, str. 13.

³⁵ KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany: H&H, 1998, str. 21-22.

některé z jeho hlavních postav mají společné rysy. Především pak ty z prvních románů, kterými jsou většinou levicoví intelektuálové opovrhující totalitním režimem.³⁶

Naznačili jsme, že Kundera odmítá román jako psychologickou analýzu postav. Využívá je spíše k prezentování filozofických a etických konceptů. Zvýrazňuje především etické kontradikce a pochyby postav o tom, jak se k těmto kontradikcím postavit. Jeho postavy jsou bytosti-hypotézy i bytosti-definice, v nichž se mísí pozemská existence člověka se snovými stavy, fantazií a pocity odcizení.³⁷

Charakteristickým rysem Kunderových románů je „hrozba zapomnění“, která se promítá hlavně v jeho postavách. Motiv zapomnění je patrný v mnoha jeho dílech, ať už v zapomínání událostí či tváří. Nejenže člověk zapomíná tváře svých dávných přátel a milenců, ale spolu s nimi se začíná vytrácet i jeho vlastní tvář, a on se tak stává jen ohraničeným prázdňem.³⁸

Se ztrátou tváře a sebe samého jakožto individua souvisí i koncepce „bytí pro druhé“, kterou Kundera na svých postavách aplikuje. Její podstatou je to, že se na sebe člověk dívá očima jiného a jedná podle jeho přesvědčení, nikoli dle svých vlastních. Nemá své vlastní názory, podléhá oficiálně prohlašovaným myšlenkám, a tak přichází o svoji svobodu. Takové podrobení druhému, které Kunderovy postavy charakterizuje, pravděpodobně pramení z komunistického režimu, který v té době v Československu panoval. Lidé museli projevovat poslušnost a vyhnout se znelíbení tomu, kdo byl mocný.³⁹

Na rozdíl od existencialistických románů se Kunderovy postavy neptají po smyslu života, ale dotazují se na samotnou existenci. Důkaz vlastní existence je v dnešní společnosti spojen se zdůrazňováním tělesné stránky člověka, až provokativním vystavováním vlastní tělesnosti. Tak člověk začíná sice žít hmatatelně, za to však bez duše.⁴⁰ A o takové ujištění vlastní existence se snaží i některé z Kunderových postav, pro něž je tělo zásadnější než duše.

S existencialistickým hnutím však Kundera souzní, neboť – stejně jako existencialisté – ve svých vyprávěních zobrazuje filozofické a etické problémy spjaté s „já“, které chce sobě náležet, ale neustále se střetává se skutečností, jež jeho pokus

³⁶ CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994, str. 159-160.

³⁷ KOLEKTIV. *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura? Soubor statí o díle Milana Kundery*. Brno: Host, 2012, str. 25-33.

³⁸ Tamtéž, str. 29-30.

³⁹ Tamtéž, str. 31-32.

⁴⁰ Tamtéž, str. 30-31.

o sebeurčení maří.⁴¹ Navíc, jak už jsme uvedli výše, postava se rozhoduje mezi různými etickými řešeními daného problému.

Jednotlivé postavy figurují jako „průsečíky motivů“⁴² a jsou rovněž i nositeli ústředního leitmotivu díla. Tento hlavní motiv se poté stává vedlejším motivem dalšího románu, jehož vedlejší motiv zase hlavním motivem další knihy, a tak se Kunderovy romány vzájemně obohacují o nové variace a souvislosti. Kunderův románový svět je tedy vystaven na přesně vymezeném okruhu motivů a témat a tvoří tak – jak bylo uvedeno na začátku – souvislý celek. Například motiv „nesnesitelné lehkosti bytí“ ze stejnojmenného románu je dále rozvíjen v románu *Nesmrtelnost*.⁴³

⁴¹ HAMAN, Aleš, Vladimír NOVOTNÝ a Joanna CZAPLIŇSKA. *Pocta Milanu Kunderovi = Hommage a Milan Kundera: sborník k 80. spisovatelovým narozeninám*. Praha: Artes Liberales, 2009, str. 65-66.

⁴² KOLEKTIV. *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura? Soubor statí o díle Milana Kundery*. Brno: Host, 2012, str. 78.

⁴³ CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994, str. 164.

2 TEORETICKÁ VÝCHODISKA

2.1 Literární postava

Literární postava je nedílnou součástí příběhu – ve vyprávění se vždy někde *někomu* něco děje.¹ V literární teorii existuje mnoho různých přístupů zabývajících se definicí postavy. Ty si obvykle kladou otázku, zda považovat literární postavy za lidské bytosti, neboť vykazují lidské vlastnosti a jsou často inspirovány zkoumáním člověka a jeho psyché, nebo zda je takto nevnímat, jelikož jejich prezentace podléhá specifickým zákonům uměleckého zobrazení. Respektive, otázkou je: „*Je postava pouhým textovým fenoménem, souborem jazykových elementů, nebo je oddělena od narativního textu natolik, že žije vlastním životem?*“² Na to můžeme hned odpovědět, jelikož přístupy zabývajících se problematikou literární postavy nejsou tak černobílé a neinklinují výhradně k jednomu z pólů, ale spíše se pohybují různě v rámci dané osy. Literární postava je textově založená entita, ale zároveň je entitou, která specifickými způsoby odkazuje k reálným lidem. Pro její zkoumání se tedy využívá jednak nástrojů lingvisticky naratologických, jednak nástrojů, kterými zkoumáme sami sebe.³

Podstatné je, že postava zpravidla není zkoumána izolovaně od dalších narativních elementů, což potvrzují i níže zmíněné teorie. Největší pozornost je věnována vztahu literární postavy a děje. Zde je vymezena osa, kde na jedné straně stojí postava naprosto podřízena ději a na druhé straně děj jako popis proměn a geneze postavy. K nadřazení děje nad postavou se přiklání už Aristoteles. Ten tvrdí, že příběh je napodobením činů a postava čin pouze podmiňuje, a proto je samotnému ději podřízena.⁴

Opačné stanovisko zastává Edward Morgan Forster, který k postavám přistupuje skrze psychologické (lidské) charakteristiky – porovnává atributy fikčních postav s atributy postav reálného světa. Fikční postava vzniká jako mentální konstrukt, je to slovní masa, které autor přiřazuje jméno, pohlaví, gesta a umožňuje jí mluvit pomocí uvozovacích znamének. Dochází k závěru, že na rozdíl od skutečných lidí, můžeme o fikční postavě vědět vše. V každodenním životě o druhém člověku nemůžeme vědět všechno, protože všechno nemůže být sděleno. Vzájemně se známe pouze přibližně, a to

¹ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, str. 13.

² Tamtéž, str. 14.

³ Tamtéž, str. 8.

⁴ Tamtéž, str. 13-16.

díky vnějším znakům, zatímco vnitřní život (i našich nejbližších) je nám skryt. V rámci literární postavy však můžeme zcela poznat jak její vnější, tak i vnitřní život, pokud nám to tedy autor dovolí.⁵ A podle Forstera je hlavním úkolem spisovatele právě odkrývat vnitřní život postavy, tedy její vášně, sny, radost, smutek či věci.⁶

Forster tvrdí, že postavy příběhu jsou lidské bytosti nebo alespoň předstírají, že jimi jsou. Přichází s pěti hlavními fakty lidského života, které mají jeho tvrzení dokázat. Jedná se o jakési danosti našeho života, jenž z nás dělají lidské bytosti. Jsou jimi: narození, jídlo, spánek, láska a smrt. Tyto fakta se v románech sice objevují, ale často jsou různě redukována. Postava je neprožívá stejně jako my.⁷ Na základě toho Forster definuje *Homo Fictus*⁸ neboli románovou postavu, která může působit v některých ohledech poněkud redukovane, ale i přesto je reálná, protože odpovídá zákonitostem románu čili realitě románu. Z toho plyne, že postava není reálná, protože je jako my, ale je reálná, protože je pro fikční svět přesvědčivá.⁹ Navíc, jak už bylo řečeno výše, je vidět i její skrytý vnitřní život, a to jí dělá možná i více reálnou, než jsou skuteční lidé kolem nás.¹⁰ Postavy jsou tedy zápletky nadřazeny díky svému podvědomí, které je v románu patrné. Pokud je však mysl postavy zatajena, dochází k oslabení její reálnosti (ke zploštění).¹¹

Z výše uvedeného můžeme souhrnně konstatovat, že postava tedy nežije doslova v lidském slova smyslu, ale zároveň je do jisté míry vůči textu autonomní. Takto pojatou postavu lze definovat jako sémiotický konstrukt založený fikčním textem, který je vyvolán recepcí čtenáře.

2.2 Přímá definice a nepřímá prezentace literární postavy

Literární postava je vytvořena pomocí textových referencí, prostřednictvím nichž ji lze mentálně konstruovat.¹² O textových referencích, které uvádí povahu postavy, mluvíme jako o textových indikátorech. Ty jsou dvojího typu: přímá definice a nepřímá prezentace. Přímá definice pojmenovává určitý rys (adjektivem, substantivem, částí řeči), zatímco

⁵ Tamtéž, str. 17-18.

⁶ FORSTER, Edward Morgan. *Aspekty románu*. Bratislava: Tatran, 1971, str. 55-56.

⁷ Tamtéž, str. 57.

⁸ Tamtéž, str. 62.

⁹ Tamtéž, str. 66-67.

¹⁰ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, str. 18.

¹¹ FORSTER, Edward Morgan. *Aspekty románu*. Bratislava: Tatran, 1971, str. 80-87.

¹² FOŘT, Bohumil. *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, str. 63.

nepřímá reprezentace rys nepojmenovává, ale různými způsoby ho naznačuje a nechává čtenáře, aby sám danou vlastnost vyvodil z jednání postavy.¹³

Přímá definice se tedy vztahuje k explicitním aspektům postavy – k tomu, co je o ní řečeno.¹⁴ Využitím definice je postava zobecněna a je vyvolán dojem její státnosti. V literatuře 20. století je tento typ přímé definice méně častý, neboť postavu značně redukuje a uzavírá, a to v období, kdy je upřednostňována náznakovost a neurčitost a je kladen důraz na aktivní roli čtenáře, nežádoucí.¹⁵

Nepřímá prezentace je dána implicitně – místo, aby byl rys pojmenován, je různými způsoby popisován. Těchto způsobů je hned několik: činnost, řeč, vzhled, prostředí, jméno.

Činnost postavy či její jednání může být buď obvyklé – to odhaluje neměnnou, konstantní vlastnost postavy – nebo může jít o jednorázový čin poukazující na dynamický aspekt postavy. Ten mnohdy ukazuje na kvalitativně důležitější povahový rys. Jednání postavy se dá dále rozlišit na akt uskutečněný, neuskutečněný nebo zamýšlený, kdy má postava k vlastnosti sklony, ale něco jí brání v jejím uskutečnění (může naznačovat pasivitu postavy). Některá jednání pak mohou mít rovněž symbolický neboli přenesený význam.¹⁶

Řeč či promluva postavy, ať v konverzaci nebo jako proud myšlenek, postavu konstituuje jak obsahem, tak i formou. Obsah – to, co postava říká – může charakterizovat, jak postavu, o které se mluví, tak i tu, která mluví. Forma nebo styl řeči zase značí původ postavy, její společenskou vrstvu či povolání. Kromě toho styl může také poukazovat na individuální vlastnosti, například nadměrné užívání cizích slov implikuje vzdělanost či snobství mluvčího.¹⁷

Popis vzhledu postavu odlišuje od ostatních entit příběhu a postoj, jež k němu sama zaujímá, je také neméně důležitý pro její charakteristiku. Ze zevnějšku můžeme usuzovat i globálnější vlastnosti dané postavy, které jsou dané konvencí.¹⁸ To souvisí s přirovnáváním konkrétních vnějších rysů k rysům povahovým, a právě tehdy je popis vzhledu nepřímou charakterizací.

¹³ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, str. 66-67.

¹⁴ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, str. 65.

¹⁵ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, str. 67-68

¹⁶ Tamtéž, str. 68-69.

¹⁷ Tamtéž, str. 70-71.

¹⁸ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, str. 66-67.

Prostředí, kam řadíme jednak fyzické okolí postavy, jednak její společenské okolí, je (stejně jako vzhled) využíváno jako metonymie konotující povahové rysy. Uvedeme-li příklad: polorozpadlý dům může být chápán jako metonymie úpadku a rovněž jako následek chudoby postavy, která ho obývá.¹⁹

Jméno má referenční význam – funguje jako jednoslovná (či víceslovná) kategorie, jíž čtenář v průběhu čtení přisuzuje konkrétní atributy. Jména mohou být považována za analogie, neboť mohou vyjadřovat hlavní rys postavy nebo naopak podtrhovat kontrast mezi jménem a rysem postavy.²⁰

2.3 Typologie literárních postav

V rámci různých pojetí literární postavy vznikají rovněž rozličné typologie postav, jež rozdělují literární postavy do dvou nebo více kategorií na základě jistých společných charakteristik a jejich zobecnění. Některým z těchto nejdůležitějších se budeme více věnovat v této podkapitole.

2.3.1 Forsterova typologie literární postavy

O pojetí literární postavy dle Edwarda Morgana Forstera je pojednáno výše, ale součástí jeho teorie je také dělení postav na ploché (*flat*) a plastické (*round*). Ploché postavy jsou též označovány za typy nebo karikatury, neboť jsou ve své podstatě vystaveny jen na jedné myšlence či vlastnosti. Nemají žádné osobní sny, radosti či bolesti. Často se dají vyjádřit jedinou větou, kolem které se točí celý jejich život. Tyto postavy bývají kritizovány pro svoji zjednodušenost. Spisovatel si vybírá jen ty charakteristiky člověka, které se mu zrovna hodí a ostatního si nevšímá. Ukazuje tedy neúplnou pravdu a falšuje život. Přesto jsou ploché postavy pro román stejně důležité jako ty plastické, a i s nimi lze dosáhnout jakési hloubky. V některých případech může postava také v průběhu románu přejít z ploché na plastickou nebo dosáhnout jisté plastičnosti (např. románové postavy Jane Austenové). Plastické postavy jsou více propracované a jak jejich název napovídá, mění se v průběhu děje vlivem různých scén, které přetváří jejich charakter. Nedají se vyjádřit jednou větou, a tak si je nezapamatujeme snadno.²¹ Mají více charakteristik, které připomínají lidskou bytost, a jsou proto komplexnější. Poznáme je podle toho, že jsou schopné překvapit nějakým přesvědčivým způsobem.²²

¹⁹ Tamtéž, str. 73.

²⁰ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, str. 75.

²¹ FORSTER, Edward Morgan. *Aspekty románu*. Bratislava: Tatran, 1971, str. 69-74.

²² FOŘT, Bohumil. *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, str. 19.

2.3.2 Typologie literární postavy podle Daniely Hodrové

Daniela Hodrová ve své knize *...na okraji chaosu...* píše, že postava je prvkem literárního díla, který prostupuje všechny jeho roviny a zřetelněji než jiné prvky, ukazuje na jejich propojenost. Tvoří ji slovně tematický komplex, který se v textu realizuje určitým souborem textových jednotek (např. popis vzhledu, jméno, myšlenky, pocity). Tento soubor je nám přístupný prostřednictvím promluv vypravěče o postavě, dialogy jiných postav a monology vnějšími i vnitřními, přičemž prakticky nikdy není zcela identický. Navíc pro rekonstrukci postavy se požaduje i určitá aktivita čtenáře, který si doplňuje místa, jež vypravěčem nejsou konkretizována (vzhled postavy či její nitro), čímž si však každý čtenář vytváří poněkud jinou postavu.²³ Tím si Hodrová vytváří podklad pro statické a dynamické pojetí postavy, stejně jako pro koncepci postavy-definice a postavy-hypotézy.

