

Kunderovské stopy a ohlasy v současné české próze

LUBOMÍR MACHALA

Milan Kundera si kdysi kdesi posteskl, že se už zcela vytratil ze současné české literatury. Nepodařilo se mi sice výroek, který jsem si tu dovolil parafrázovat, pramenně dohledat, nicméně se mi tato myšlenka stala podnětem k úvaze, jak současná česká literatura reaguje na tvorbu spisovatele, který sice podstatnou část svého díla napsal česky a v českém prostředí, ale již delší dobu se snaží vřadit do literatury francouzské, potažmo světové. Nehodlám zde posuzovat, nakolik je tato autorova snaha úspěšná a nakolik jej proměna ve francouzského spisovatele odcizuje českým poměrům, nezaměřím se ani na statistické registrování a vyhodnocování percepce Kunderových knih, nebudu se ani podívat nad jedním z našich největších literárních paradoxů, který nejen já spatřuji ve skutečnosti, že příslušníci většiny evropských (a ve značné míře i mimoevropských) kulturně vyspělých národů se mohou seznámit s Kunderovou tvorbou posledního čtvrtstoletí mnohem snadněji než český čtenář. Ten má totiž jen minimální šanci přečíst si romány *Život je jinde* (1973), *Knih smíchu a zapomnění* (1979) nebo *Nesnesitelná lehkost bytí* (1984), protože v České republice se vyskytují jen v několika málo výtiscích z vydání v Sixty-Eight Publishers. České podoby Kunderových knih napsaných francouzsky pak neexistují vůbec a pouze k části jeho aktuální esejistiky našel cestu časopis Host a nakladatelství Atlantis (i za to málo jim však samozřejmě patří velký dík).¹

1] Malá inventura Kunderových knih, které jsou českému čtenáři dostupné jen obtížně nebo v neúplné podobě, popřípadě vůbec: *Život je jinde* (*La vie est ailleurs*, 1973; 1979 v exilu), *Knih smíchu a zapomnění* (*Le livre du rire et d'oubli*, 1979; 1981 v exilu), *Nesnesitelná lehkost bytí* (*L'insoutenable légèreté de l'être*, 1984; 1985 v exilu), *L'art du roman* (Umění románu, 1986), *Les testaments trahis* (Zrazené závěti, 1993), *La lenteur* (Pomalost, 1995), *L'identité* (Totožnost, 1997), *La ignorancia* (Nevědomost, 2000), *Le rideau* (Opona, 2005).

Nebudu se zabývat ani českou kritickou reflexí Kunderova díla, byť je to téma lákavé a vypovídající mnohé jak o autorových textech samých, tak rovněž (a snad ještě více) o kvalitě i komplexech české literární kritiky a historie. Ve svém příspěvku budu vlastně jen registrovat, sumarizovat a stručně komentovat stopy Kunderovy tvůrčí osobnosti a ohlasy jeho beletristických textů v dílech českých prozaiků, jak jsem na ně narazil při svých toulkách současným literárním bludištěm.

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let minulého století, tedy v době, kdy bylo Milanu Kunderovi uděleno francouzské občanství a kdy se tento autor stal doma personou non grata, připomenul jeho slavný povídkový cyklus *Směšné lásky* (1970)² svým beletristickým debutem Vladimír Macura. Milostné povídky *Něžnými drápkami* (1983), pojaté „téměř bezmilostně“ (Macura 1983: 9), nenápadně, leč jednoznačně revokovaly poetiku tzv. intelektuální literatury, s níž bylo o desetiletí dříve spojováno Kunderovo jméno. Příbuznost Macurova psaní s Kunderovým lze ilustrovat mimo jiné i faktem, že Macurova skutečná prvotina *Občan Monte Christo* (1993) neprošla v čase svého vzniku sítí lektorských posudků. Těžko říct, zda se v nich objevilo jméno Milana Kundery explicitě, ale podobnost jednoho ze základních témat *Žertu* (1967) – tedy zplanělé pomsty – s hlavní zápletkou Macurova románu je nepochybná, stejně jako souznění Kunderových opakovaných úvah o tom, nakolik jsme vlastně pány svých osudů a kdo jimi vládne, s Macurovými pasážemi o Velkém Epikovi. Detail se zjevnou narážkou na první Kunderovo drama („on, majitel klíčů“) pak stvrzuje, že nejde o shody a příbuznosti náhodné či mimovolné (Macura 1993: 227).

