

Analýza Kunderovy *Knihy smíchu a zapomnění*

KYU CHIN KIM

Život bez pravdy nelze žít. Pravda je sama životem.

Franz Kafka

I. Úvod

Tak jako nám *Zápisky z podzemí* představují druhou etapu Dostojevského tvůrčí umělecké dráhy, *Knihou smíchu a zapomnění* vstoupila Kunderova románová estetika do druhé etapy. *Knihou smíchu a zapomnění*, poprvé vydanou v roce 1979 ve francouzštině, Kundera získal světové jméno, uznání, které probudilo zájem mnoha čtenářů z mnohem širších vrstev, než jakým adresoval své knihy pouze jako spisovatel v Čechách, v této malé zemi, nebo jen ve střední Evropě. Za situace, kdy nebyla povolena svoboda tisku, Kundera ze své vlasti emigroval do Francie v roce 1975 s nabídkou na místo hostujícího profesora na univerzitě v Rennes (tak jako Tereza a Tomáš, hlavní postavy *Nesnesitelné lehkosti bytí*, si už nemohou uchovat sebeúctu ve své vlasti okupované Sovětskou armádou a emigrují do Švýcarska).

Čeština, Kunderova mateřština, je jazykem malého národa, užívaným deseti miliony lidí v Čechách a několika miliony lidí ve Spojených státech a jinde v zahraničí. Kundera jako spisovatel působí po celém světě, podobně jako ostatní umělci a spisovatelé, kteří opustili svou vlast kvůli politické angažovanosti a válce, jež je pro 20. století příznačná. Kundera získal řadu literárních poct již před vydáním *Knihy smíchu a zapomnění*. Získal světové uznání romány, jejichž tématem je realita a problematika české země: např. *Žert*, vydaný v roce 1968 francouzsky, anglicky, německy atd., *Život je jinde*, vydaný ve Francii v roce 1973, *Valčík na rozloučenou*, vydaný ve Francii a jiných zemích v roce 1976.

Nyní Kundera jako světový spisovatel ve svých románech užívá různých témat a stvořil různé podoby hlavních postav. Ve svých románech zkoumá motiv s podkladem v Bibli, různé literární žánry – eseje, autobiografii, fantastické příběhy apod. Kundera se ve svých románech obrací k takovému vypravěčskému způsobu, v němž se vypravěč, románová postava a sám autor zjevují pospolu

a zabývají se společným tématem vzpomínání a zapomnění. Kundera nově definuje tvar svých dosavadních románů a přitom se pokouší proměnit způsob čtení románu, zvláště pak způsob čtení svých románů. Kundera inicioval u dnešních čtenářů v přijetí románu historický obrat, podobně jako řada francouzských spisovatelů z padesátých a šedesátých let, počínaje novým románem, zahájila novou epochu v historii románu. Podle názorů různých kritiků včetně autora samého se *Kniha smíchu a zapomnění* a *Nesnesitelná lehkost bytí* zařazují do tradice středoevropských románů, jako jsou např. *Náměsíčníci*, už tím, že užívají kompozice založené na kombinaci fiktivních prvků s autorovými osobními prožitky a poutají pozornost k tragickým a komickým prvkům, pramenícím ze ztracených příležitostí ve skutečném osobním životě (Misurella 1993: 20).

V dnešní době, kdy se více respektuje čtenářská interpretace než autorský záměr, Kundera usiluje o to, aby dodržoval absolutní autorskou kontrolu jak nad tématy svých románů, tak nad formou každé věty. A proto se stará o přesný překlad svých románů, aby byly přeloženy do jakéhokoli jazyka beze změny a modifikace původních textů, dokonce i co se týče čárek a teček. Kundera se nejprve ztotožňuje s románovým vypravěčem, osobně promlouvá k čtenáři, o krok dál však ustupuje do pozadí. Když v *Knize smíchu a zapomnění* vysvětluje události v životě hlavních postav, užívá taktiky lidového vypravěče: představuje autorovy „zdravé“ myšlenky, doplněné škádlivým historickým vyprávěním a autobiografickými zmínkami, jež nás mají fascinovat.