Hodrová v souvislosti se statickým a dynamickým pojetím postavy zmiňuje Šaldovu koncepci postavy, která tvrdí, že charakter je dvojitý, složený z kontrastů vzájemně se přitahujících a odpuzujících. Autor by podle Šaldy neměl jít za jednotou postavy, ale za její celkovostí. Měl by tvořit celky labilní, které ve své rovnováze nejsou statické, ale dynamické – stále se hledají. Tento požadavek dynamické komplexní postavy staví Šalda na tom, že dobový člověk je rovněž složen ze samé nesouvislosti.²⁴

V pojetí Hodrové je tedy postava definována takto: „*na jedné straně vždy nějakým způsobem (i zdánlivě nulovým) reflektuje okolní svět, sociální normy a role, dobovou a žánrovou koncepci člověka, ale na druhé straně tento fakt nevyklučuje, že postava současně představuje dynamický prvek se syžetově-kompoziční funkcí, prvek vstupující do nejrůznějších vztahů s jinými složkami textu.*“²⁵ Vnímá tedy postavu jako komplexní útvar spojující prvky statické i dynamické.

Na statickou a dynamickou postavu Hodrová navazuje koncepcí postavy-definice a postavy-hypotézy. Postava-definice je v textu zcela vysvětlena a determinována – jsou pevně dány její kontury, kterými do díla přímo vstupuje (tělo, tvář, chování, zvyky). Je to postava bez tajemství, neboť je její nitro vyjeveno za pomoci vypravěče či nitro vůbec nemá a působí pouze jako zobecněná funkce (např. mstitel, loupežník). Můžeme tak říct, že její chování je předvídatelné. Jména postav-definic jsou často neutrální, bez vztahu

²³ HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, str. 519-522.

²⁴ Tamtéž, str. 534.

²⁵ Tamtéž, str. 541.

k postavě, čímž ale působí více autenticky. Postava-definice je tedy v podstatě již hotový celek, který je do díla jakoby pouze vložen. Je přesně tím, čím se jeví, zatímco postava-hypotéza nabývá mnoho různých významů, je otevřenou strukturou a je závislá na samotné interpretaci čtenáře. Autorem je v díle vyjevena jen částečně jako pouhé torzo a své „uzavření“ ponechává na čtenářově aktivizaci. Popis zevnějšku je zredukován a někdy zcela chybí, čímž postava přestává být postavou s tělem a tváří. V souvislosti s tím se často hovoří o ztracené či oslabené identitě. Na to se váže i to, že postava-hypotéza na rozdíl od postavy-definice nemusí být vybavena jménem – jméno může zcela chybět nebo být nahrazeno iniciálou, monogramem nebo se v průběhu děje může proměňovat. Jméno tak pozbývá své identifikační funkce. Pokud je postava-definice individualizována a do jejího zobrazení proniká moment neočekávanosti či ambivalence, posouvá se směrem k postavě-hypotéze, která je typická právě nepředvídatelností vedoucí až k nemotivovanosti (nemotivovanému činu). Ve vztahu k prostoru a času příběhu je postava-hypotéza nakloněnější volnějšímu spojení s prostorem a narušování chronologie času, než je tomu u postavy-definice.²⁶

2.4 Pohled feministické literární kritiky na literární postavu

Literatura nám napomáhá k lepšímu a hlubšímu pochopení společenské reality. Literární díla nám mohou přiblížit, jak společnost funguje. V případě feministické literární kritiky se zaměřujeme na to, jak společnost funguje v neprospěch žen. Obraz „mužství“ a „ženství“ si vytváříme prostřednictvím jazyka, který odráží naše vnímání skutečnosti, a tak vznikají stereotypní představy, jež jsou pak zachyceny v literárních příbězích. Feministický pohled na literaturu se snaží zjistit, jak se literatura podílí na vytváření těchto hodnot a významů, které jsou ženám prisuzovány.²⁷

Mimo jiné také zdůrazňuje zkreslený pohled, který muži na ženy mají, a ten se promítá jak do literatury psané muži, tak i té psané ženami. Muži ženy definují v protikladu k sobě – přičítají „ženskosti“ vlastnosti, které potřebují k tomu, aby definovali „mužskost“ (např. křehkost – síla, emocionalita – racionalita). Tak je tvořen mylný obraz ženy, který je vnímán jako univerzální skutečnost.²⁸ Z toho důvodu bychom se měli vzepřít zavedenému vypravěčskému pohledu, který nám autoři předkládají, a dívat se na dílo kritičtěji, respektive se širším vypravěčským hlediskem.

²⁶ Tamtéž, str. 546-569.

²⁷ MORRIS, Pam. *Literatura a feminismus*. Brno: Host, 2000, str. 17-19.

²⁸ Tamtéž, str. 27.

Vypravěčské hledisko nás navádí ke sdílení hodnot daného díla, přičemž prostor pro to vytváří „interpelace“. Interpelace je proces formulující jazykový prostor pro čtenáře. Jakmile čtenář do tohoto prostoru vstoupí, přejímá postoje a hodnoty, které se k němu vážou. Je tudíž logické, že díla spisovatelů odráží výhradně postoje a hodnoty mužů, a ženy jako čtenářky jsou proto vedeny k tomu, aby přemýšlely jako muži. Feministická literární kritika však touží po tom, abychom se stali nezaujatými čtenáři, tedy abychom si vytvářeli protichůdná vypravěčská stanoviska, snažili se na dílo dívat z ženského pohledu a pochopili jednání postav z jiného úhlu pohledu, než jaký pro nás byl vytvořen interpelací. Musíme se tak naučit číst navzdory emocionálnímu zabarvení jazyka a použité metaforice.²⁹

²⁹ Tamtéž, str. 42-43.

3 ANALÝZA ŽENSKÝCH POSTAV U VYBRANÝCH DĚL

V této kapitole se budeme věnovat vlastní analýze ženských postav v románech *Nesnesitelná lehkost bytí* a *Nesmrtelnost*. Zaměříme se na to, jak jsou hlavní hrdinky v rámci textu zobrazovány s ohledem na výše popsané teorie, a podíváme se i na to, jaké je jejich smýšlení o sobě samých a okolním románovém světě, respektive jaká je jejich životní filozofie.

3.1 Nesnesitelná lehkost bytí

Nesnesitelná lehkost bytí vychází česky poprvé v roce 1985 v Kanadě v nakladatelství manželů Škvoreckých, Sixty-Eight Publishers. Kundera ji píše v emigraci ve Francii. Děj románu se odehrává v 60. a 70. letech 20. století převážně v Československu, můžeme se tak setkat s vyobrazením Pražského jara a následné normalizace. Kundera se ovšem nesnaží o zachycení tehdejších politických poměrů. Historické události využívá jen jako pozadí pro „vyprávění o lásce“, jak román v doslovu označuje Květoslav Chvatík. Klade si otázky o podstatě lidské existence a možnostech lásky. Východiskem pro Kunderovi reflexivní pasáže jsou myšlenky Nietzscheho o věčném návratu, který dává lidským činům tíhu odpovědnosti, a Parmenidovo rozdělení světa na dvojice protikladů (bytí/nebytí, tíha/lehkost). Tyto koncepce jsou úvodem knihy a dostávají hlubší význam v interakci s celkem románu, jenž nás nutí polemizovat nad tím, zda nesnesitelná není ve skutečnosti lehkost bytí, nikoliv jeho tíže. Celý příběh pak vychází z protikladů milostného života hlavní mužské postavy, Tomáše, neboť jeho spořádaný erotický život založený pouze na tělesné přitažlivosti – v čele se Sabinou – je narušován láskou k Tereze.¹

3.1.1 Tereza

Tereza je nám poprvé představena očima Tomáše, který román uvádí rozjímáním nad tím, zda Terezu – pro něj téměř neznámou dívku, ke které ale pocítil nevysvětlitelnou lásku – pozvat do Prahy. Tereza se mu jeví jako dítě, které někdo vyslal v ošatce po řece. Je bezbranná, nevinná, slabá a potřebuje jeho pomoc. Tomáše žene soucit vůči Tereze. První týden u něj doma stráví v horečkách. Jejich vztah už tehdy tedy začíná tím, že Tereza je odkázána na Tomášovu pomoc. Motiv dítěte v ošatce v souvislosti se vztahem Terezy a Tomáše se v románu objevuje opakovaně a Tereza skutečně svým nevědomým stiskem

¹ KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2015.

Tomášovi ruky během spánku evokuje nepodmíněný reflex novorozenců. Rovněž bez něj nemůže usnout, zatímco v jeho náručí je ukolíbána do spánku ať je sebevíc rozrušena.

Jako většina Kunderových postav se i Tereza zrodila z nepatrného podmětu – narodila se z kručení břicha, neboť když poprvé vstoupila do Tomášova bytu začaly jí kručet vnitřnosti. Tím se nám poprvé sama prezentuje v druhém díle románu, který je nahlížen z jejího pohledu. Kručení v břiše poukazuje na fakt, že na své tělo nebere příliš ohledy. Soustředila se především na cestu za Tomášem a péče o tělo byla vedlejší. Tělo se jí však kručením připomíná a za její neohleduplnost ji potrestá nemocí. Ta je prvním náznakem toho, jak je Tereza posléze opakovaně zobrazována jako oběť svého těla. Pro Terezu je již od dětství existenciálním problémem právě vyrovnání se s dualitou těla a duše – přijetí toho, že její „já“ je tvořeno jak její duší, tak jejím tělem s celou jeho surovostí, a ne že tělo je pouhou oddělenou schránkou pro duši. „*Snázila se vidět skrze své tělo sebe. Proto stála tak často před zrcadlem. (...) K zrcadlu ji nepřitahovala ješitnost, nýbrž údiv nad tím, že vidí své já. Zapomínala, že se dívá na palubní desku tělesných mechanismů. Zdálo se jí, že vidí svou duši, která se jí dává poznat v rysech její tváře.*“²

Tomáš tvrdí, že v jeho milostných aférách jde pouze o tělo, nikoli o lásku. Ta patří pouze Tereze. Proto Tereza po celou dobu románu bojuje s pojetím vlastního těla a duše. Chce, aby její tělo bylo pro Tomáše jedinečným a aby v něm viděl její duši. Duše je pro ni to hlavní, v čem nachází své pravé „já“, zatímco tělo a tělesné projevy se jí přičí. Odpor k přílišné „tělesnosti“ pramení z jejího dětství a problematického vztahu s matkou, s jejíž nadměrnou tělesností se Tereza musela vyrovnat. Její matka neznala stud, chodila po bytě v prádle nebo nahá, zatímco Tereza se jí snažila uchránit před zraky sousedů zatahováním záclon, čímž si ale vysloužila pouze matčin posměch směřovaný k tomu, že se nedokáže smířit se „surovostí“ těla.

Obavy z Tomášových nevěř a současně tak její vztah k vlastnímu tělu se nejvíce projevují v jejích snech, jenž se neustále opakují a znepríjemňují noc jak Tereze, tak Tomášovi, který ji musí z jejích častých nářků budit. Její nejfrekventovanější sen, kde spolu s několika nahými ženami musí chodit kolem bazénu, vypovídá nejvíce o jejím strachu z Tomášových afér. Ženy musí za pochodu zpívat a dělat dřepy, jinak je muž s kloboukem (Tomáš) zastřelí. Zpěv je známkou radosti, radosti žen nad tím, že jsou ve své nahotě jedna jako druhá. Nahota poukazuje na to, jak jsou pro Tomáše ženy pouhými

² Tamtéž, str. 51.

tělesnými objekty a Tereza, která se ve snu k těmto ženám připojuje, jako by se náhle pro Tomáše také stávala pouhým tělem. Navíc nahota je pro Terezu od dětství symbolem uniformity. Tereza chce, aby se její tělo pro Tomáše stalo jedinečným, aby nepatřilo mezi ty zaměnitelná těla ostatních žen, aby ji miloval pro její duši vystupující napovrch, ale její sen jí ukazuje, že Tomáš nedělá žádný rozdíl mezi jejím tělem a těly ostatních žen.

Druhý opakující se sen, kde spolu s několika dalšími ženami leží mrtvá v pohřebním voze, připomíná její vztah s matkou, která jí stejně jako tyto mrtvé ženy s hořkým smíchem připomínala, že stárnutí a smrt jsou přirozenou součástí života. Terezina námitka, že všechno cítí a nemůže být proto mrtvá, není ženami brána v potaz, jako by už duše nehrála žádnou roli, protože tělo je mrtvé.

Její sny jsou ztělesněním jejích největších strachů, jsou obrazem toho „dole“, do čeho by mohla spadnout. Tím „dole“ je myšlena rezignace na duši a osud, návrat k matce a přijetí její způsobu života plného tělesné surovosti. To jí jednak děsí, ale jednak také přitahuje svou jednoduchostí. Touhu uposlechnout volání této rezignace má obzvláště ve chvílích, kdy se cítí slabá a bezmocná vůči Tomášovým nevěrám. Na jednu stranu by tedy chtěla utéct té trýzni jeho nevěř a žít jednoduchý a prostý život, jaký žila do doby, než Tomáše potkala. Na druhou stranu Tomáš ji před tímto pádem „dolů“ neustále chrání. Například když se Tereza rozhodne opustit Švýcarsko, kam společně utekli, Tomáš ji následuje. Tento zdánlivý rozchod zapříčinila právě Terezina slabost, které podlehla, neboť pocítovala, že není pro Tomáše jedinečná ani tělem, natož duší. V hloubi duše však tušila, že ji Tomáš bude následovat a doufala, že útekem z jednoho prostředí do druhého se zbaví jeho záletů. K tomu však dojde až v závěrečné části románu, kdy se s Tomášem přestěhují na vesnici. Tereza se tedy musí potýkat s podezíráním a žárlivostí po celou dobu jejich vztahu, a tak se žárlivost stává součástí jejího charakteru a podněcuje jí k častým úvahám nad svým tělem a duší.

Ačkoli Terezina existence v románu je vystavena na přijetí jejího těla, v celém románu její tělo blíže specifikováno není, až na krátkou poznámku o jejích malých prsou s tmavými bradavkami. Její vzhled není pro vyznění románu podstatný a je tedy ponechán fantazii čtenáře. Podstatný je jen motiv těla jako takového, nikoli jeho konkrétní tvar.

Tereza ke svému tělu cítí odpor, neboť nedokázalo být tím jediným tělem pro Tomáše. Chtěla by se naučit stejné lehkosti s jakou on přijímá fyzickou lásku, proto se odhodlá k nevěře. Jedná se o jednorázový čin, kterým nechává své tělo napospas, ať jedná bez vyřčeného souhlasu duše. Snaží se tak oddělit duši od těla, jako to dělá Tomáš. Milostného aktu se tak aktivně neúčastní, místo toho pozoruje vlastní tělo a poprvé se jí

zdá být jedinečné. Uvědomuje si, že je to tělo tvořené duší, a protože nedokáže jako Tomáš oddělit lásku od fyzického milování, cítí odpor k milostnému aktu s cizím mužem. Neoddělitelnost fyzické a hlubší lásky potvrzuje i touha padnout do mužova objetí a zamilovat se, kterou potlačuje, a následná paranoia s jakou se bojí, že na to Tomáš přijde. V této chvíli tak Tereza konečně spatřuje duši na povrchu svého těla a dospívá k pochopení, že tělo i duše jsou propojeny. Tato milostná aféra jde navíc proti klasickému ztvárnění její postavy jako věrné úzkostlivé manželky, je nečekaná, ukazuje jinak statickou postavu Terezy poněkud dynamicky.