2) Pro jistotu připomenou, že soubor složený ze tří povídek a nazvaný *Směšné lásky* byl vydán v roce 1963, následoval *Druhý sešit směšných lásek* (1965) a *Třetí sešit směšných lásek* (1968). Do souborného vydání s titulem *Směšné lásky* (1970) však už autor nezařadil povídky *Sestřičko mých sestřiček* a *Zvěstovatel*, z definitivní verze, vydávané od téhož roku v cizích jazycích (česky až v roce 1991), vyřadil ještě povídku *Já truchlivý bůh*.

V ještě větší míře pak styčné body mezi texty Milana Kundery a Vladimíra Macury najdeme ve třetím díle Macurovy tetralogie *Ten, který bude* (1992–1999). *Guvernantka*, třetí část rozsáhlého projektu, vyšla poprvé v roce 1997 a byla pojata jako elegie čili teskná píseň nad nepostižitelností lásky a uplýváním života. Základní dvojhlas v ní spoluvytvářely postavy Františka Ladislava Čelakovského a jeho druhé manželky Antonie (rozené Reissové, uměleckým jménem Bohuslavy Rajské). Kromě už naznačené tragické existenciální problematiky se zde objevuje také další parafráze kunderovského tématu z povídek Já truchlivý bůh a Nikdo se nebude smát (viz *Směšné lásky*) nebo románu *Žert*. Žárlivý básník, vědec a vysokoškolský učitel totiž chce podrobit věrnost své výrazně mladší ženy rafinované zkoušce. Zadá svým studentům, k nimž patří i začínající básník Georg Szykowski, jehož právě podezírá z nadbíhání Antonii, aby napsali dopis, zvoucí milovanou ženu na schůzku. Szykovským vlastnoručně podepsaný list pak nechá doručit manželce. Antonie sice, jak se Čelakovský osobně přesvědčí, na schůzku nepřijde, ale postupně se stále víc snaží Szykovskému kompenzovat, že jeho pozvání oslyšela. Dokonce si od švagra Friče tajně a komplikovaně půjčí peníze, aby mohla přispět na vydání studentova básnického díla. (To mimochodem Čelakovský nejprve smete ze stolu, aby posléze nerad uznal, že se tu objevuje nová poezie, přesahující jeho tvůrčí i čtenářské obzory.)

Macura v této zápletce nejen poukazuje, jak snadno lidské konání podléhá klamu, jak vyrůstá z omylů, jak jimi bývá často motivováno, ale především v souladu s Kunderou upozorňuje: Nejenže nejsme režiséry svých osudů, nejenže nerezírujeme ani jednání druhých, nýbrž naše plány a scénáře často vyústí ve zcela opačné konce, často se obracejí proti svým snovatelům.

Mihne se i další téma, rozvedené Kunderou nejvíce v *Žertu* a *Nesmrtelnosti* (1993): Co zbude po člověku, jaký smysl má snaha zanechat po sobě nějaký otisk, pomník? A nebude tento pomník vypadat spíš podle obrazu jiných nežli tak, jak ho původce zamýšlel?

Říkám si přitom v duchu, jak málo z nás zbude tady v tom slzavém údolí, sotva jméno vyryté do kamene nebo jen tak vypsané na plechovou tabulku pod železný kříž, z někoho navíc ještě těch pár slov, kterými potiskli papír v té naší papírové době, několik klípků, pokud je někdo svěřil nespolehlivému křehkému papíru, jinak všechno zmizí, vyprchá jako ta vůně skořice, která se vznášela nad šálkem kávy u Jungmannů. Pokud o ní ovšem nenapiší pár slov, pokud o ní někdo nenapíše pár slov, a tak ji neuchová pro budoucnost. Je jedno, jakýs byl, o čem jsi přemýšlel, čím ses mučil, nakonec po tobě zůstane jen to, co někdo naškrábe chvatným perem. Pokud to unikne plamenům nebo potupné zkáze na pultě u kupce. Může to být napsáno třeba z čiré zlomyslnosti nebo nevědomosti přímo zločinné, nevadí: v tom psaném blábolu bude tvůj další život, zatímco hlína a její mlčenliví a pilní tvorové oberou tam dole tvé bezduché tělo na holou kost. (Macura 1997: 59–60)