V *Knize smíchu a zapomnění* (dále jen KSZ) Kundera efektivně užívá přímého oslovení čtenáře, jak se projevuje např. v Sofoklově *Králi Oidipovi*, Shakespeareově *Snu noci svatojanské*, *Tristramu Shandym* L. Sternea, *Šarlatovém písmenu* N. Hawthorna. Kundera tento vypravěčský způsob využívá při uvedení hlavní postavy románu a dále, když vyjadřuje svůj postoj k líčeným událostem, když vypravuje své zážitky. Kundera, jenž získal francouzské občanství po řadě let emigrantského života, tak vypravuje své romány, interpretuje je, a přitom se stává vypravěčem ztotožňovaným s hlavní románovou postavou. Na základě této dramatické parabáze (parabasis), jež přímo přitahuje obecnost, Kundera komponuje skutečnost s fikcí (srov. Misurella 1993: 21).

V KSZ Kundera spolu s čtenáři čte, interpretuje, baví rozličnějšími způsoby a tématy, než tomu bylo v jeho románech předchozích. Tímto lze konstatovat, že s KSZ počíná druhá, zralější etapa Kunderových románů. Avšak to ještě neznamená, že byl Kundera odříznut od české a středoevropské tradice, z níž sám pochází. Historická problematika, společnost, politická angažovanost ve vlasti, ve které Kundera vyrostl, vzdělával se, se komicky dramatizují, satirizují, stávají se předmětem paradoxního popisu, vyvíjejí se prostřednictvím proměnlivé-

ho autorského hlediska. Zdá se, že Kundera bere českou tradici jako samozřejmou součást tradice evropské.

KSZ tvoří sedm částí, Kunderovo oblíbené číslo. Kompozice *Směšných lásek*, *Nesnesitelné lehkosti bytí*, *Žertu*, románu *Život je jinde* je také většinou sedmičlenná. *Směšné lásky* obsahují sedm povídek se samostatnými tématy. KSZ drží jednotu formální i tematickou.

První a čtvrtá část Ztracené dopisy, druhá část Maminka, pátá část Soucit, čtvrtá a šestá část Andělé nebo Smrt Taminy mají symetrickou kompozici, avšak sedmá část Hranice je samostatná a na této symetrii nezávislá. Zde jde ovšem o symetrii z tematického hlediska. První a čtvrtá část se zabývají tématem zapomnění. V obou částech se líčí příběh o marné snaze získat ztracené dopisy, jež napsaly hlavní postavy. Obdobně jako v těchto částech, v části třetí a páté dominují „Andělé“ v podobě smíchu. Tito „Andělé“ v sobě mají zdroj svatý i zlý. Sedmá část je typická tím, že Kundera se v ní sám zapojuje do vyprávění. V sedmé části hlavní postavy propadly úzkostné situaci – jejich obraz je portrétem neurózy. Zde je hlavní metaforou „hranice“. „Hranice“ je psychická struktura, jež omezuje individuální možnosti chování (srov. Molesworth 1992: 239).

Ve svém příspěvku se dále zabývám příběhy v jednotlivých částech KSZ, rozbořem románové kompozice a motiviky.

II. „Boj člověka proti moci je boj paměti proti zapomnění“

Ztracené dopisy, první část románu, začíná autor-vypravěč líčením historického momentu v komunistickém převratu v Československu v roce 1948.

V únoru 1948 vystoupil komunistický vůdce Klement Gottwald na balkón pražského barokního paláce, aby promluvil ke statisícům občanů zaplnivším Staroměstské náměstí. To byla historická chvíle v dějinách Čech. Osudová chvíle, jaké přicházejí jednou, dvakrát za tisíciletí. Gottwald byl obklopen svými soudruhy a těsně vedle něho stál Clementis. Poletoval sníh, bylo chladno a Gottwald byl prostovlasý. Starostlivý Clementis sundal svou kožešinovou čepici a posadil ji Gottwaldovi na hlavu.

Propagační oddělení rozmnožilo ve statisících exemplářích fotografii balkónu, na němž Gottwald, s beranicí na hlavě a soudruhy po boku, mluví k národu. Na tom balkóně začaly dějiny komunistických Čech. Tu fotografii znalo z plakátů, učebnic a muzeí každé dítě.

(Kundera 1981: 9)

Kundera uvedenou scénu dovádí k závěru tragicky komediálnímu, působícímu dojmem lítosti.

O čtyři roky později Clementise obžalovali ze zrady a pověsili. Propagační oddělení ho okamžitě vyškrábalo z dějin a ovšem i ze všech fotografií. Od té doby stojí už Gottwald na balkóně sám. Tam, kde býval Clementis, je jen prázdná zeď paláce. Z Clementise zbyla jen čepice na Gottwaldově hlavě.