Tereza vždy toužila po něčem „vyšším“, než byla práce servírky v malém městě, za svůj život přečetla bezpočty knih a svojí obrovskou vitalitou se lišila od spousty studentů. Nakonec se jí podařilo realizovat se jako fotografka obrázkového týdeníku, a to paradoxně za pomoci Sabiny, milenky jejího muže. Ovšem všechna její chuť do života pramenila v Tomášovi. Díky němu měla pocit, že její duše převažuje nad jejím tělem, že není jen fyzickým tělem, ale že se projevuje její skutečná podstata. Fotografovala tudíž z vášně, ale nezakládala si na tom svůj život. Nebyla ctižádostivá z ješitnosti, jejím jediným cílem vždy bylo pouze uniknout z matčina světa. Tudíž stejně jako svoji nesmírnou horlivost věnovala focení, mohla ji věnovat i něčemu jinému. Jediné, na čem jí skutečně záleželo, byl Tomáš. *„Fotografka řekla: ‚I když fotografujete kaktusy, je to váš život. Když žijete jen pro manžela, není to váš život.‘ Tereza se stala náhle podrážděná: ‚Můj život je můj muž, a ne kaktusy.‘“*³

Na druhou stranu je skutečně nutné, aby osobou, která ji pomůže změnit její chatrný život servírky, byl Tomáš? *„Ten tanec se zdál vypovídat o tom, že její obětavost, jakási nadšená touha udělat to, co vidí Tomášovi na očích, nebyla nijak nutně vázána na Tomášovu osobnost, ale byla připravena odpovědět na volání, kteréhokoli muže, jehož by potkala místo něho.“*⁴ Z pohledu Tomáše to mohl být jakýkoli jiný muž, jenž by se jí připlétl do cesty a jehož by využila k úniku z rodného maloměsta. Uvědomuje si, že Terezina láska je jen souhrou několika náhod, čímž poukazuje na lehkost této lásky. Z pohledu Terezy se však jedná nikoli o náhody, ale o poselství, neboť Tomáš ji zaujal jednak čtením knihy – právě knihy jsou pro Terezu zbraní proti hrubosti okolního světa – a jednak ve chvíli, kdy ho obsluhovala, se z rádia rozezněla Beethovenova hudba. Beethoven pro Terezu znamenal obraz světa „na druhé straně“ byl symbolem „vyššího“ života, po němž toužila, a proto tyto náhody brala jako znamení, že Tomáš je

³ Tamtéž, str. 85.

⁴ Tamtéž, str. 25.

něčím výjimečný, a spolu s několika dalšími „náhodami“ jí dodaly odvahy k opuštění maloměsta a změně svého osudu.

Z pohledu Tomáše se Tereza zdá být relativně zploštělá, neboť její nitro je nám skryto a postupně se odhaluje až v částech románu, které jsou nám představeny jejím pohledem (Duše a Tělo, Kareninův úsměv). Jistá vnitřní charakteristika nám je sice naznačena, ale jedná se pouze o zprostředkování Tereziny postavy Tomášovými očima. Terezin pohled na stejnou věc (např. jejich setkání) je od toho jeho odlišný. Skutečnou motivaci jejích činů se tedy dozvídáme až v částech věnovaných její postavě. Nicméně nehledě na tento náhled do jejího nitra, Tereza v průběhu děje zůstává více méně stejná, se stejnými problémy, které se jen snaží hlouběji analyzovat, čímž nutí čtenáře k zamyšlení. Nedá se proto mluvit o příliš psychologicky prokresleném charakteru, proto odpovídá spíše ploché postavě. To podporuje i fakt, že autor redukuje svět lidí v duchu myšlenky celkové redukce lidského poznání. Vezmeme-li si například smrt Terezy a Tomáše, ta je v románu uvedena pouze krátkou větou uprostřed vyprávění, v kontrastu s dlouhým a bolestným vyprávěním smrti psa Karenina.

Jak jsme shledali výše, Tereza není příliš psychologicky prokreslená, neboť slouží především jako předmět filozofických úvah a metafor, které jsou skrze ni a její problémy nahlíženy. Autor vytvořil jakousi črtu její postavy, na níž v průběhu děje začal věšet existenciální otázky (např. dualitu těla a duše), tudíž Tereza se vytváří až v průběhu, není dána předem a závisí i na aktivní interpretaci čtenáře. Tereza, na rozdíl od druhé hlavní ženské postavy, Sabiny, není tak konkrétní, spíše vytváří jakousi abstraktní ideu. Snaží se najít své místo ve světě, tudíž ji nelze jednoznačně definovat a můžeme ji tak přiřadit spíše k postavě-hypotéze.

Konstatovali jsme, že charakteristický rys Terezy je její závislost na Tomášovi, což je patrné v celém románu. Z pohledu feministické teorie můžeme říct, že závislost na muži je hodnotou často přisuzovanou ženám. Jedná se o stereotyp spojovaný s ženskou křehkostí a emocionalitou, které v nás vzbuzuje i Tereza. Stává se obětí mužského vidění světa, s čímž přijímá nálepku „slabšího pohlaví“, která jí byla jako ženě přisouzena. Vymaníme-li se však z tohoto stereotypu podsouvaného nám mužskou interpelací a podíváme se na Terezu nezávisle na Tomášovi – jedná se o ženu, která odjakživa chtěla víc než jen život na maloměstě, a která se především chtěla vymanit matčině destruktivnímu vlivu. K tomu však potřebovala nějaký vnější impuls, kterým se stalo právě setkání s Tomášem. A přestože Tomáš je její neoddělitelnou součástí a může se zdát, že je mu zcela podřízena, je tomu rovněž opačně – i ona svými činy ovlivňuje jeho

rozhodování. Jen díky Tereze se Tomáš rozhodne odjet do Švýcarska, vrátit do Čech a odejít na venkov. Svůj úděl slabšího pohlaví tedy dokáže uplatnit k získání vlivu nad Tomášem. Viditelně svoji slabost vystavuje na obdiv. Ačkoli poměrně nevědomě a neagresivně, uvádí se do pozice bezmocné oběti, čímž si však Tomáše získává, neboť jak jsme řekli na začátku, pro Tomáše je jako dítě vyslané v ošatce po řece.

Jméno Tereza na první pohled působí neutrálně, ale má symbolický význam, neboť v sobě nese význam „tepla“ a „ochrany“ a přesně taková je Tereza pro Tomáše, který se k ní po každém milostném dobrodružství vrací. Ona vytváří teplo domova a její láska mu poskytuje určitou ochranu před tíhou vnějšího světa. Její tělo pro něj sice není jedinečné, za to v něm spatřuje jedinečnost duše, kterou se i ona sama na svém těle snažila nalézt.

3.1.2 Sabina

Druhou nejvýznamnější ženskou postavou románu je malířka Sabina. Ta je rovněž druhou nejvýznamnější ženou pro Tomáše, jakožto jeho milenka. Stejně jako Tereza nám je poprvé nepřímo představena očima Tomáše v prvním díle románu, a to jako jeho přítelkyně, která mu rozumí nejlépe ze všech jeho erotických přítelkyň. Dokonce na jeho žádost pomůže sehnat Tereze zaměstnání ve fotografické laboratoři obrázkového týdeníku.

Poprvé se přímo se Sabinou setkáváme v jejím ateliéru, který se alespoň v počátcích románu pro ni stává téměř neodmyslitelným. Na začátku se s ní ve většině případů setkáváme právě tam. Autor jako by nám už na začátku chtěl v mysli přímo obtisknout obraz Sabiny jako malířky, neboť tato charakteristika je pro její postavu esenciální. Sabina je modelem malířky; odpovídá stereotypní představě malířky – je volnomyšlenkářská, nekonvenční, nezávislá. A to se nám autor snaží nepřímo naznačit zasazením Sabiny do rozlehlého ateliéru.

Sabinu lze považovat za přesný opak Terezy. Její vztahy s muži jsou čistě erotické, netouží po lásce, a tudíž se k žádnému muži neváže, tak jako to dělá právě Tereza. Dualita její postavy spočívá právě v touze po nezávislosti na jedné straně, ale na straně druhé v nalezení určitého spojení s lidmi, což naznačuje „idyla domova“, kterou si v sobě nese, avšak odhalí nám ji až v závěru románu (viz níže).

Navíc na rozdíl od Terezy, pro Sabinu je její povolání vším. Její život jsou její obrazy. V nich se věčně opakuje jedno téma – setkání dvou světů. Sabina vytváří ve svých obrazech dvojexpozici – za jedním světem je ukrytý svět druhý. „*Tenhle obraz jsem*

zkazila. Skápla mi na něj červená barva. Byla jsem nejdřív nešťastná, ale pak se mi začala skvrna líbit, protože vypadala jako prasklina. Jako by staveniště nebylo skutečným staveništěm, nýbrž puklou divadelní dekorací, na níž je staveniště pouze namalované. Začala jsem si s tou prasklinou hrát, rozšiřovat ji, vymýšlet si, co by bylo možno za ní vidět. Tak jsem namalovala svůj první cyklus obrazů, který jsem nazvala Kulisy. Nesměl je samozřejmě nikdo vidět. Byli by mě vyhodili ze školy. Vždycky byl vpředu perfektně realistický svět a za ním, jako za roztrženým plátnem dekorace, bylo vidět něco jiného, tajemného nebo abstraktního.“⁵ Tento způsob vytváření obrazů se shoduje s jejím viděním života v komunistickém Československu. Ideou obrazů je, že vpředu je srozumitelná lež a vzadu nesrozumitelná pravda. Sabina vidí krásu právě v té nesrozumitelné pravdě, v tom, co se komunistický režim snaží potlačit. Ta krása, ale nespočívá v konkrétní věci, ale v tom, že zde ta režimem potlačovaná věc stále je – skrytá, ale přítomná. Například církevní mše a vymalovaná klenba neznámého kostela v kontrastu se Stavbou mládeže, kde jako studentka pracuje, v ní vyvolávají pocit krásy, neboť se jí zjevily náhle a tajně.

Stejně jako je pro Terezu významná věrnost, pro Sabinu je důležitá zrada. Její život je tvořen řadou zrad vůči jejím rodičům, milencům i vlastní zemi. Její zrady tvoří dynamický aspekt její osobnosti. Otec nesnáší kubismus, Sabina si ho zamiluje, otec i vlast zavrhuje výtržnického herce, Sabina se za něj provdá. Zrada ji přitahuje jako neřest, jako vzpoura proti výchově jejího puritánského otce. Nechce se podřídit nikomu ani ničemu, chce být svébytná a nezávislá, oddaná jen sama sobě. Zrada je pro ni prostředkem toho, jak dosáhnout nezávislosti, jak se nenechat ovládnout citem nebo ideologií.

Ve třetím díle románu, Nepochopená slova, vidíme, jak Sabina nezapadá do soudobé společnosti, jak nechce zapadat a jak odmítá konvenční jednání, které zpodobňuje její milenec Franz – nemá ráda hudbu, slavnostní průvody a nerozumí si ani s českými emigranty. „*Ta hesla se jí líbila, ale najednou s překvapením zjistila, že je není s to křičet s ostatními. Nevydržela v průvodu déle než několik minut. Svěřila se s tím zážitkem francouzským přátelům. Divili se: ‚Tak ty nechceš bojovat proti okupaci své země?‘ Chtěla jim říci, že za komunismem, fašismem, všemi okupacemi a invazemi se skrývá základnější a obecnější zlo; obrazem toho zla se pro ni stal pochodující průvod lidí, kteří vztyčují ruce a křičí unisono stejné slabiky. Ale věděla, že by jim to neuměla*

⁵ Tamtéž, str. 76.

vysvětlit.⁶ Je patrné, že Sabina nepocituje sounáležitost vůči lidem v průvodu, neboť je pro ni jen divadlem, performancí ideje kolektivismu.

Pravda je pro Sabinu skrytá v žití bez publika, v naší intimitě, do které nikdo jiný nevidí, protože jakmile jsme vystaveni očím druhých lidí, chtě nechtě se jim přizpůsobujeme. To je také jeden z důvodů, proč pocituje útlak ze strany komunistického režimu, který se snaží své občany sledovat. Také je to důvod, proč začne pocítovat nechuť k Franzovi, který prozradí jejich lásku své ženě. Taková veřejná láska je pro ni tíhou, jen skrytá láska je pro ni krásná. Její zveřejnění znamená, že Sabina musí přijmout jakousi roli a hrát divadlo, namísto toho, aby byla sama sebou. Téma jejích obrazů o skryté kráse se tak prolíná i do jejího milostného života, což nám může poukazovat na plochost Sabininy postavy, neboť její život se točí pořád kolem stejného tématu. Přesto v průběhu dosahuje jisté plastičnosti, když znovu podlehne zradě – opustí Franze – a uvědomí si, že vše již zradila, že už není, co ani koho zradit, v té chvíli ji dostihne nesnesitelná lehkost bytí – pocituje prázdnotu svého života a konec její cesty plné zrad.

Doposud jsme Sabinu vyličili jako ženu, která je spíše praktická než romantická – neváže se k mužům jako k jedinému smyslu života – avšak i ona si sebou nese určitou dávku sentimentality, a to v podobě buřinky po jejím dědečkovi. Ta má hned několik významů, jednak se jedná o vzpomínku na dědečka a otce, jednak je připomínkou milostných her s Tomášem a jednak je znakem její originality. Buřinka v sobě uchovává všechny významy Sabininy minulosti. Zatímco pro Franze Sabinino nasazení buřinky během milostné hry nic neznamena, s Tomášem šlo o formu žertu, který se vzápětí proměnil v násilí na Sabinině ženskosti. Její obnažené tělo v dámském spodním prádle podtrhuje její ženství, zatímco pánská buřinka na její hlavě to ženství popírá. Sabina se však takovému ponížení své ženskosti nepodrobuje, ale naopak ho provokativně předvádí.

Nicméně pro Sabinu být žena neznamena nic signifikantního. Je to úděl, který si sama nevybrala, a proto pro ni nemá smysl se proti němu bouřit nebo si na něm zakládat. Skutečně v ní nemůžeme hledat stereotypní obraz citlivé ženy jako jsme mohli vidět u Terezy. Ačkoli je tu moment, kdy touží Franzovi padnout do náruče a být ženou, jež potřebuje péči muže, jedná se pouze o okamžik a brzy na to už není schopná mu své city vyjádřit. Ve vyjadřování svých citů je spíše zdrženlivá, čímž odporuje tradiční představě ženy jako emocionálně bouřlivého pohlaví. Z počátku románu o ní sice možná můžeme smýšlet jako o femme fatale – tím, jak sebevědomě a svůdně vystavuje své nahé tělo před

⁶ Tamtéž, str. 113.

Tomášem a posléze i Terezou, která jí fotografuje, a tím, jak si dokáže svojí přitažlivostí podmanit Franze. Na druhou stranu později zjišťujeme, že Sabina není zdaleka tak záludná a jak jsme již zmínili na svém ženství si nezakládá. Navíc, do určité míry v její osobnosti lze nalézt maskulinní prvky, ať už ve zmíněné buřince po jejích mužských předcích nebo v její dominantnosti ve vztazích. Můžeme tak v její postavě shledat stírání ženských a mužských vlastností.