Kunderovské aluze nalezneme také v *Medikovi* (1999), tedy závěrečném díle tetralogie. Například leitmotiv z *Nesnesitelné lehkosti bytí* (1986) „Einmal ist keinmal“, rezonující v Kunderově textu s Nietzscheho úvahou o věčném návratu, posloužil hravému Macurovi jako zákazníkům povzdech během pobytu u lehké dívky (Macura 1999: 650). Pozoruhodné je, že v románu Václava Vokolka *Cesta do pekla* (1999), který, ač je prokazatelně svébytným dílem, *Medika* v mnohém připomíná, si autor počíná obdobně: „Bohoslovec vzal mezi prsty husí brk. Byl nesnesitelně lehký“ (Vokolek 1999: 160).

Jiří Kratochvil, jeden z nejvýznamnějších objevů české polistopadové prózy, nikdy netajil své literární vzory a favority a vždy ochotně zjevoval vazby svých próz k jiným autorům.³ Dokládají to například autorské komentáře k *Medvědímu románu* (1991, vročeno 1990), prezentující tuto knihu jako poctu Jorge Luisi Borgeso-
vi (Kratochvil 1991: 17) nebo obálka k cyklu povídek *Má láska*,

3] Leckdy i s jistou dávkou mystifikace.

Postmoderno (1994), odkazující k povídkám Petera Altenberga. Kratochvil se při nejrůznějších příležitostech a různými způsoby hlásí rovněž k Ivanu Vyskočilovi, Gabrielu Garcíovi Márquezovi, Roaldmu Dahlovi, ale i Karlu Čapkovi a dalším. Nicméně k žádnému z těchto velikánů se patrně nepřihlásil tolikrát a s takovou intenzitou jako k Milanu Kunderovi, žádnému z nich nesložil hold už v titulu vlastní knihy tak, jak to učinil v případě románu-novely *Truchlivý Bůh* (2000).

Toto Kratochvilovo dílo bylo opakovaně avizováno jako mezník, zlom v autorské metodě. Proměněn měl být především autorův vztah k příběhu, spisovatelovo nakládání s epickou linií. Původní přesvědčení, že „život a svět se neskládá z příběhů, ale z tříště situací, spojených pouhou časovou posloupností“, ona „humeovská skepse ke kauzalitě příběhů“, s níž byly psány všechny předchozí Kratochvilovy romány, měly vystřídat návrat ke „klukovskému okouzlení, naivní, ba senilní důvěře v příběhy“ a předsevzetí opustit svět postmoderny a psát „už jen samé silné příběhy“ (Kratochvil 2001: 6).

Jiří Kratochvil vsutku zredukoval počty epických linií, zprůhlednil narační strukturu; význam a váhu příběhu pro každého člověka zdůraznil míněním, že právě příběh je nositelem, potvrzením jednotlivcovy identity. Příběh se v Kratochvilově pojetí dokonce stává zdrojem nesmrtelnosti. Schopnost prožívat příběh, vnímat jej včetně jeho časové určenosti, omezenosti je prezentována jako to, co bohové – trvající v bezčasu i bezpříběhovosti – údajně lidem závidí a zač jsou ochotni platit i ztrátou své nesmrtelnosti. Kratochvil tedy přistupuje k tématu nesmrtelnosti (mimochodem, v české polistopadové próze velmi frekventovanému, kromě Kunderova románu *Nesmrtelnost* viz knihy Martina Komárka, Petra Koudelky, Sylvie Richterové či Arnošta Lustiga) spíše z pozic Karla Čapka než Milana Kundery, který ve svém románu nebo v esejistickém souboru *Les Testaments trahis* (1993) soustředil pozornost především na podmínky přežívání osobnostních odkazů v povědomí lidstva, zdůrazňuje aspekt zachování podoby onoho odkazu, respektive jeho zkraslování a zneužívání. Jiří Kratochvil, podobně jako Čapek ve *Věci Makropulos* (1922),