(Kundera 1981)

Clementisova čepice, která zbyla na Gottwaldově hlavě, symbolizuje hlavní motiv organizovaných zapomnění zesměšňovaných šibalskou náhodou (srov. Němcová-Banerjee 1990: 144). Ve chvíli, kdy autor uvede oba vzájemně propletené motivy, tj. smích provázející zapomnění, zapomnění prostřednictvím smíchu, historik Kundera se sám vžívá do vyprávěče a vypravuje o Mirkovi, disidentovi s nevýrazným charakterem. Mirek se marně snaží získat zpět od své bývalé dívky milostné dopisy, obsahující jeho minulost. Než však vyprávění o Mirkovi začne, zmiňuje se Kundera o důležitém faktu, který se Mirka týká. Mirek věří, že „boj člověka proti moci je boj paměti proti zapomnění“. Proto si Mirek schovává zápisníky, všechny dopisy a poznámky ze všech schůzí. Mirek se během dovolené, kterou si vzal kvůli poraněné ruce, rozhoduje získat od Zdeny staré milostné dopisy a chce odstranit jejich potenciálně nebezpečný obsah. Oproti tomu Rusko, které okupovalo Čechy v roce 1968, reprezentováno Husákovým režimem vybudovalo „Říši zapomnění“. To je hlavním tématem páté části „Lítost“. Mirek se snaží uchovat smysl poznámek, které si dělal v minulosti, proti těm, kteří se pokoušejí překroutit historii. Kundera popisuje tuto situaci v několika částech svého románu. Avšak tento román se nezabývá pouze českou historií, kterou Kundera sám prožil. Historie, kterou Kundera naznačuje, počíná tématem krize, která nastala při okupaci „západních“ Čech „východním“ Ruskem. Toto téma krize v Čechách se porovnává s evropskou podescartesovskou historickou krizí rozumu, která nastala v 18. století.¹ Kundera je k takové historii skeptický. Klade důraz na historii románů nebo umění proti historii lidstva. K. Chvatík také ve své práci hovoří o Kunderových názorech na historii:

¹ Kundera při mnoha příležitostech tvrdí, že považovat Českou republiku za východoevropský stát je nesmysl. Podle něj se oproti katolickému Západu ve východní Evropě pěstovala tradice řecké ortodoxní církve. Tvrdí, že geograficky daleko východněji položené Rusko, Ukrajina, Bělorusko, Rumunsko, bývalá Jugoslávie a Bulharsko patří k Východu a Česko, Slovensko, Maďarsko, Polsko, Rakousko, Německo, s katolickou tradicí, patří do centrální Evropy. Jeho názor se bere v uvedených státech centrální Evropy jako samozřejmost.

Kunderova kniha klade otázku krize evropského pojetí dějinnosti jako racionálně interpretovatelného a ovladatelného procesu pokroku lidského sebeuskutečňování. Otázka zní: má lidská historie smysl, nebo je řetězem náhod, absurdit a tragických žertů? Je možný svobodný lidský čin v dějinách, jehož smysl by nebylo možno falzifikovat a který by neupadl v zapomnění? – Evropský člověk se bolestně vyrovnává s faktem, že dějiny nemají smysl daný od Boha ani plynoucí z jejich imanence nebo z ideje pokroku. Antropocentrismus 19. století byl ořesen řadou dějinných katastrof 20. století, světovými válkami počínaje a totalitarismem konče.

(Chvatík 1994: 89–90)

Do této chvíle není Mirkova motivace získat dopisy nijak výrazná. Důkladná Zdena ho jimi ještě neohrozila. Jeho zápisníky a poznámky v poslední době obsahovaly sice informace, za něž by mohl být obviněn ze spáchání trestného činu, dopisy však ještě podezřelé nejsou. Avšak Mírek se více zajímá o dopisy než o politicky nebezpečné poznámky. Tak jako spisovatel odpovídá za své romány, malíř za své obrazy, Mírek miluje svůj osud a cítí za něj odpovědnost. Proto chce svůj osud změnit a zdokonalit. Zdena, která jeho dopisy vlastní, je součástí osudu, který chce Mírek vymazat. Ve chvílkové meditaci Kundera čtenáři sděluje Mírkův důvod: Zdena je ošklivá, zabírá důležité místo v jeho minulosti, avšak působí jak na Mirka, tak na všechny, kteří ho znají, negativním dojmem.