O jejím nitru se toho zpočátku moc nedozvídáme, neboť nám je v prvních dvou dílech zprostředkována pouze pohledem Tomáše a Terezy, čímž je zredukována na pouhou svůdnou milenku. S jejími názory se seznamujeme až ve třetím díle, Nepochopená slova, v kontrastu s názory jejího milence Franze. A teprve v šestém díle románu, Veliký pochod, se nám naskytne příležitost její postavu pochopit jako celek. V závěru nám totiž odhaluje překvapivou informaci, opět naznačující její směřování k plastičnosti, že jejím celoživotním nepřítelem není komunismus, ale kýč – zjednodušená srozumitelná pravda, kterou využívá jak režim, tak jeho odpůrci. Překvapivější je však to, že Sabina sama přiznává, že si v sobě nese kýč. Tím je obraz domova, klidného, sladkého, harmonického, který v ní probouzí sentimentalitu a od něhož se celý život záměrně vzdaluje. Tak se nakonec dozvídáme, že i bohémsky žijící Sabina v hloubi duše touží po harmonickém domově, neboť kýč je součástí náš všech a nelze mu uniknout. Sabina se o to snažila celý život. Takové hledání sebe sama a nejednotnost v jejím smýšlení naznačuje její dynamičnost.

V celém románu není ani zmínka o Sabinině vzhledu, autor ponechává volnost čtenáři, aby si vytvořil vlastní představu, čímž se můžeme přiklánět k tomu, že Sabina vystupuje více jako postava-hypotéza. Naproti tomu však působí více jako již předem definovaná postava vložená do díla, což dosvědčuje poměrně přesná charakteristika jejích postojů, jak jsme popsali výše, a s tím spojeného předvídatelného chování (opakované zrady). Navzdory určité hypotetičnosti jejího charakteru se tudíž dá říci, že se posouvá spíše směrem k postavě-definici.

Stejně jako Terezino jméno i to Sabinino nese určitou symboliku. Jméno Sabina pochází z názvu kmene Sabinů, kteří byli známí pro jejich nezávislost a vzdorovitost vůči vnějším vlivům, což odráží Sabininu vzpurnou a svobodomyšlnou povahu.

3.2 Nesmrtelnost

Nesmrtelnost je poslední Kunderův česky psaný román. Dokončen byl v roce 1988 a v roce 1990 vychází ve francouzském překladu v nakladatelství Gallimard. Česky poprvé vyšel v roce 1993 v nakladatelství Atlantis, jež průběžně vydává veškerou Kunderovu tvorbu. V díle je výrazně sledován problém obrazu člověka v očích druhých, jemuž se autor věnuje již od své první knihy. Podařilo se mu také více než kdy předtím zdokonalit svou románovou poetiku. Nejdále dovádí střídání temp – některé ze sedmi kapitol ubíhají v řádu hodin (Tvář), jiné v řádu desítek let (Homo sentimentalis). Stejně tak se střídají i formy vyprávění – od kauzální kontinuity (Tvář) přes historickou biografii (Nesmrtelnost), narušenou kauzalitu (Boj) až po tříhlasou polyfonii (Náhoda). Jednota románu tedy nespočívá v ději, ale v postavách a tématech. Hlavními tématy jsou vztah člověka s jeho obrazem, protože dnes nejde o skutečnost, ale pouze o obraz, který budí jen zdání skutečnosti, a *homo sentimentalis* – tj. člověk, který povýšil cit na hodnotu, jeho cit není skutečný (může být skutečně procítěný, ale ve vteřině se vytratí), je přehnaný, je to člověk sentimentální. Veškeré dění románu se točí především kolem komplikovaného vztahu dvou hlavních postav, sester Agnes a Laury, což tvoří jakousi základní strukturu pro hlubší meditace o životě a o nesmrtelnosti jako touze nebyť zapomenut.⁷

3.2.1 Agnes

Agnes je hlavní hrdinkou románu, jejím představením dílo začíná a kolem její osoby se i víceméně neustále točí. Zrodila se z gesta šedesátileté dámy, kterou vypravěč-autor zahlédl u bazénu v tělocvičném klubu. Gesto se skládalo z otočení, úsměvu a krátkého zamávání. Jako dítě toto gesto viděla u otcovi sekretářky a sama ho pak poprvé využila, když se loučila se svých spolužákem a nevěděla, jak mu slovy vyjádřit náklonost. Gesto se tak stává určitou konstantou Agnes, alespoň do doby, než od ní gesto odkouká její mladší sestra. Poté se mu Agnes snaží vyhýbat, neboť si uvědomí, že gesto není jejím individuálním projevem, ale patří k užití všem. Podobný postoj posléze zaujímá i k tváři a jménu, v nichž rovněž nevidí odraz individuality člověka.

Tvář a jméno podle Agnes neodráží osobnost člověka, neodráží jeho „já“. Jsou jen nahodilým seskupením rysů. Uvědomuje si, že druhé poznáváme podle tváře a jména, ale jejich pravé „já“ nám zůstává skryto. „*Ano, ty mě znáš podlé mé tváře, ty mě znáš jako tvář a nikdy jsi mě neznal jinak. Nemohlo tě tedy ani napadnout, že moje tvář, to nejsem já. (...) Představ si, že bys žil ve světě, kde nejsou zrcadla. Snil bys o své tváři*

⁷ KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. Brno: Atlantis, 2016.

a představoval si ji jako vnější odraz toho, co je uvnitř tebe. A potom, až by ti bylo čtyřicet, někdo by ti poprvé v životě nastavil zrcadlo. Představ si ten úlek! Viděl bys úplně jinou tvář. A věděl bys jasně to, co nejsi s to chápat: tvoje tvář to nejsi ty.“⁸ Autor nám pomocí Agnes odhaluje kouzlo románové postavy, která nám své pravé „já“ v textu odkrývá prostřednictvím svých myšlenek. Zatímco Agnes tvrdí, že člověka skrze tvář nelze skutečně poznat, my její postavu poznáváme, protože můžeme vidět do jejího nitra.

Už od počátku Agnes působí poněkud zdrženlivě a zamlkle. Zatímco si ženy v sauně povídají, ona se drží stranou a z jejich myšlenek je patrné, že jí je jejich ženská pošetilost a brebentění nepříjemné. Ona nemá potřebu rozebírat povrchní témata týkající se hubnutí či pomluv manžela, a to ji vzdaluje jiným ženám. Obzvláště pak cítí nesmírný odpor k lidem, kteří všem agresivně a hlučně vnucují své „já“. Hluk lidí i ulice jí je protivný. Agnes si mnohem více váží klidu a samoty, proto vyhledává okamžiky, kdy může být jen sama se sebou. Jejím snem je odstěhovat se do Alp ve Švýcarsku, kam třikrát ročně jezdí na krátkou dovolenou. Definitivní odchod je však jenom zamýšleným aktem, neboť nemá dostatek odvahy tak radikálně změnit svůj život, a tak jím jen pasivně prochází.

Touto samotářskou povahou se blíží svému otci, který je vyličen jako mlčenlivý, uzavřený člověk, žijící spíše ve svém vnitřním světě. S ním měla Agnes z celé rodiny nejbližší vztah a dokonce tvrdí, že otec byl nejspíš její jediná láska. Byl nepochybně jediným člověkem, s kterým Agnes sdílela pohled na svět. To on ji naučil milovat přírodu, a proto její touhu žít ve švýcarských Alpách lze brát jako symbolický návrat k milovanému otci.

Láska je pro Agnes vůbec složitý pojem a také důvod její velké hádky se sestrou. Agnes působí poněkud chladně, ale nejde o to, že by nebyla schopna lásky, jak jí sestra vyčítá. Příčina jejich hádky spočívá v rozdílném chápání lásky. Pro Agnes je v lásce nejdůležitější ten druhý, koho milujeme a pro koho chceme jen to dobré. Povahou však není ženou, která by expresivně projevovala své emoce, na rozdíl od své sestry. Agnes je spíše ženou racionální než emocionální.

Pokud to vztáhneme na její vztah s Paulem, jejich manželství postrádá vášeň, jak sám Paul naznačuje, když mluví o tom, že v jejich lásce nejsou žádné překážky, které by vztah oživily (jako je tomu u dramatických afér Laury). Agnes lásku k Paulovi označuje za pouhou vůli. To odpovídá racionálnímu založení její postavy – láska jako racionální

⁸ Tamtéž, str. 41.

rozhodnutí, jako vlastní volba a nikoli souhra náhod. Během svého manželství si vybudovala iluzi lásky, aby se chránila před skutečností, že její manželství není tak šťastné, jak se může na první pohled zdát. Paul Agnes miluje, ale nerozumí jí. To, jestli je její láska ve výsledku skutečná, si můžeme domyslet pouze z náznaků v ději, jako když si s sebou do Švýcarska bere Rimbaudovi básně, který je jejich společným básníkem, nebo když žárlí na to, jakou starost má Paul o Lauru, která na jeho radu odjela na Martinik. „*Paulova výčitka v ní znovu probudila ostražitost: aniž to Paul tušil, stala se mu Laura v poslední době bližší než Agnes; myslí na ni, zabývá se jí, má o ni starost, je jí dojat a Agnes je najednou nucena myslit na to, že ji Paul srovnává se sestrou a že ona sama z toho srovnání vychází jako ta, která má méně citu.*“⁹

Vztah k manželovi a dceři je příčinou její pasivity vůči splnění si svého snu. Záleží jí na nich, a proto si není jistá, jestli by je byla schopná opustit. Vzhledem k tomu, že lásku definuje jako starost o druhé, její odchod by mohl takovou definici narušit. Jinými slovy by to pro ni znamenalo, že svou rodinu nemiluje. Touha po samotě alpské přírody je ale nakonec silnější než všechny obavy, takže když dostane nabídku zaměstnání v Bernu, bez zaváhání přijímá. Takové rozhodnutí je překvapující i pro samotnou Agnes, která tím přestává být pasivní a bere osud do svých rukou. Švýcarsko je pro ni svět odvrácený od lidí. Volí tak samotu před láskou své rodiny.

Konstatovali jsme, že Agnes je spíše ženou racionální, což odráží také její studium matematiky a práce ve firmě na „computery“, které jsou jen letmo zmíněny, ale za to jsou k nim vytvářeny paralely v celém románu. Například když Agnes smýšlí o lidském těle jako o nedokonalém technickém zařízení či o tváři jako výrobním čísle lidského exempláře. Celý román je protkán technickými metaforami ukazujícími svět zredukovaný vědou, zbaven jakékoli individuality, a Agnes jako oběť tohoto světa.

Když se rozhodne přijmout nabídku v Bernu, vůbec jí nejde o lepší pracovní pozici, neboť není ctižádostivou ani emancipovanou ženou, která by toužila po úspěchu. Agnes si jen přeje uniknout tomuto světu, ve kterém každý prahne po tom zůstat svým úspěchem nesmrtelný v mysli ostatních. Žít takový život by ji unavovalo, proto si také po studiu zvolila prostý život v manželství a v dobře placené práci namísto slavné vědecké kariéry. Ani to ale nestačí, aby tomuto světu unikla, i takový život ji unavuje, jediné východisko je proto odchod do hor ve Švýcarsku. To je jediné místo, kde pociťuje skutečný život v podobě nedotčené přírody a kde se může navrátit k prostému bytí.

⁹ Tamtéž, str. 183-184.

„Agnes si říká: Žít v tom není žádné štěstí. Žít: nést svoje bolavé já světem. Ale být, být, to je štěstí. Být: proměnit se v kašnu, kamennou nádrž, do které padá vesmír jako vlahý déšť.“¹⁰

Agnes řeší podobný existenciální problém spojený s dualitou duše a těla jako řešila i Tereza. Tělo pro ni neznamena součást lidského individua, ale pouze nedokonalý technický mechanismus. Obzvláště pak ženské tělo, protože na něj nelze zapomenout a neustále se připomíná, např. každoměsíční menstruací nebo připínáním podprsenky podpírající prsa, jež jsou vinou špatného výpočtu těžší, než by měla být. Jediný moment, kdy ke svému tělu necítí odpor, jsou chvíle sexuálního vzrušení, a proto se na sebe při milostném aktu s milencem ráda dívá. Až do chvíle, kdy si na svém těle povšimne známek stáří. Nenalezneme zde ale bližší popis jejího zevnějšku, kromě přirovnání jejího těla ke gotickým obrazům loutníků, jejíž břicho je vystrčeno dopředu a hlava, vědoma si vši marnosti, je sklopená dolů. Sklopená hlava odráží její skepsi vůči všemu ve světě, je zatížena úvahami o lidské existenci, zatímco tělo zvedající se vzhůru symbolicky odkazuje k čistotě její duše, která jako by chtěla opustit tělo.

Její charakteristickým znakem jsou černé brýle, v nichž si připadá hezká a tajemná, ale stejně jako gesto, jež používala, i tuto věc si její sestra přivlastnila. Laura k ní od dětství vzhlíží, napodobuje ji, ale Agnes se pokouší jejímu napodobování uniknout. Motiv brýlí ukazuje, jak si sestry nejsou rovny, neboť zatímco je Agnes využívá víceméně jen jako osobitý módní doplněk, pro Lauru jsou symbolem jejího životního utrpení. V životě je Agnes ta, která má štěstí a které osud přeje, zatímco Laura je ta osudem nemilovaná, které se nedaří. Agnes cítí o to větší odpovědnost jako starší sestra, a proto se snaží Lauře v životě pomoci (např. jí najde vlastní bydlení). Její černé brýle se stávají pošetilé v porovnání s černými smutečnými brýlemi Laury, Agnes je tedy soucitně odkládá. Z toho vyplývá, že Agnes je v jejich vztahu obětí stejně jako Laura, protože se stává utlačovanou utrpením své sestry – nemůže si dovolit mít trápení, jelikož to Laura je ta, která trpí. I přestože jí Lauřina bolest už vyčerpává a hnuší se jí, jak ji dává najevo, stále si k ní uchovává sesterskou lásku. Její trpělivost však dojde konce, když se obě sestry pohádají kvůli rozdílnému pohledu na lásku a k jejich usmíření již nedojde, protože Agnes umírá při autonehodě.

Ačkoli ji smrt zastihne předtím, než si stihne splnit svůj sen a odjet nadobro do Švýcarska, neumírá s pocití lítosti. Umírá s úsměvem na rtech a nechává na čtenáři, aby

¹⁰ Tamtéž, str. 267.

si domyslel jeho původ. „Znovu se díval na Agnes: ten zvláštní úsměv, který na ni nikdy neviděl, ten neznámý úsměv ve tváři se zavřenými víčky neplatil jemu, platil někomu, koho neznal, a říkal něco, čemu nerozuměl.“¹¹ Je původem jejího úsměvu to, že opouští svět, který ji nepatřil, a její duše odchází do světa, kde nejsou žádné odindividualizované tváře? Nejspíš, ale to zůstává otevřeno.

Agnes bychom mohli považovat za postavu-hypotézu, neboť – stejně jako tomu bylo u Terezy – i ona slouží jako prostředek k prezentaci filozofických myšlenek a úvah, které se v průběhu románu různě rozvíjejí a nechávají prostor vícevýznamovosti. Postavu-hypotézu také podporuje fakt, že některé okolnosti jejího života jsou na aktivizaci čtenáře, který si musí složit dohromady více střípků jejího života odkrývajících se v různých částech románu (např. láska k Paulovi, úsměv při smrti).