hledá argumenty podporující smíření s časovým omezením lidského života a lidské existence, její konečnost ztotožňuje s počátkem, průběhem a koncem příběhu. Božskou nesmrtnost pak spojuje s věčným neděním, se „strašlivou bezpříběhovostí, v níž se všechno jen donekonečna opakuje, nic nekončí, nic nezačíná. Být nesmrtelný je nicotné. Všichni tvorové s výjimkou člověka jsou nesmrtelní, protože nevědí o smrti. Božské, strašné, nepochopitelné je být si vědom nesmrtnosti“.⁴ Finální protagonistovo setkání s Bohem v maringotce nacházející se kdesi v horské pustině zase připomíná závěr Čapkova *Krakatitu* (1924), kde Bůh kočíruje povoz, na němž se veze hlavní postava románu.

Ovšem právě vyústění *Truchlivého Boha*, v němž si hlavní postava Aleš Jordán, bělkovický knihovník odmítnuvší roli kmotra v rodinné mafii, a Bůh, sledující jeho příběh, vymění role, myslím příliš nepotvrzuje v předchozím textu proklamovanou tezi o příběhu jako sebeidentifikačním faktoru. Domnívám se totiž, že mnohem více zvolené řešení koresponduje s podvojnou (schizofrenní, dvojníkovskou...) koncepcí Kratochvilovy druhé vydané knihy *Uprostřed noci zpěv* (1992). Téma výměny božské nesmrtnosti za možnost prožít lidský úděl pak bylo tímto autorem traktováno v prakticky totožném pojetí už v *Siamském příběhu* (1996) – lovestory nadpřirozeně krásné čili božské Daniely s nedospělým protagonistou a vypravěčem.

V *Truchlivém Bohu* se tedy podle všeho generální proměna autorské metody Jiřího Kratochvila nekonala, nezpochybnitelně lze zaregistrovat pouze jisté imaginativní zklidnění a větší míru vypravěčské kázně, čili spíše změny kvantitativní nežli kvalitativní (v komparativním smyslu slova). Zato propojení s Kunderovou tvorbou je zcela jednoznačné, což definitivně stvrzuje podobnost závěru Kunderovy „melancholické anekdoty“ Já truchlivý bůh s finále Kratochvilova románu, na niž upozornil už Jaromír Slomek (Slomek 2000: 21). Kundera povídku končí slovy: „Já to vymyslel. Já jsem bůh tohoto příběhu! Ale jak truchlivý bůh...“

4) Tato úvaha ovšem obsahuje protimluv: podmínkou opakování je začátek a konec, opakovat se může jen to, co skončilo.

(Kundera 1963: 29). Tento explicit Kratochvil modifikuje: „Sedím a čekám. Tak přijďte! To já jsem Bůh vašich příběhů! Ale jak truchlivý, truchlivý Bůh...“ (Kratochvil 2000: 111).

Jako dalšího autora, který tvoří některé z vlastních textů na kunderovských základech, můžeme představit Petra Ulrycha. Svou literární dráhu zahájil v tvůrčím seskupení LiDi na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Kromě debutové sbírky poezie *Mina v tramvaji* (1991) vydal prózy *Vesmírný pes* (1992), povídkový soubor *Přeludy* (1998) a novelu *Srdce marionet* (2000), zcela zřetelně koncipovanou jako hold svému velkému spisovatelskému vzoru. Milan Kundera je připomenut hned v úvodu, a to prostřednictvím parafráze Falešného autostopu ze *Směšných lásek*. Zápletka známé povídky je tu převrácena na principu negativ – pozitiv: místo milenců, kteří se při hře na autostop odcizují, se u Ulrycha díky stopování seznamují dva zcela neznámí lidé. Na rozdíl od Kunderova příběhu řídí v *Srdcích marionet* automobil žena, která se k cizímu pasažérovi okamžitě chová zcela familiárně jako ke svému manželovi. Jejich důvěrná konverzace například o praktických detailech z chodu pomyslné společné domácnosti vyvrcholí milostným aktem, po němž se ovšem rozloučí, jako by se nic nestalo.

Inspirací pro další variaci na kunderovské struně se stalo trapné vyznění pomsty, jejíž podstatou mělo být pomilování protivníkovy ženy. V Kunderově *Žertu* hlavnímu hrdinovi pomsta zhořkne, když se dozví, že manželé už spolu sexuálně nežijí. V Ulrychově snad ještě sarkastičtější podobě je „mstitel“ nucen v důsledku souhry náhod a svého zpoždění trpně sledovat, jak s objektem jeho milostné touhy a nástrojem msty souloží nenáviděný sok.

Podobných signálů a odkazů ke Kunderovým textům je Ulrychova kniha vsutku plná, připomenuta by mohla být třeba i scéna, v níž si protagonista, restaurující v kapli obraz a pohybující se po lešení nad farářem, hraje na Boha (viz už několikrát připomenutá povídka Já truchlivý bůh ze *Směšných lásek*).

Zmíněné i nezmíněné aluze ozřejmují, že nejvíce pozornosti věnoval Petr Ulrych v *Srdcích marionet* vztahu fatality a aktivity, zvažování šancí, které jednotlivec má při ovlivňování vlastního či

cizího osudu. Jak napovídá titulní metafora, jsou Ulrychovy názory hodně blízké Kunderovým, nicméně ve vztahu k náboženstvím, církvím je mladší z autorů mnohem kritičtější a nekompromisnější: „Těžko mě kdo přesvědčí, že bible, talmud nebo korán nebyly sepsány obdobně během několika generací, se záměrem regulovat, poučit a ovládnout“ (Ulrych 2000: 141). Na jiném místě pak protagonista (jeho datum narození se shoduje s Ulrychovým) komentuje zaslání českého vánočního stromu do Vatikánu: „Napadlo mě, že ten strom, který v Čechách podřízeme a opentlený za zvuku kutálky vypravíme do Vatikánu, má několikrát větší hodnotu než papež a všichni ti řečníci okolo. Alespoň pro mě. Ovšem, show must go on, a nebýt podobných propagandistických triků, zbyla by pro lidské ovečky jen ta krev“ (tamtéž: 162–163). A do třetice slova určená těm, kteří transcendentální oporu vyhledávají: „Potlačit vlastní vůli. Kleknout na kolena a civět na mračnou oblohu. Žadonit. Čekat. Na pohyb, na pokyn z té mračné oblohy. Na pamlsek i pohlavek, spásu i trest. Kdo tohle umí? Přece ti, co dokáže technicky zaplašit přirozené pochybnosti, aby mohli uvěřit neuvěřitelnému“ (tamtéž: 155).

Ulrych ovšem není nějaký zaslepený antiklerikál, velmi dobře si je vědom, že pocit lidské viny a nedostatečnosti využívají (zneužívají) odedávna i jiní manipulátoři s lidským vědomím. Ani v této souvislosti nezastírá kunderovskou inspiraci a používá označení „Velcí Bratři: Ideologové a imagelogové“ (sic! tamtéž: 139).⁵ Jedním dechem však zdůrazňuje, že zmínění Velcí Bratři by rozhodně nemohli být tolik úspěšní, kdyby jejich klienti (či oběti) nebyli v tak značné míře zaslepeni touhou „užít si (se) až k smrti“ (tamtéž: 140).

Téma manipulace s individuálním i společenským vědomím přitahuje rovněž další prozaiky, prosadivší se v devadesátých letech: Bohuslava Vaňka-Úvalského (*Zabrisky*, 1999), Martina Komárka (*Smrtáci*, 2000), základním se pak stalo pro Jana Jandourka (*Škvár* 1999, *Když do pekla, tak na pořádné kobyle*, 2000, *Mord*, 2000).