Jednou z úvah, které prezentuje je například pocit, že člověk je pod neustálým dohledem objektivu a každá vteřina lidského života místo, aby se proměnila v nicotu, může zůstat navždy zvětšena v běhu času. Toho lidé, jež chtějí, aby jejich „já“ bylo nezapomenutelné využívají a dávají ho hlučně najevo, což – jak už bylo řečeno – se Agnes, přičí. Agnes spíše působí jako by ani nebyla součástí společnosti. Vůči ostatním lidem cítí zášť, nesolidaritu a lhostejnost. Netouží jako oni vrýt se všem do paměti pomocí přičítání charakteristických rysů ke svému „já“. Právě naopak se snaží dojít podstaty svého „já“ tím, že odčítá všechny vnější a vypůjčené rysy (např. gesto zamávání). Z toho rovněž vyplývá, že ji lze považovat spíše za plochou postavu, protože nemá mnoho rysů, které by ji charakterizovaly a daly jí hloubku lidské bytosti, a protože nás – až na rozhodnutí o definitivním odchodu – ničím nepřekvapí.

I když sama věří v nahodilost jmen a jejich neosobitost, jméno Agnes má v sobě symbolický význam, znamená „čistá“. Její touha po klidné alpské přírodě bez lidí a hluku je známkou její neposkvrněnosti moderním světem.

3.2.2 Laura

Laura je o osm let mladší sestra Agnes, se kterou se poprvé seznamujeme, když křičí na svého otce, proč trhá matčiny fotografie. Od prvního okamžiku nám tak naznačuje energičnost její povahy, a tudíž naprostý opak její sestry. Jejich rozdílné povahy se tu střetávají, neboť Agnes otce brání, a tak mezi sestrami vypukne velká hádka. Příčinu lze hledat v tematické rovině celého románu: pro Agnes není důležitý hmatatelný důkaz

¹¹ Tamtéž, str. 278.

života, netouží zůstat nesmrtelná v mysli ostatních, zatímco Laura dychtí po tom zanechat v druhých svoji nezapomenutelnou stopu, proto jsou pro ni rodinné fotografie tak důležité.

Stejně jako Agnes tíhla k otci, Laura se podobá matce, která je líčená jako velmi společenská, energická a poněkud panovačná. Nechce zůstat sama, je vázaná na své příbuzné, s nimiž neustále telefonuje a ráda by si k sobě po manželově smrti nastěhovala sestru s neterí. Laura je stejná, také nedokáže žít v samotě, což odpovídá existenciálnímu kódu její postavy, tedy že chce žít věčně v mysli druhých, což by nešlo, kdyby raději trávila čas sama.

Jak už jsme nastínili výše, Laura ve své starší sestře vidí svůj vzor, snaží se jí napodobovat, ať už stejným gestem či motivem černých brýlí, tak i odchodem do Paříže. Není proto divu, že jí zklame, když sestra odmítne vědeckou dráhu a přijme průměrné pracovní místo. Rozhodne se, že napraví její neúspěch a bude slavná za ni. Protože má nadání pro hudbu – umí výborně hrát na klavír – tak začne studovat na pařížské konzervatoři. Namísto hry na klavír se však věnuje studiu zpěvu: „*Když hraju na klavír, sedím proti cizímu, nepřátelskému předmětu. Hudba mi nepatří, patří tomu černému nástroji proti mně. Kdežto když zpívám, mé vlastní tělo se mění ve varhany a já se stávám hudbou.*“¹² Nechtěla, aby zdrojem jejího úspěchu byl jiný předmět než její vlastní tělo, neboť ho na rozdíl od své sestry považuje za součást svého „já“. Tělo je pro ni metaforou citů, hudba vyjadřuje emoce, proto chtěla dosáhnout slávy zpěvem. Jenže kvůli svému slabému hlasu jako sólistka neprorazí.

Tím ale její životní smůla pouze začíná, stejně jako se jí nedaří v kariéře, nedaří se jí ani v manželství – nedočká se vytouženého dítěte, jelikož potratí a další těhotenství by pro ni bylo riskantní. Její manželství se rozpadá a ona tak nemůže držet krok se svou sestrou, která má na pohled šťastnou rodinu. Uvádí se do pozice trpitelky, nasazuje si stejné černé brýle jako Agnes, ale tentokrát nejde jen o napodobování starší sestry, ale přičítá jim hlubší význam – jsou znakem utrpení. Poukazují rovněž na teatrálnost Laury, neboť jimi nechce zakrýt pláč, ale ukázat to, že pláče. Prezentuje svou bolest jako součást svého „já“. Vnucuje ho svému okolí, stejným způsobem, jakým její starší sestra pohrdá. Laura se snaží sama sebe definovat pomocí přičítání různých charakteristik ke svému já, snaží se ho více specifikovat, formovat ho, dát mu určitý tvar. Tím se více než Agnes přibližuje reálné lidské bytosti, jež je tvořena řadou různých charakteristik.

¹² Tamtéž, str. 102.

Tato metoda přičítání vykresluje Lauru jako materialistku. Ke svému „já“ připočítává i svoji kočku, která jí nutně nemusí být povahově podobná, ale Laura se v ní vidí. Vidí v ní svůj vzor jako viděla i v Agnes: soběstačnost, nezávislost, hrdost, svobodu a půvab. Protože ji považovala za součást sebe, museli ji její milenci přijmout i s kočkou – svoji lásku jim byla ochotna dát, jen pokud ji přijmout se všemi rysy, které ke své osobě připočetla. Podobně dávala najevo i lásku své sestře. Během několika let Agnes a Paula obdarovala spoustou dárků (čajovým servisem, mísou na ovoce, lampou, klavírem), čímž se snažila dát svým příbuzným najevo lásku, vnucením jim části svého „já“, aby na ni při pohledu na věci nezapomněli.

Pro Lauru není nejdůležitější pouhé „bytí“, jako je tomu u Agnes, jež touží po transcendenci, vystoupení za hranice sama sebe, nýbrž Laura touží po tom „jevit se“, vystoupit před zraky druhých. Touha vystoupit před zraky druhých se svým „já“ z ní dělá poměrně egocentrickou a sobeckou ženu. Zvykla si na to, že ji muži obdivují pro to, že dělá, co dělat nemá, že je svébytná a smělá. Například pokud se jí nelíbilo představení, pohoršeně vstala a hlučně odešla, aby co nejvíce dala najevo svoji nelibost. V této dramatičnosti – nepatřičných slovech a neuvážených činech – se vyžívá, vidí v nich svoji osobitost. Prostředkem jejího dramatizování se často stává její tělo. Jak jsme již konstatovali, tělo je pro Lauru metaforou citů. Nejenže pokud trpí, projevuje se to na jejím těle hubnutím, ale často také ve své řeči využívá vnitřních orgánů a procesů pro vyjádření jejího emočního stavu: „*Jen co odešel, musela jsem zvracet.*“¹³ Je jisté, že takových obrátů využívá, aniž by byly pravdivé, jde pouze o přehánění pro dramatický efekt.

Lauru vcelku přesně odpovídá stereotypnímu pojetí ženy jako citlivé, dramatické a emocionálně nestabilní. Lásky pro ni znamená všechno, zoufale se snaží najít někoho, kdo by ji skutečně miloval. Na jednu stranu touží po klidném rodinném životě a skutečné lásce jako má její sestra, ale na druhou stranu při svém hledání vhodného partnera střídá spoustu milenců a vytváří tak další tradiční obraz ženy vášnivé a smyslné – přičteme-li k tomu i její hluboký vztah k vlastnímu tělu. Demonstrovat to lze na jejím vztahu k mladšímu Bernardovi, u něhož si vychutnává určitou nadřazenost jako starší a zkušenější milenka. Laura ho provádí světem erotiky a okouzluje ho svým bohémským. Je pro něj symbolem vášně a svobody. Naproti tomu však dychtí po láskyplném manželství a chce, aby se s ní Bernard oženil.

¹³ Tamtéž, str. 104-105.

Láska pro ni ale neznamená naprosté porozumění druhému člověku. Nezajímá se o Bernardovu rodinu ani jeho starosti, v podstatě nic o něm neví, protože ji zajímá jen jeho láska. „*Myslila na Bernarda v poslední době skoro nepřetržitě. Představovala si jeho tělo, jeho tvář, měla pocit, že je ustavičně s ním, že je jím proniknuta. Byla si proto jista, že ho zná nazpaměť a že ho nikdo nikdy neznal, jako ho zná ona. Cit lásky nám všem dává falešnou iluzi poznání.*“¹⁴ Láska v jejím slova smyslu obsahuje pouze tělo, které jsme ochotni druhému člověku poskytnout a touha po fyzické blízkosti s daným člověkem.

Vzor správného muže vidí celý život v sestřině manželovi Paulovi, který je pro ni tím jediným správným mužem, ale zároveň tím jediným, kterého nemůže mít. Vzhledem k jejímu vzhlížení k starší sestře bere Paula jako správný směr, který ji sestra ukazuje. Po smrti Agnes jí už nic nebrání se za Paula provdat, a zaujmout tak její místo. Dočká se tedy rodinného života, po kterém toužila, a její celoživotní následování starší sestry se završuje. To, že vytváří kopii své sestry potvrzuje i Paul, který ji vnímá jako „stín své mrtvé ženy“ a je okouzlen jejím mávajícím gestem, přičemž netuší, že toto gesto Laura odkoukala právě od Agnes.

Jak bylo již několikrát řečeno, pro Lauru je tělo velmi zásadní – projevuje skrze něj své emoce, sexualitu i lásku. Nicméně její tělo ji zrazuje, táhne ji k zemi svou tíhou, s přibývajícimi léty čím dál více, zatímco její hlava směřuje vzhůru, neboť je plná snů o životě. V souvislosti s akcentací jejího těla v celém ději se v závěru knihy setkáváme i s krátkým popisem jejího zevnějšku: „...čtyřicátnice s hezkou tváří, pěkně formovanými, i když trochu krátkými nohama a expresivní, i když poněkud velkou zadnicí...“¹⁵ Na Kunderův román je to nezvykle podrobná deskripce vzhledu postavy, ale má svůj účel: navzdory určitým nedokonalostem, má ukázat přitažlivost Laury. Jinými slovy ukázat tělo, které ji přibližuje k zemi (krátké nohy, velká zadnice), ale s Lauřinou typickou atraktivitou (hezká tvář, pěkně formované nohy) – její tělo jako tíhu ale zároveň smyslnost.

Svou dramatičností a labilitou se odklání od statické postavy a působí více jako postava dynamická, která se stále hledá – stále hledá svoji lásku a s ní i místo ve světě. Je tvořena řadou nesouvislostí, např. mluví o spáchání sebevraždy, ale není jisté, jestli by ji opravdu spáchala, nebo vybírá peníze na charitu do Afriky, ale žebrákům na ulici nepomůže. Rozhodně se nejedná o postavu statickou, která by jen procházela životem, ale právě naopak nás překvapuje nečekanými činy (např. vybírání peněz, náhlý zpěv

¹⁴ Tamtéž, str. 140.

¹⁵ Tamtéž, str. 347.

v restauraci). Každý tento čin je motivován nejčastěji zlomeným srdcem, je tudíž emocionálně podmíněn a dodává Lauře určitou hloubku. Spolu s tím a sérií jasných charakteristik, které – jak už jsme uvedli – připočítává ke svému „já“, tak formují Lauru jako plastickou postavu.

Postava Laury nabývá v průběhu románu spíše obrysy postavy-definice, poněvadž její hlavní motivace je od počátku poměrně jasná – jejím vzorem je její sestra, snaží se jít v jejích stopách, žít život, který jí ukazuje, překonat ji, najít lásku a zůstat nesmrtelná v myslí druhých. Ukazuje nám vcelku jasný přístup ke svému tělu a dala by se přiřadit k jakémusi prototypu stereotypně vnímané ženy, jak jsme uvedli výše. Naproti tomu takové stereotypizování by se dalo vnímat rovněž jako karnevalizace postavy, čímž rozumíme snižování postavy, respektive zdůrazňování její grotesknosti, která odpovídá spíše postavě-hypotéze. K té by se dalo přihlídnout také z hlediska emocionální nestability postavy, neboť Laura je složená ze sledu pocitů a tužeb. Oproti Agnes je však její hypotetičnost minimální.

Navzdory tomu její jméno není nutně neutrální. Jméno Laura pochází z latinského slova „laurus“, v překladu „vavřín“. Ten byl v antickém Řecku považován za symbol vítězství a úspěchu v podobě vavřínového věnce. Její jméno tak může působit zpočátku poněkud ironicky, když se Lauře v ničem nedaří a zůstává ve stínu své starší sestry, později však dojde úspěchu a nad svou sestrou v životním běhu zvítězí.

4 CELKOVÝ OBRAZ ŽENSKÝCH POSTAV V DÍLE

Na počátku jsme vymezili Kunderovu poetiku postavy, teď se podívejme, jak ji lze aplikovat na ženské postavy, kterými se zabýváme výše. To, co Kunderovy postavy obecně charakterizuje je, že nejsou považovány za příliš realistické, tedy psychologicky prokreslené, ale jde víceméně o figuríny, na něž jsou věšeny různé atributy. V tomto smyslu lze ženské postavy v *Nesnesitelné lehkosti bytí* a v *Nesmrtelnosti* rozdělit na dvě skupiny: postavy, které slouží hlavně k prezentaci filozofických myšlenek a které se částečně pohybují ve světě fantazie, tam lze zařadit Terezu a Agnes, a postavy, které se více blíží reálné osobě a jsou zasazeny spíše do reality než světa snů, sem patří Sabina a Laura. Do určité míry vyjadřují existenciální úvahy i tyto postavy, především Sabina, která se zamýšlí nad kýčem a idylou domova, zatímco Laura je v tomto ohledu poněkud jednodušší a nad svou existencí se příliš nepozastavuje. Terezinu a Agnesinu silnou fiktivnost podporuje i popis jejich zrodu z všedního podnětu (kručení břicha, gesta ruky). Naproti tomu Sabina a Laura jsou modely převzaté ze skutečného světa: Sabina je prototypem malířky a Laura stereotypem emocionálně nestabilní ženy. Tímto dvojím pojetím ženských postav jako by autor chtěl předvést možnosti románových postav jednak jako nástrojů k vytvoření hloubky románu a jednak jako předobrazů reálných osob s jejich pošetilým smýšlením o životě.

Každá postava svým existenciálním problémem – dualitou duše a těla (Tereza), otázkou domova (Sabina), polemikou nad smyslem existence (Agnes), touhou po nesmrtelnosti (Laura) – vybízí k úvahám, které vedou k nejednoznačným odpovědím, neboť, jak to odpovídá Kunderově poetice, neexistuje jediná (boží) pravda. V moderní době je Bůh mrtev, a tak se člověk ve světě ocitá sám, uvědomuje si, že není stvořen „k obrazu božímu“ a snaží se tedy najít smysl svého bytí. Neexistuje však nikdo, kdo by určil, co je pravdivé a co nikoli. Pravda každé postavy je pouze relativní. Jde vlastně o výše zmíněnou Kunderovu hru – hru paradoxů a pochybování. Vzájemně si odporující výpovědi postav brání vytvoření jednotné pravdy a spíše naopak se pohledy na události množí a vzájemně se problematizují.¹ Příkladem může být rozdílný názor Agnes a Laury na lásku či jejich tělo, různý pohled Tomáše a Terezy na jejich setkání nebo Sabinino a Terezino odlišné vnímání jejich práce.

¹ RICHTEROVÁ, Sylvie. Otázka Boha ve světě bez Boha: Nesmrtelnost a pochybování Milana Kundery, in: KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. Brno: Atlantis, 2016.

Dualita duše a těla se však neomezuje pouze na postavu Terezy, nýbrž obě dvojice žen víceméně řeší tuto otázku. Tereza je pouze výchozím bodem této problematiky a také jedinou z postav, která problém explicitně řeší. Tereza a Agnes pocítují útlak ze strany vnějšího moderního světa, který upřednostňuje tělo před duší, obraz našeho „já“ před tím skutečným „já“ ukrytým v hloubi nás. V takovém světě postrádají individualitu, neboť všichni se schovávají za obraz sebe samých, který je tvořen tak, aby se líbil druhým. A čím více lidem se má líbit, tím méně je individuální. Tereza se snaží nalézt duši na povrchu svého těla a Agnes zakouší lásku k tělu jen ve chvílích rozkoše. Neúspěšně se tak pokouší nalézt svoji identitu v obraze. Autor nás však vede k prozření, že osvobození od lpění na obraze přichází až se stářím, kdy se člověk vzdává potřeby líbit se druhým, a rovněž i Tereza a Agnes se ve svém stáří odklání od snahy nalézt sebe sama na povrchu těla.

Sabina a Laura naopak upřednostňují tělo před duší. Sabina především v erotické rovině – dává přednost milostným aférám před skutečnou láskou, neboť veřejná láska znamená, že musí hrát roli přítelkyně, tedy vytvářet jakýsi nepravdivý obraz sama sebe před ostatními. Ona nicméně dává přednost skutečnému „já“ podobně jako Tereza a Agnes. Její tělo je však v románu značně sexualizováno, zatímco její duše je opomíjená, alespoň v porovnání s postavou Terezy. Podobně jako ona i Sabina se cítí rozpolcená a snaží se nalézt rovnováhu mezi tělem a duší, což tvoří paralelu ke vztahu k vlastní komunismem ovládané zemi – tělo uniká před totalitarismem do ciziny, ale duše se vrací domů uchováváním si idylického obrazu domova. Naproti tomu Laura adoruje pouze tělo, které je podle ní to hlavní, co tvoří její „já“. Skrze něj projevuje své emoce a lásku. Tělo je pro ni to nejdůležitější, neboť je viditelné, může díky němu předstoupit před zraky druhých, vytváří jím obraz sebe samé. Jinými slovy, pro ni je nejdůležitější to, co se zbylé trojici tak protíví – veřejný obraz sebe samé, který Laura však považuje za své skutečné „já“. Její tělo je pro ni v podstatě důkazem vlastní existence.

Jak jsme řekli na začátku, Kunderovy postavy jsou figurami a jsou modelově naskicované, což nás může vést k tomu, že všechny jeho postavy jsou ploché neboli nerealistické. Tomu přispívají i často velmi knižní, tedy nerealistické dialogy, jež jsou výsledkem Kunderova záměrného užití jednotného jazykového stylu. Nicméně to, co vychází z analýzy v předchozí kapitole je, že z těchto figurín se někdy více (Sabina, Laura), někdy méně (Tereza, Agnes) vyvíjejí komplexnější postavy s realistickými lidskými vlastnostmi.

Kunderovy ženské postavy jsou postavy-definice i postavy-hypotézy – mísí se v nich snová fantazie s pozemskou existencí, jak jsme již nastínili výše. Některé z postav se přiklání spíše k postavě-definici, jmenovitě se jedná o Sabinu a Lauru, jakožto již zmíněné modely převzaté ze skutečnosti. Jiné slouží hlavně jako prostředek k prezentaci filozofických myšlenek, tudíž se přiklání spíše k postavě-hypotéze, těmi jsou Tereza a Agnes. Přesto jistá hypotetičnost obývá všechny jeho postavy, neboť jsou volněji propojeny s časem i prostorem – občas se s nimi očitáme ve fantazijních snových prostředích a jen málokdy přesně víme, kam v čase se s postavou přesuneme v další kapitole románu. Navíc autor nechává vzhled postav na představivosti čtenáře, čímž posiluje ideu tzv. ztracené či oslabené identity, která je součástí existenciálního problému každé z žen, které jsme si představili. Také z hlediska Kunderova vnímání skutečnosti jako nemožné úplného poznání, je logické, že i postavy nelze poznat ve všech ohledech a do určité míry nám zůstávají otevřené. V neposlední řadě i jména žen, jak jsme si ukázali, nejsou vybrána náhodně, ale za jejich výběrem stojí hluboké motivace, i přestože na první pohled působí neutrálně. Prolíná se v nich tudíž jak postava-definice, tak postava-hypotéza, u každé z postav však v jiné míře.

Každá z jeho ženských postav je ovšem velmi osobitá. I přes jejich jistou modelovost, nemůžeme říct, že by všechny zobrazovaly jeden typ ženy, naopak každá reprezentuje svou vlastní pravdu. Například v případě vnímání lásky pro Terezu existuje pouze Tomáš jako objekt její lásky, Sabina pociťuje lásku ke svobodě a umění, které je pro ni ekvivalentem svobody, pro Agnes je láska víceméně racionální volbou a pro Lauru láska znamená touhu po fyzické blízkosti, neustálé obývání mysli toho druhého. Nicméně z toho, co už jsme uvedli, určitá stereotypizace žen je rovněž patrná, např. Terezina závislost na jejím muži nebo Lauřina teatrální a silně emocionální povaha.

Na ženské postavy v Kunderově dílech *Nesnesitelná lehkost bytí* a *Nesmrtelnost* je tedy potřeba nahlížet jako na struktury, které nejenom ovlivňují a jsou ovlivňovány dějem obou románů, ale v podstatě je celé tvoří. Jsou hlavními pilíři obou knih, kolem kterých se točí otázky existence a s tím i celý děj. Díky nim do sebe jednotlivé části románů zapadají a tvoří tak smysluplný celek. Autor však ponechává zcela na čtenáři, aby tuto komplexnost (propojenost) díla a postav sám rozklíčoval, přesněji řečeno, aby sám došel poznání.

ZÁVĚR

Analyzovali jsme povahy čtyř žen v Kunderových románech *Nesnesitelná lehkost bytí* a *Nesmrtelnost* s orientací především na jejich vnímání své vlastní existence zahrnující jejich tělo i duši, postoj a lásku k druhým. Tento obraz jsme následně aplikovali na Kunderovo pojetí románu a románové postavy se záměrem dojít k zjištění, jakou roli jeho ženy v díle hrají a do jaké míry odpovídají stereotypickým představám o ženách. K jakému závěru jsme se s takovým cílem dobrali?

Kundera se snaží o to, aby každá z postav reprezentovala svůj vlastní názor, svoji vlastní pravdu a abychom se my s každou z těchto pravd dokázali ztotožnit, respektive pochopili úhel pohledu každé z postav. Ve své podstatě je každá z Kunderových ženských postav odlišná a svébytná, ale navzdory tomu lze přece jen objevit určitý celkový obraz ženy v jeho literární tvorbě.

Primárně jde tedy o postavy, které více či méně slouží k prezentaci filozofických a etických konceptů, což je příklání k určité hypotetičnosti – působí jako torzo lidské bytosti, jako základ, od něhož se rozvíjí hlubší problém, který přesahuje samotnou postavu. Tím se často vzdalujeme od postavy, což oslabuje určení její identity. Paradoxně, důležitou součástí Kunderových ženských postav je právě hledání smyslu vlastní existence a identity. To se zpravidla vyznačuje problematikou těla a duše, respektive zda je tělo odrazem naší duše nebo je pouhým falešným obrazem našeho skutečného „já“. Tento problém je nastíněn u všech čtyř žen, avšak každá se k němu staví jinak.

Ženy v Kunderově díle řeší ovšem i běžné problémy týkající se lásky, rodiny, práce či domova, vytvářející z nich do jisté míry komplexnější postavy – autor nás seznamuje s jejich chybami a nedostatky, ale i s odvahou a silou. Kundera sám uvádí na konci svého románu *Nesmrtelnost*, že jeho cílem bylo vytvořit takový způsob uvažování, který je spjatý se situací postav (není tedy abstraktní), a zároveň chtěl dát románu hravost, tak aby čtenář mohl sice před sebou vidět postavy „jako živé“, ale aby přitom nezapomínal, že jejich „živost“ je jen zdáním, kouzlem, uměním, součástí hry, románové hry, a aby se z té hry uměl radovat.² Tudiž se v nich mísí jak fiktivní postava vymodelovaná podle potřeby románu, tak předobraz reálné ženy.

Tento předobraz pak posiluje určitá stereotypizace jeho ženských postav. Jsou to ženy závislé na mužích, ženy svůdné, teatrální či emocionálně nestabilní. Nestabilita

² KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. Brno: Atlantis, 2016, str. 379-380.

postav, jejich nerozhodnost, váhavost a nejistota, mají jen posílit dojem skutečné lidské bytosti, zdůraznit jejich „živost“, jak píše Kundera. Autor ve své románové poetice potřebuje zdánlivě živou ženskou postavu, o níž bude opírat své filozofické úvahy, tudíž se jedná o postavy zjednodušené, ale nikoli znevýhodněné oproti svým mužským protějškům, spíše naopak v románech *Nesnesitelná lehkost bytí* a *Nesmrtelnost* si Kunderovy ženy získávají výsadní postavení jako hlavní hrdinky příběhu s možností do určité míry kontrolovat svůj vlastní osud a ovlivnit i osud ostatních. Vezměme si například Terezu, jež je schopná přesvědčit Tomáše, aby jí následoval zpět do Čech či na venkov nebo Sabinu, která je pánem svým vztahů. Zajisté, i ony samy jsou ovlivněny společenskými očekáváními a jednáním ostatních postav, ale taková komplexnost a vzájemná propojenost je právě tak typická pro Kunderovu románovou tvorbu.

Ačkoli Kunderovo literární dílo bylo již mnohokrát podrobena analýze, nemůžeme říct, že by se příliš interpretací jeho tvorby zaměřovalo na ženské postavy. V tomto ohledu by práce mohla přinést hlubší vhled do vykreslení ženských postav v Kunderově díle a přimět čtenáře se zamyslet nad jejich jistou komplexností, nikoli je tedy vnímat jen jako jednotvárné figuríny.

PROJEKTOVÁ ČÁST

Jméno Milana Kundery je známo jak v českých, tak zahraničních literárních kruzích. Do dnešních dnů jeho literární tvorba i život vyvolávají vášnivé debaty. Jeho knihy byly přeloženy do mnoha jazyků po celém světě a o jeho životě i poetice byla napsána řada odborných knih a článků v literárních periodikách. Je proto poměrně složité přijít s něčím novým, co by nám Kunderovu tvorbu ještě více přiblížilo. Nicméně spousta literárních historiků ještě nedostala příležitost na téma Kunderovy poetiky hovořit, což jsem se rozhodla změnit svým projektem – rozhovorem na téma literární tvorby Milana Kundery.

1. Představení projektu

Se současným rostoucím zájmem lidí o rozhovory se domnívám, že přiblížení Kunderovi tvorby právě prostřednictvím interview by mohlo být pro čtenáře poutavější než čtení článku na podobné téma. Rozhovor je rovněž svou blízkostí k mluvené řeči, a tudíž i odlehčené formě stylizace pro řadu čtenářů přijatelnější.

Pro rozhovor jsem se rozhodla kontaktovat literárního historika a kritika Vladimíra Novotného, jenž se Kunderově tvorbě věnoval pouze krátce ve sborníku *Pocta Milanu Kunderovi*, vydaného k 80. spisovatelovým narozeninám v roce 2009.

Rozhovor by nedosáhl svého cíle, přinést alespoň trochu odlišný pohled na dílo a osobnost Milana Kundery, kdyby nebyl publikován a zpřístupněn široké veřejnosti. Vybrala jsem si proto literární a kulturní revue Prostor, jejíž redakce mi dovolila publikovat rozhovor v jejich on-line podobě časopisu.

2. Příprava na rozhovor a tvorba otázek

Prvním krokem v přípravě rozhovoru byl průzkum trhu. Snažila jsem se projít, co nejvíce rozhovorů na téma Milana Kundery, abych věděla, jakým tématům a otázkám se vyhnout. Vzhledem ke svému cíli, jsem nechtěla pokládat otázky, které už byly mnohokrát položeny. Průzkum trhu mi také pomohl vytvořit si představu o tom, jak interview vypadá a jaké osobnosti již byly na Kunderu dotazovány. Tím se poměrně zúžil můj výběr potenciálních respondentů. Rovněž jsem upustila od původního plánu vytvořit rozhovor skládající se z odpovědí různých dotazovaných, neboť by to při délce odpovědí působilo zdoluhavě, anebo naopak by rozhovor ztratil hloubku přílišným krácením.

Ještě před kontaktováním respondenta bylo však potřeba vytvořit otázky, z nichž se bude rozhovor skládat. Pro lepší strukturování rozhovoru jsem si vytvořila okruhy, na

něž jsem posléze navazovala otázky. Ty jsem se snažila řadit podle obtížnosti a důležitosti. Pro uvolnění a rozpovídání jsem na začátek zvolila lehčí okruh s otázkami týkajícími se vlastního názoru respondenta na spisovatele Milana Kunderu. Pokračovala jsem okruhem zahrnujícím kritiku Kunderova díla, neboť dotazovaný je také literárním kritikem. Kunderově vlivu v literárním světě jsem věnovala následující okruh a rozhovor zakončuji otázky týkající se ženských postav v Kunderově díle. Tím jsem částečně chtěla navázat na svoji bakalářskou práci a získat odborný pohled na tuto problematiku.

Počítala jsem, že rozhovor se přirozeně rozšíří i o spontánní otázky, které mě napadnou v souvislosti s odpověďmi respondenta, což se také stalo. Nicméně zde příkládám původní připravené okruhy s otázkami:

Kundera jako spisovatel

- 1) Jaký je pro Vás osobně Kundera jako spisovatel? Myslíte, že je v něčem výjimečný?
- 2) V čem vidíte hlavní přínos Kunderova díla pro českou literaturu?

Kritika díla

- 3) Proč je podle Vás jeho dílo v českých zemích přijímáno poměrně rezervovaně?
- 4) V čem podle Vás spočívá hlavní rozdíl v přijetí jeho díla u nás a v zahraničí (např. ve Francii)?

Kundera a vliv jeho díla

- 5) Který z Kunderových literárních textů byste považovali za součást literárního kánonu? A proč?
- 6) Spatřujete v literatuře nějaké mladší autory, kteří na Kunderovu tvorbu navázali?

Ženské postavy v Kunderově díle

- 7) Myslíte si, že je na ženy ve svých románech příliš krutý? Proč?
- 8) Mají podle Vás jeho ženské postavy nějaké výrazné společné charakteristiky?