5] Kundera ale používá důsledně výrazu imagologové.

Pro jednoho z těchto spisovatelů dnes už střední generace se jeví Kunderova schopnost zaujmout svými texty jak intelektuálně disponované a sečtělé čtenáře, tak širší publikum, hledající v knihách především zábavu, obzvláště přitažlivá. Je jím Roman Ludva a v úvodu své druhé knihy nazvané *Žena sedmi klíčů* (1998, vřočeno 1997) si více než zřetelně pohrává s kunderovskými aluzemi (vztah gesto – postava – Ludva 1998: 42, 46, 57). Do celého románového textu je pak vkomponována problematika demiurga (hybatele) a reflektoru (zprostředkovatele) příběhu. Přes nesporný Ludvův talent a vyvinuté nemalé tvůrčí úsilí ovšem zůstává zřetelný rozdíl v dosažených výsledcích.

Vzhledem ke Kunderově v úvodu vzpomenutému povzdechu by tohoto spisovatele mohlo značně překvapit zjištění, že jeho dílo rezonuje také mezi začínajícími českými autory. Jako konkrétní doklad může posloužit knižní debut Marka Přibila nazvaný *Pavouk* (2004), pozoruhodný už samotným způsobem vzniku. Původně to totiž byla diplomová práce identifikující a reflektující charakteristické rysy a postupy Kunderova románu *Nesmrtelnost*. Epická kauzalita, synchronizace událostí, fátum (předurčenost dění), podobnost (jevů, bytostí, situací a konání) se ovšem Přibilovi nestaly předmětem abstraktního intelektuálního cvičení, ale byly využity jako základ fabulace několika vzájemně se protínajících příběhů, čímž vznikla titulní pavučina. Původce epické sítě pak nejenže jednotlivá vlákna rozvíjel a prolínal (z percepčního hlediska popisoval odehrávající se děje), ale současně reflektoval své dílo, zaznamenával každé prolnutí, zvažoval jeho příčiny i následky, snažil se formulovat zákonitosti postihující řetězení a vzájemné ovlivňování jednotlivých situací a událostí. Osvědčil přitom nemalé vypravěčské, analytické i kombinační schopnosti. V neposlední řadě též černý humor, jak patrně z bizarního způsobu, jímž byl profesor, který se nemohl smířit s prostitucí vlastní dcery, sám infikován virem HIV.

V současné české literatuře ovšem nalezneme také autory, kteří ve svých dílech reagují na Kunderovu tvorbu polemicky. Už titulem svého románu *Knih rozkoší, smíchu a radosti* (1992) to naznačil Vladimír Páral. Oproti celkově skeptické Kunderově *Knih*

ze smíchu a zapomnění (1981), v níž je smích prezentován buď jako projev naivity, nebo jako výsledek smíření se s nesmyslností světa, se Páral pokusil zdůraznit, že smích může plynout z lidské radosti, že je spojen se schopností prožívat rozkoš. Proti Kunderově racionalistickému přístupu k životu, opírajícímu se o západní filozofii a umění, nabízí Páral cestu orientálních mudrců a ještě důsledněji než v ostatních svých dílech prezentuje význam jógy pro spokojený a vyrovnaný život.

Názorový rozdíl ovšem nepramení jen z této odlišné myslitelské orientace. Páral tu reprodukuje část rozhovoru, který vedl s Milanem Kunderou v Klášterní vinárně na Národní třídě těsně před jeho odchodem do Francie: „Znáš ten pocit doma večer, hlavně v sobotu, když doběhne obvyklý program a nastává ta tíživá chvíle, kdy se od tebe čeká erotické počínání...“ (Páral 1981: 24). Tato Kunderova replika zákonitě připomene jeho *Knihu smíchu a zapomnění*, v níž sám sebe označuje za misogynu a gynofoba.⁶ I když budeme počítat s jistou mírou nadsázky či s autorskou licencí, bylo tady explicitě vyjádřeno mínění, které většina textů Milana Kundery vyvolává. U Párala je tomu v *Knize rozkoší, smíchu a radosti* i v celém díle vskutku naopak, žena je pro něj modlou, zdrojem rozkoše, ale i životní moudrosti a vitality.

Jestliže se už vzpomenuť Jiří Kratochvil netají svým obdivem k Milanu Kunderovi, Eva Kantůrková zase nijak nezastírá svůj kritický vztah ke Kunderově tvorbě. Její prózy *Nejsi* (1999) a *Nečas* (2000),⁷ podnícené hlavně úmrtím vlastního manžela, obsahují nejen řadu polemických poznámek vůči dílům Milana Kundery, ale současně jako by se autorka rozhodla utkat se svým „protivníkem“ jeho zbraněmi, na jeho území: buduje složitou konstrukci, v níž autopsii zprostředkovává jednak přímočaře, jednak s nejrůznějšími mimikry,⁸ pracuje s prolínáním prostorů a časů,

6] Jde o část, revokující jednu z debat českých spisovatelů, kteří jsou zde autorem skryti pod jmény světových literátů (např. Goethe, Voltaire, Lermontov). Kundera zde figuruje jako Boccaccio (Kundera 1981: 140n).

7] Později k nim přibyl ještě *Nečasův román* (2002).

8] Například o Nečasovi píše: „Nechci, aby se mi podobal“ (Kantůrková 2000: 12), ale současně ho nechává doslova kráčet ve vlastních stopách, jíst stejná jídla

rozehrává fabulační hry, srovnává varianty příběhové i psychologické, neváhá revidovat již zvolená a uzavřená řešení. Kromě toho se vrací k vlastní tvorbě (viz telegrafická verze románu *Jan Hus* – 1988 v samizdatu, 1991) i do dávné (zejména keltské) minulosti, komentuje aktuální společenské dění, pohrává si s literární historií i teorií, ale třeba také s mystikou. Na výsledku je oceněníhodná především spisovatelčina snaha překročit dosavadní tvůrčí stereotypy, a přitom zůstat věrná sama sobě, svému lidskému i uměleckému naturelu, což se jí v zásadě podařilo. Víceméně dokázala také naplnit dvě premisy, ukryté v textu. A sice napsat román, který by jí pomohl osvobodit se od traumat a smutků spojených se smrtí člověka, na němž byla závislejší, než si uvědomovala (Kantůrková 2000: 109–110). Tím druhým cílem bylo napsat dílo tak, aby nebyly znát – přesněji vyjádřeno, aby nebyly příliš zřetelné – osobní kontury příběhu (tamtéž: 136). Nicméně nelze přehlédnout, že text působí místy překombinovaně a příliš spekulativně. Autorka dokonce předjímá zvidavé čtenářské otázky a přihlíží k nim při psaní prózy, ale některé otazníky se nad jejím dílem vznášejí i navzdory tomuto „opatření“. Nejproblematičtější působí distancování se od role demiurga příběhů a postav (tamtéž: 10) při současném používání formulací „A protože mu [Nečasovi] nechci nic ulehčit“ (tamtéž: 9), „Asi jej nechám nalézt si řešení v obvyklém rozhodnutí“ (tamtéž: 58) a podobně.

Knihy Jana Křesadla nazvaná *Obětina* (1994) má na mnoha místech charakter takřka osobního účtování s řadou spisovatelů, považovaných autorem za neumětele či bezcharakterní osoby. Jeden ze způsobů, jimiž se Křesadlo s konkurenty „vyrovnává“, sám ve svém svérázném díle popisuje: „vemu spisovatele, kerej mi připadá blbej a tvořivě impotentní, a představuju si, jak by to psal, kdyby to uměl lepší“ (Křesadlo 1994: 245). Nejvíce Jana Křesadla evidentně iritoval Milan Kundera, jehož obsáhlé interpretační instrukce a poznámky k vlastní tvorbě paroduje Prohlášení, vysvětlivky a podobně, uvádějící *Obětinu*. Ronald Jakeš a Jindřich

ve stejných restauracích, ruče mu olizuje kočka stejným způsobem a na stejném místě, staví ho před totožné problémy.