Jakmile jsem měla připravené otázky, kontaktovala jsem vybraného respondenta, docenta Vladimíra Novotného, který – jak jsem zjistila už při průzkumu trhu – neměl ještě možnost o Kunderově tvorbě hovořit v žádném interview. Společně jsme se dohodli na čas a místo setkání v Praze v kavárně knihkupectví Luxor, již si pan docent Novotný zvolil. Na jeho žádost o náhled připravených otázek jsem mu jich několik obratem poslala

a přípravu jsem zakončila pročtením si publikace *Pocta Milani Kunderovi*, na jejímž vydání se Vladimír Novotný podílel.

3. Realizace projektu

Ještě než došlo k samotnému rozhovoru, jsem kontaktovala několik redakcí různých literárně-kulturních časopisů, v nichž bych mohla interviewu otisknout. Na můj e-mail odpověděli z redakce literární a kulturní revue Prostor, jednoho z nejstarších dosud působících literárně-kulturních časopisů se samizdatovou minulostí. Nápad je zaujal a nabídli mi otištění on-line vzhledem k půlročnímu vydávání časopisu, které je pro publikování značně neflexibilní, s čímž jsem souhlasila.

V den naplánovaného rozhovoru jsem na smluvené místo dorazila s předstihem a počkala jsem na pana docenta Novotného. Společně jsme si pak vybrali, co nejklidnější kout kavárny, a objednali si kávu. Samotnému interview předcházela krátká konverzace o tom, kde žijeme a co děláme, která výborně uvolnila atmosféru. Při přechodu k připraveným otázkám jsem se dovolila o použití nahrávání na svém mobilním telefonu, aby byl následný přepis opravdu autentický. Jak se dalo předpokládat hovor se nedržel striktně stanovených otázek, ale došlo i na otázky spontánní a několik vedlejších témat. Než jsme probrali všechny připravené i nepřipravené otázky uběhly dvě hodiny a já byla ráda, že se nám podařilo každou otázku tak obšírně pokrýt. Poděkovala jsem panu docentovi za čas i rozhovor a domluvili jsme se, že po přepisu a úpravě mu rozhovor zašlu k autorizaci.

Nahrávka rozhovoru trvala téměř dvě hodiny a její přepis vyšel na patnáct normostran textu. Pochopitelně takto dlouhý rozhovor by byl pro čtenáře nestravitelný, už jen pro svou stylizaci a lexikum, které jsou pro psaný text nevhodné. Úpravu a zkrácení textu považuji za nejnáročnější část projektu, neboť zestručnit tak dlouhý text na publikovatelnou délku a nepřijít přitom o hlavní myšlenky rozhovoru není jednoduchý úkol. Stejně tak i úpravu textu doprovázela otázka: do jaké míry výpovědi upravit, aby zůstala zachována autentičnost dotazovaného? Nicméně jsem musela vynechat několik marginálních témat a osobních příběhů, aby se mi rozhovor podařilo zkrátit na přijatelnou délku. Hlavní otázky interviewu byly však zodpovězeny, a to i z tak širokého hlediska, které jsem ani neočekávala.

Po této úpravě jsem zaslala text k autorizaci, jak bylo domluveno, a po drobných finálních úpravách od respondenta jsem rozhovor zaslala do redakce revue Prostor, jež se následně chopila jeho publikování.

4. Rozhovor s Vladimírem Novotným o díle Milana Kundery

Docent Vladimír Novotný je literární historik, kritik, vysokoškolský pedagog a publicista. Vystudoval ruský jazyk a dějepis na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Později si rusistické zaměření rozšířil o českou literaturu, kterou i po bohemistické habilitaci recenzoval na stránkách několika časopisů (Květy, Tvar, Tvorba, Reflex, Pandora).

S Kunderou ho pojí sborník *Pocta Milanu Kunderovi* vydaný k 80. narozeninám spisovatele (v roce 2009). Po publikování dokumentů poškozujících autorovu pověst vedla editory myšlenka vydat publikaci k vyjádření úcty tomuto autorovi.

Jedním z editorů a rovněž autorem polemiky „Existuje existencialista Milan Kundera?“ o rysech existencialismu v Kunderově románové tvorbě je právě dotazovaný Vladimír Novotný.

Kunderově tvorbě jste věnoval příspěvek v knize *Pocta Milanu Kunderovi*. Zabýval jste se Kunderou i v jiné publikaci?

Ne, prakticky ne. Někdy v nějaké glose nebo spíš drobné polemice ano. Ty se však netýkaly jeho literárního díla, ale spíše toho, proč u nás nejsou jeho knížky překládány a vydávány. To jsem s oblibou vtipkoval, že když si chcete přečíst jeho novější věci, tak se musíte naučit vietnamsky nebo maďarsky, protože to všude vyšlo, kdežto u nás ne. Nepočítám-li nějaké pirátské překlady pořizované z angličtiny. V devadesátém a jednadevadesátém roce jsem napsal řadu takových informativních článků, ale upřímně řečeno nejsou důležité. To byla hlavně informace o tom, co Kundera psal, co dělal a tak dále, protože přece jenom jeho pozdní dílo bylo u nás naprosto neznámé, alespoň širší veřejnosti. Tenkrát to proto plnilo tuhle informativní funkci, ale nebyla to žádná hlubší analýza nebo něco podobného. Takže kromě této úvahy o existencialismu jsem o něm nic odborného nenapsal.

Když jste se Kunderovi rozhodl alespoň takto věnovat, je pro Vás osobně jako spisovatel nějak výjimečný? Co na něm oceňujete?

Na to bych mohl odpovědět takovou protiotázkou: když je tedy výjimečný, tak to znamená, že asi těžko je tu nějaký spisovatel, který je s ním srovnatelný, anebo možná je,

ale kdyby tady byla celá řada spisovatelů, kteří mají podobnou filozofii, tak potom by nebyl výjimečný. Asi bychom se mohli shodnout na tom, že jeho poetika, stylistika a životní nazírání je hodně výjimečné. Na druhé straně je ale naprosto adekvátní poetice výrazné části české literatury, zejména v 60. letech. Samozřejmě ho nemůžeme zaškatulkovávat jen do tohoto období, neboť Kundera se vyvíjel, jeho knížky se proměňují, jeho umělecké názory také. Zčásti je to tedy opravdu výjimečný tvůrce, který vytvořil svůj kunderovský model vyprávění, ale právě tento kunderovský model vyprávění je ve zcela přirozeném souladu s tendencemi české literatury v 60. letech, takže jeho výjimečnost je jenom podmíněná.

Když jsme u té dobové podmíněnosti, myslíte si, že kdyby Kundera začal psát v této době, měl by takový ohlas, jako měl tehdy? Protože dnes už máme spoustu experimentální nebo podobně svébytné prózy.

Nejsem si jistý, jestli je zde na místě slovo experiment. To bych s vámi malinko nesouhlasil. Myslím si, že v jeho knížkách je experimentálního velice málo. On spíš tíhne ke klasickému vyprávění, které ovšem není tradiční nebo konvenční, ale přece jenom je to víceméně jasný tradiční románový narativ.

A do jaké míry by psal jinak, kdyby začal psát v této době? Vezměte si Kunderu a jeho tvůrčí vývoj od konce 40. let až do jeho poslední knížky, vydané už v jiném století, a dokonce i v jiném tisíciletí. Samozřejmě by psal úplně jinak než kdysi. Netvrdím, že by psal jako dnešní mladí autoři, ale muselo by u něho dojít k nějaké nové fázi a vůbec bych se nedivil, kdyby najednou začal tíhnout k nějaké fantaskní (nikoli ale k fantasy) nebo třeba dystopické próze společenského dosahu. Ovšem uvažuji o tom takhle nahlas a netvrdím, že mám pravdu. Když si ale vezmete, že člověk jako on má takový dlouhý a poměrně jasný vývoj, jasnou reflexi života a společnosti, tak bych se opravdu nedivil, kdyby hledal některé další nové postupy tak, jak je hledá ve svém díle vlastně pořád. Kdysi František Xaver Šalda prohlásil: „Dovolte mi, abych se vyvíjel.“ A Kundera se také vyvíjí.

V čem byste viděl hlavní přínos Kunderova díla pro českou literaturu? Co podle Vás do české literatury přinesl?

V tom svém článku (*Existuje existencialista Milan Kundera?*) v podstatě tvrdím, že Kundera je existencialista. Tím však nemyslím původní existencialismus 30. a 40. let, ale druhou vlnu, která se v evropských literaturách rozšířila zejména v 60. letech. K nám se

tahle vlna dostala pod nejrůznějšími krycími názvy jako třeba „literatura o druhé světové válce“, „literatura o holokaustu“ a podobně. Hledání smyslu života, životní volby, a to vše podle mě v Kunderových – i raných – dílech figuruje, je to tam reflektováno a analyzováno především jako groteskní společenský příběh s intencí absurdního divadla. To všechno odpovídá poetice literárního existencialismu. Nepletme do toho jenom filozofický existencialismus, to je zase cesta trochu jinam. Ale rozhodně existencialismus v těchto dvou vlnách je podle mě společným jmenovatelem zejména raných Kunderových děl. To je jeho klasický přínos. Není úplně sám, úplně jediný, ale v tom maximálním rozpracování absurdní společenské grotesky natolik uceleně a systémově je asi značně ojedinělý a výjimečný.

Poměrně specifické jsou pro jeho tvorbu také filozofické úvahy. Myslíte, že to je pro českou tvorbu rovněž ojedinělé?

Ano, filozofické úvahy, to je tendence k esejistice. Dokonce o těch jeho pozdních románech a knížkách se hovoří jako o literárních traktátech, ale to už je další fáze. Když ještě zůstaneme u 60. let, tahle inklinace k esejistice a k filozofickým úvahám je zase typická pro literární existencialismus. Já to myslím napsal v tom článku, a pokud jsem to nenapsal, tak pravda je, že jsem se na to Kunderu přímo ptal a on se k existencialismu jednoznačně přihlásil. Což zase nemusíme brát tak stoprocentně, protože si to mohl třeba za pět let rozmyslet. Nicméně mám svědka našeho rozhovoru, že se k tomu spisovatel jednoznačně hlásil, neboť tu inspiraci cítil.

Ale zpátky k těm filozofickým úvahám. Jak asi víte, lidé si většinou hledají nějaké modely a předobrazy. U Kunderu se ví, že vzhlíží a že se takřikajíc zamiloval do francouzského osvícenství 18. století, do tzv. galantní literatury. Ne že by to „opisoval“, ale tenhle osvícenský model mu byl velice blízký. S tím, že do toho promítl existencialistickou problematiku, vyplývající z válečné doby. Ve svém díle pak vytváří také různé paralely k 18. století. Takže jeho existencialismus není jenom reakcí na válku, ale hledá podobné lidské situace a dilemata i v jiných literárních dobách. Jak jste se ptala, čím je výjimečný, tak je výjimečný i tímhle, protože prakticky nemáme jiného českého spisovatele, který by se takhle hlubinně inspiroval osvícenstvím ve filozofické rovině.

Podíváme-li se na kritiku jeho díla, zjistíme, že je jeho tvorba v českých zemích přijímána poměrně rezervovaně. Proč si myslíte, že tomu tak je?

To si vezměte v těch různých fázích. V 60. letech byl naopak neobyčejně vychvalován jak v oficiálních, tak víceméně i v neoficiálních kruzích. Byl reprezentantem celého desetiletí a byl, to je docela paradoxní, uznáván jak zprava, tak zleva, čili jak dogmatickými komunisty, tak zrovna tak liberálními opozičními směry, které ho pokládaly za svého mluvčího charakterizujícího tehdejší vývoj české literatury.

V 60. letech to tedy byl nesmírně preferovaný a privilegovaný autor po všech stránkách, ale potom dochází k rozporu s našim disentem. Asi víte o tom velkém sporu s Havlem, kde oba přišli s koncepcí české kultury. Zjednodušeně řečeno Havel razil, že se něco dělat musí, zatímco Kundera byl v tomto smyslu daleko skeptičtější. Po okupaci v šedesátém osmém mluvil o konci střední Evropy, že střední Evropa je už kulturně zlikvidovaná. To si naši disidenti vysvětlili tak, že on tvrdí, že je nemá smysl podporovat, že jejich činnost je zbytečná, že to je naprosto marné počínání. Zejména Milan Jungmann ve své známé studii, myslím, že se to jmenuje *Kunderovské paradoxy*, znevažil jeho význam.

Potom ten spor vrcholil kolem Nobelovy ceny, protože v té době se na západě šířily názory, že by Kundera měl dostat Nobelovu cenu jako světoznámý reprezentant nezávislé české literatury vyštvané do exilu. Proti tomu však ostře vystoupil český disent a část exilových kruhů, že Kundera v žádném případě a že to musí dostat Jaroslav Seifert. Což se nakonec prosadilo, především s odvoláním na to, že český disent si to přeje a že by šlo o podporu českého disentu a nezávislých kruhů. Takže nakonec to dostal Seifert a Kundera se tím pádem cítil podceněn a bral to jako podraz. To samozřejmě potom poznamenalo i jeho vztah k dřívějším přátelům.

Ta zahořklost vedla k tomu, že Kundera u nás dlouhodobě zakazoval vydání svých knížek. Dělal s tím obrovské problémy, byly to docela zbytečné rozmarny, ale měl prostě pocit, že si to Češi nezaslouží. Nakonec sice Jitka Uhdeová k němu nějak našla cestu a postupně se jeho díla vydávala, ale jak víte, tak pořád není všechno vydáno. Zejména jeho vynikající esejistika. Teď vyšla kniha *Ukradený Západ*, ale dva svazky Kunderovy esejistiky pořád vydané nejsou, což je velká škoda.

Takže když jeho prózy u nás vyšly takhle pozdě, muselo se o nich začít psát ne jako o dílech současné literatury, ale už jako o klasických dílech. A klasická díla vás sice oslovují svojí dokonalostí, ale na druhé straně to už není živá literatura. Samozřejmě, Kundera má přesah. Podařilo se mu postihnout spoustu věcí, ale už to není tak aktuálně řeřavé. Prostě on něco napsal jako první, jako první se na něco podíval – to už takhle nevnímáte. Je to škoda, ale je to tak.

Pak tedy začal vydávat knížky ve francouzštině, které většinou v Čechách nevyšly, ale tím pádem naše kritika začala přebírat reakce francouzského tisku. Také došlo k tomu, že se ve svých francouzských knížkách začal orientovat na tradici francouzské moderní literatury, takže to je zase něco, co my těžko můžeme posoudit. Zkrátka už hodně dlouho jde o tvorbu francouzského spisovatele, kterou bychom měli vykládat spíše v kontextu francouzské nové literatury, a to je složité, to by měli dělat právě romanisté, jako je například jeho překladatelka, romanistka Anna Kareninová.

A jak byly západní kulturní kruhy v 80. letech plné Kundery, tak čeho je moc, toho je příliš. Především pak ve Francii, ale zčásti i jinde, se stalo naopak otázkou přímo slušného chování, nadávat na Kunderu. Zejména studenti psali práce, jaký je to kýč, jak se to nedá číst a jak je to hloupý a špatný. Byla tedy doba, kdy byl Kundera naprosto demodé a každý, kdo ho chválil, byl málem za mimoně. Já zase zažil jeden krásný seminář na konci 80. let, kde vystoupila ředitelka Ústavu pro českou a světovou literaturu Akademie věd, Hana Hrzalová a pyšně sdělovala publiku, že ona v životě nečetla žádnou Kunderovu knížku. Jistěže zapoměla, že četla knihy z 60. let, ale chtěla dát najevo, že nečetla žádnou jeho exilovou knížku, jakože v tomhle smyslu je naprosto panensky nedotčená a nemá s Kunderou nic společného.