Henri, čili Křesadlova literární alter ega, pak vyjevují svůj negativní vztah k Richardu Menturelovi⁹ explicite: „Copak Bakulík, ten by mi nevadil, to mnohem protivnější typ je ten Richard Menturela, protože ten si to ani nevodpykává v disidentuře, ale naopak z toho těží – ale přitom, a pánbůh mě netrestej, vždyť ten chlap vůbec neumí psát“ (tamtéž: 247). A v parafrázi *Nesnesitelné lehkosti bytí* se Křesadlo dostává až na hranice blasfemie a vkusu (tamtéž: 263n).

Velmi kriticky, nicméně bez křesadlovské chorobné averze, reagoval na Kunderovu tvorbu ve své nerozsáhlé etudě Michal Viewegh. Nazval ji Další truchlivý žert a publikoval v „souboru rozverně nactiutrhačných literárních parodií“¹⁰ *Nápady laskavého čtenáře* (1993). Tehdy ještě začínající autor si ve jmenované knížce ne příliš uctivě pohrál s autorskými styly a metodami několika osobností české i světové literatury (kromě Kundery jde například ještě o Hrabala, Škvoreckého, Párala, Tigrida, Hemingwaye, Kazantzakise) a domnívám se, že tady někde pramení část averze, již vůči Michalu Vieweghovi někteří představitelé české spisovatelské, ale hlavně kritické veřejnosti v současné době chovají. Jen pro pořádek dodávám, že samotná Vieweghova tvorba se v současné české literatuře stává vedle díla Milana Kundery či Bohumila Hrabala asi nejčastěji objektem tvůrčího vymezení (reflexe, vyrovnání) v textech jiných autorů (například Igora Indrucha, Jana Jandourka, Bohuslava Vaňka-Úvalského).

Doufám, že se mi podařilo tímto příspěvkem dokázat, že ačkoliv zejména v nakladatelské oblasti má česká kultura vůči Milanu Kunderovi nepřehlédnutelné dluhy, sehrává tato osobnost a její dílo v současné české literatuře roli stále více než důležitou.

9] Podobně jsou zaklíčováni do textu další autoři Pogon Bumby (Egon Bondy), Iva Rektůrková (Eva Kantůrková), Jan Zátarasa (Jan Zábrana), Alois Škovronský (Josef Škvorecký), Zábal (Hrabal), Bakulík (Vaculík).

10] Tak zní podtitul knihy.

Literatura

KANTŮRKOVÁ, Eva

2000 *Nečas* (Praha: Hynek)

KRATOCHVIL, Jiří

1991 Román jako systém; rozhovor s Kristiánem Chalupou, *Lidové noviny*, 12. 3., s. 17

2000 *Truchlivý Bůh* (Brno: Petrov)

2001 Budoucnost literatury je v silných příbězích; rozhovor s Miroslavem Balaščíkem, *Host*, č. 1, s. 4–9

KŘESADLO, Jan

1994 *Obětina* (Praha: Ivo Železný)

KUNDERA, Milan

1963 *Směšné lásky* (Praha: Československý spisovatel)

1981 *Kniha smíchu a zapomnění* (Toronto: Sixty-Eight Publishers)

LUDVA, Roman

1998 *Žena sedmi klíčů* (Brno: Petrov)

MACURA, Vladimír

1983 *Něžnými drápký* (Praha: Mladá fronta)

1993 *Občan Monte Christo* (Praha: GMA 91)

1997 *Guvernantka* (Praha: Mladá fronta)

1999 *Ten, který bude* (Praha: Hynek)

PÁRAL, Vladimír

1992 *Kniha rozkoší, smíchu a radosti* ([Litvínov]: Dialog)

SLOMEK, Jaromír

2000 Truchlivý Bůh aneb Pocta Milanu Kunderovi, *Lidové noviny*, 27. 10., s. 21

ULRYCH, Petr

2000 *Srdce marionet* (Brno: Petrov)

VOKOLEK, Václav

1999 *Cesta do pekel* (Praha: Triáda)

Doc. PhDr. Lubomír Machala, CSc., Univerzita Palackého, Olomouc