Jde o to, že tyhle reakce na Kunderu jsou různé, ale když si vezmeme polemickou knihu Jana Nováka, tak bychom mohli říci, že drtivá většina literární bohemistiky se Kundery jako literárního tvůrce naprosto jednoznačně zastává. Ať jsou ty aféry jakékoli, jeho spisovatelský význam je nesporný a nepopíratelný, byť se samozřejmě nemusí každému líbit. Narazíte na řadu lidí, kteří vám řeknou, že jeho knížky jim nevyhovují. Ale v této záležitosti se ho literární kritika v podstatě velice zastala a na Novákovu stranu se postavili spíše publicisté a žurnalisté, kteří v tom viděli velký skandál a velkou aféru. Zjednodušeně řečeno Milan Kundera není žádný anděl, ale démonizovat ho je zase další, zbytečný extrém.

V čem podle Vás spočívá hlavní rozdíl v přijetí jeho díla u nás a v zahraničí (např. ve Francii)?

Je to i otázka takového, řekl bych, literárního managementu, protože zatímco u nás literární historie velice dbá na biografické záležitosti, tedy velice vnímá Kunderův vývoj, na Západě si on sám od počátku vybudovává pověst reformního liberálního kritika v totalitní společnosti. Měl velké štěstí, protože takových knížek je spousta, ale jemu se díky kamarádům a různým konexím podařilo, že zrovna jeho *Žert* se stal jednou z těch

určujících knih, na něž byl Západ v té době připraven a vlastně je vyžadoval. Pokud znáte *Žert* podrobně, tak to není žádný antikomunistický pamflet, ale v podstatě existencialistický příběh určité volby a groteskního zvratu s tím, že de facto je příběhem zmařených ideálů, což maximálně vyhovovalo i reformním liberálům v západních kulturních kruzích. Také proto spousta jiných známých evropských tvůrců z Kundery cituje a odvolává se na něj, protože v něm vidí mluvčího liberálních demokratických a reformních snah. On je v jejich prostředí jednoznačně přijímán tímhle způsobem. Kdežto my, protože si z minulosti všechno dobře pamatujeme a v současnosti všechno dobře víme, tak mu pořád něco vyčítáme.

Jak bylo řečeno, jeho knížky mají přesah. A ten přesah oslovoval. Kunderovy knížky nebyly přímo protirežimní, samozřejmě byly krajně kritické, ale mohly být vydávány. Zkrátka na Západě byl přijímán jako reprezentativní mluvčí liberálních tendencí 60. let, a to se s ním samozřejmě vleče i nadále. A pak je tu ještě jeden důležitý moment: v 70. až 80. letech se pořád věnoval české tematice, zatímco pak se s českou tematikou rozžehnává nebo o ní pojednává krajně ironicky a kriticky. Nakonec už od problematiky střední Evropy dává ruce pryč.

On vlastně ve svých dílech nepíše historická fakta, ale historie je tam jaksi v pozadí, že ano?

Ano, takto si počíná právě jako existencialista. Není tam důležité sdělit úplně přesně, jaká a čím to byla beranice na hlavě, ale jde o filozofický problém, který je přesvědčivější, když to doložíte nějakou naprosto přesnou realitou. Ty realie to podporují a velice zesilují, ale nemusí být přesné. A právě jak je to zřetelně spjato s nějakou dobou, tak je to současně nadčasové.

Když přejdeme ke Kunderově literárnímu vlivu, který z jeho literárních textů byste považoval za součást literárního kánonu? A proč?

Literární kánon je v každé zemi jiný. Třeba angloamerický literární kánon tvoří především angloameričtí spisovatelé. A český literární kánon je nesmírně srandovní, protože co jsem tak jednou viděl, tam je asi šest Karlů Václavů Raisů. Rais je vynikající spisovatel, ale je to spisovatel své doby. Přitom Kundera má v kánonu jen jednu nebo dvě knížky.

Tak a teď chceme dát do českého literárního kánonu jeho francouzsky napsané knížky, byť z pera českého spisovatele. Je tedy otázka, jaký literární kánon myslíte, jestli

český literární kánon, který je velice vázán na českou literární historii, na českou literární kulturu a taky na náš region, nebo máte představu o nějakém evropském literárním kánonu? Čili by tam měly být knížky, které přesahují regiony národních literatur a které mají opravdu evropský význam. Mnozí by navrhli *Žert*, ale vždyť na toto téma jsou v Evropě mnohem lepší knihy. Ale protože jsme Češi, tak čteme *Žert* a neuvědomujeme si, že existují desítky kvalitnějších knih s touto tematikou.

Kterou knihu byste tedy vyzdvihl Vy? Dejme tomu třeba *Nesnesitelná lehkost bytí* nebo *Nesmrtelnost*, to je klasika a to by řekl asi každý. Napadá Vás ale i jiná Kunderova kniha, kterou byste začlenil do literárního kánonu, a jak říkáte, v tom evropském měřítku?

Já se hluboce omlouvám, ale myšlenky došly, nápady došly, a já s hlavou dolů Vám musím říct: *Nesmrtelnost* a *Nesnesitelná lehkost bytí*. S tím, že *Nesmrtelnost* je naprosto nejlepší. Podle mého názoru je naprosto nejfilozofičtější a nejpracovitější, prostě to je opravdu mistrovské dílo. Kdežto *Nesnesitelná lehkost bytí* je velmi tezovitá. Ve své době vyvolala velký zájem, ale je strašně tezovitá a dá se v leccčem zpochybnit. Akorát by to chtělo dalšího Kunderu, který by to napsal třeba obráceně. Je to zpochybnitelnější než *Nesmrtelnost*, ta je skoro nesmrtelná.

Také je tu velký rozdíl v hodnocení jeho francouzsky psaných knih. Ty jsou francouzskou literární kritikou zdvořile chváleny, protože samozřejmě Kundera psát umí, ale už tam velice zužuje svoji tematiku. A potom je tady problém jazyka. Ačkoli je Kundera jazykově nadaný a jeho francouzština je pochopitelně vytříbená, jeho literární francouzština tak kvalitní není. Tím pádem jeho francouzské romány jsou vnímány jako něco jednoduššího, protože ono nestačí být rodilý Francouz, ale ještě v sobě musíte mít toho jazykového génia, abyste dokázali napsat nějakou psychologickou scénu tak, aby to vyrazilo dech. V češtině to Kundera umí, ale ve francouzštině nikoli. Proto říkám, že jeho nové knihy jsou chváleny a uznávány, ale vývoj francouzské literatury už nikterak nepoznamenaly. To znamená, že do francouzského literárního kánonu by se jeho francouzské věci nedostaly. Takže tady zase zbývá *Nesnesitelná lehkost bytí* a *Nesmrtelnost*. Furt kolem toho kroužíme, ale moc možností tu není.

Ještě bych vyzdvihl jeho esejistiku, ačkoli ta se do kánonu nedává. Ta je opravdu ve své době nesmírně důležitá a teď, zase jak se objevuje ten problém střední Evropy, tak je to zase aktuální. Zejména studenti by jeho eseje měli číst, protože to je svého druhu

učebnice literatury a literární kultury. Už jen ten název: *Zrazené testamenty*. To je vlastně úvaha o jisté kultuře, která mění svou podstatu a smysl.

Zkrátka u spisovatelů, kteří jsou dvoudomí a fungují v různých národních literaturách, se zákonitě objevuje problematika dvojího kánonu. Takže do evropského kánonu se Kundera dostane, do francouzského se nedostane a v českém ho tam máte se *Žertem*.

Jak jste říkal na začátku, že když budeme považovat Kunderu za výjimečného, potom jen těžko najdeme někoho, kdo by mu byl rovný, tak spatřujete i přesto v literatuře nějaké mladší autory, kteří na Kunderovu tvorbu navázali, např. podobnými motivy?

O tom píše Lubomír Machala v té knížce (*Pocita Milanu Kunderovi*). Vypočítává tam celou řadu kunderovských motivů, témat a stylových nápadů. Mapuje tedy českou literaturu z tohoto kunderovského pohledu, ale vesměs jde o autory starší nebo o texty dřívější. Tím jaksi dává najevo, že se kunderovské motivy výrazně zabydlely v české próze a že to není náhoda. V současné literatuře to ani tak moc není možné, protože pořád ještě jsme v období postmoderny. Nemusíte s tím souhlasit, můžete proti tomu protestovat, ale jak říká živý klasik: to je to jediné, co můžete dělat.

Jsme totiž stále v období postmoderny nebo – jestli chcete – post-postmoderny. Prostě nová poetika ještě nevznikla nebo se nekodifikovala. I když se už postupně utváří, ještě opravdu nedominuje ani v tvorbě nových autorů. Tím pádem tato postmoderní poetika a estetika jsou prostě nekunderovské. Hledat nějaké asociace je možné, ale to už srovnáváme hrušky s jabkama. Takže postmoderna samozřejmě může používat kunderovských citací, může naservírovat nějakou kunderovskou problematiku, jasně a přesně, jako to dělal on, ale potom jde o postmoderní citace. To není přímý vliv.

Mně přijde, že to současné vnímání filozofie literatury je už prostě jiné než v kunderovských knížkách. Takže by to potom mohly být relikty existencialistické problematiky, které se samozřejmě mohou dostat i do postmoderní tvorby – kdykoli máte knížku s nějakým generačním svědectvím, tak tam jsou asi vždycky složité otázky smyslu života a poznání. Existencialismus je však dominantně filozofická záležitost a nepletme to s existencí nebo jenom existenčními problémy, ty jsou přirozené a trvalé, ale tady musí být nějaký vyhocený problém volby nebo mravní odpovědnosti. A to se taky může v nové tvorbě objevit, ale většinou to tam není.

Možná kdybychom hledali s nějakou lucerničkou, tak bychom třeba něco našli, ale fakt by to byla výjimka. Když jsem řekl někde na začátku, že Kundera vytvořil jistý model literární výpovědi, tak samozřejmě na ten model je možné navázat, ale že by to dnes byla nějaká bytostná záležitost, to myslím, že není. V principu bychom mohli říci, že postmoderní literární situace není jako celek příliš kompatibilní s Kunderovou existenciálně literární filozofií.

Pokud jde o ženské postavy v Kunderově díle, myslíte si, že je na ně ve svých románech příliš krutý?

Pohlížíme na něj zejména jako autora 60. až 80. let. Dnešní situace je úplně jiná. I požadavky na vykreslení ženských postav jsou úplně jiné. Tohle se nesmírně posunulo a je otázka, do jaké míry můžeme věrohodně posuzovat tento problém z našeho pohledu a za úplně jiné společenské konstelace. Teze je, že Kunderovy ženské postavy jsou prostě špatné, jak naznačujete, jsou vyličeny negativně nebo velice zjednodušeně. Zkrátka že tyto postavy jsou vyličeny s despektem. To je všeobecná teze, která má ale podle mého názoru jednu velkou vadu: vždyť mužské postavy jsou na tom úplně stejně. Taky prožívají utrpení, také bývají negativní, jenom zase jinak, z mužského pohledu.

Závažnější je otázka určitého despektu, protože faktem je, že ženské postavy jsou u něho mnohdy nahlíženy ne zcela spravedlivým filtrem mužských postav a tím pádem se dostávají do vedlejší role. Nikoli však v *Nesmrtelnosti*. Tam jsou ženské postavy naprosto plnokrevné, nejsou přemodelovány tím mužským pohledem do nějaké subalterní pozice. Ovšem to je v Kunderově tvorbě výjimka.

Literární teoretici často mluví o Kunderových postavách jako o figurínách...

Teď je samozřejmě potřeba se zeptat proč. Protože jak dobře víme, on žádný misogyn není, ba naopak, což nejlépe ví paní Kunderová, ale jde o to, že tenhle postoj odpovídá i jeho existenciální dramatice a absurdnímu divadlu, kde postavy, ať už je to muž nebo žena, vystupují v evidentně modelové podobě. Takže to často nejsou bytosti z masa a kostí, ale vždycky především hrají nějakou divadelní roli (primáře, Don Juana, atd.) Vždycky jsou záměrně jenom modelově naskicované.

A tohle „modelové“ utrpení prožívají i kunderovští muži, protože si často taky s životem neví rady, takže si nemyslím, že by byl krutější k ženským postavám, ale je zjevné, že je míň propracovává, což je asi škoda.

Mají podle Vás jeho ženské postavy nějaké výrazné společné charakteristiky?

Pouze sexualitu.

Jestli Vás můžu navést, v *Nesmrtelnosti* a *Nesnesitelné lehkosti bytí* se ještě řeší dualita těla a duše.

Ano, to je další naprostá výjimka. Tam jsou – jak jsme se o tom bavili – ženské postavy zjevně plnokrevné. Díky tomu jsou nositelem či nositelkami filozofie života a zčásti filozofie myšlení, ale to je opravdu velká výjimka. Právě proto je to ovšem kanonické dílo.

Ale jinak pozor, co jsem řekl, není ani plus ani mínus, to je prostě tak, protože Kundera si to tak vybírá, takto se mu to hodí do jeho příběhů. To neznamená, že by to takhle ve svém vlastním myšlení zužoval, ale v literární tvorbě s tím soustavně pracuje. To, že jeho postavy často vyznívají jako figuríny, to je záměr, to není neumění. To je v souladu s tím, jak dává své příběhy dohromady. Potřebuje v nich mít ženskou postavu jako figurínu. Není to necitlivost, ale záměr. Zaznívá v tom i ta osvícenská poetika, tam postavy vystupují podobně.

Ale když se právem bavíme o *Nesmrtelnosti*, tak ta představuje důkaz, že Kundera je schopen napsat mimořádně silnou ženskou postavu, což mezi námi ani řada ženských prozaiček nedovede. Tak zase abychom mu nenasazovali psí hlavu nebo něco takového, musíme se ho taky trochu zastat.

To máte pravdu. Moc Vám děkuji za rozhovor.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární literatura

KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2015.

KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. Brno: Atlantis, 2016.

Sekundární literatura

FORSTER, Edward Morgan. *Aspekty románu*. Bratislava: Tatran, 1971.

FOŘT, Bohumil. *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.

HAMAN, Aleš, Vladimír NOVOTNÝ a Joanna CZAPLIŇSKA. *Pocta Milanu Kunderovi = Hommage a Milan Kundera: sborník k 80. spisovatelovým narozeninám*. Praha: Artes Liberales, 2009.

HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001.

CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994.

KOLEKTIV. *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura? Soubor statí o díle Milana Kundery*. Brno: Host, 2012.

KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Jinočany: H&H, 1998.

MORRIS, Pam. *Literatura a feminismus*. Brno: Host, 2000.

PENČEVA, Anželina. Znásilněný archetyp: Ženy v románech Milana Kundery, in: JINÁ ČESKÁ LITERATURA (?) (KONGRES) (2010: PRAHA, Česko) a Jan MATONOHA.

Česká literatura v perspektivách genderu: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky. Ústav pro českou literaturu AV ČR: Akropolis, 2010.

RICHTEROVÁ, Sylvie. K čemu jsou otázky bez odpovědí? in: KUNDERA, Milan. *Nevědění.* Brno: Atlantis, 2021.

RICHTEROVÁ, Sylvie. Otázka Boha ve světě bez Boha: Nesmrtelnost a pochybování Milana Kundery, in: KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost.* Brno: Atlantis, 2016.

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění.* Brno: Host, 2001.