Mírkovi se od Zdeny dopisy získat nepodařilo, a tak ze Zdenina bytu odešel. Úspěšně se vyhnul policejnímu hlídkovému vozu, který ho sledoval, a když bezpečně dorazil domů, už na něj čekala policie. Jeho dům byl prohledán a zkonfiskován.

Dali Mírkovi k podpisu seznam zabavených věcí a pak požádali jeho i jeho syna, aby šli s nimi. Po roční vyšetřovací vazbě byl soud. Mirka odsoudili na šest let, jeho syna na dvě léta a asi deset jeho přátel dostalo tresty mezi rokem a šesti léty vězení.

(Kundera 1981: 30)

V části nazvané Ztracené dopisy se ukazuje pět hlavních Kunderových románových motivů:

1) Z náhodně vzniklých příběhů vystupuje hlavní dějová osnova (při opravě střechy Mírek spadl a během domácího ošetření má čas na to, aby od Zdeny získal zpět dopisy.

2) Soukromý a veřejný život se prolínají; soukromý život je zničen nebo je umenšen pod vlivem proměny života veřejného – změna pracovních podmínek atd.

3) Hlavní postavy se navzájem omezují a k uskutečnění svých ambicí využívají nebo zneužívají stranické příslušnosti (zejména v *Žertu*, *Směšných láskách*, *Valčíku na rozloučenou*).

4) Lítost nad veřejnou a soukromou minulostí motivuje vyprávění příběhů.

5) Láska a sex jsou považovány za projev uspokojení osobní ctižádosti, provázený despektem k choulostivějšímu a jemnějšímu citu (srov. Misurella 1993: 24).

III. Motiv smíchu a zapomnění

V druhé části „Maminka“ se pojednává o životě jedince v rodinném soužití. Tato část činí fiktivní románovou postavu výraznější, než tomu bylo v předchozí části, v níž se vypravovalo o historické osobě a fiktivní postavě. Zkoumá se schopnost vytvořit paměť a krásu. Příběh se odehrává v jednom českém městě na začátku sedmdesátých let. Mladí manželé Karel a Markéta mají příležitost milovat se ve třech s Evou, která je záhadná a podivná, podobně jako tito mladí manželé.

Stejně jako Klíma, hlavní postava *Valčíku na rozloučenou*, Karel také touží po ženách, je jimi posedlý. Sám se však chytí do pasti lásky ke své manželce, v níž uvízl před mnoha lety. Markéta se pokouší skrývat svou žárlivost pod maskou šibalské trpělivosti. Ze zoufalství se také snaží vydržet bolestnou situaci a důkladně pátrá po krásné ženě, která upoutává Karlův pohled. Navzdory Markétině lsti jejich manželství propadá pocitu úzkosti a provinilosti. Karel si brzy uvědomí, že Markétino nevšední prostopášné dobrodružství bylo ve skutečnosti jen bolestným činem sebezapření (Němcová-Banerjee 1990: 151).

Ale protože už na začátku bylo stanoveno, že tím horším bude on, viděl v její prostopášnosti jen její bolestné sebezapření, její ušlechtilou snahu vyhovět jeho polygamním spádům a proměnit je v součást manželského štěstí [...] Když ji viděl, jak se líbá s jinou ženou, chtělo se mu před ní pokleknout a odprošovat ji.

(Kundera 1981: 46)

Takové prostopášné sexuální hry, probíhající v atmosféře vzájemné kajícího, už jim nenabízejí únik z erotických obtíží. To ukazuje, že jeden člověk nemůže ovládat duši druhého. Eva je bezstarostná smyslná žena toužící po sexu pro sex.

Vůbec ji nezajímá temná strana lásky. Když se přibližovala Karlovi s hbitým tělem podobným mužskému lovcí, citlivým vzrušením, konečně si uvědomil, že našel tu pravou partnerku. Eva byla jeho milenkou více než deset let. Souhlasila, že se připojí ke hře, kterou Karel připravil, aby unikl ze stereotypu, protože je ve svém sexuálním instinktu vykořisťovatelská.

Eva předstírá náhodné setkání s Markétou v lázeňské sauně, kde ji svádí. Markéta uvěří tomu, že spatřila Evu jako první, a pocituje vzrušení z mladé krásné ženy, dojaté jejím tělem, jež bylo pro Markétu dosud v lásce příčinou bolesti. Tato nová erotická sebejistota Markétě dodává odvahu: s potěšením Evě navrhuje milovat se v jedné posteli spolu s Karlem. Společně se pak touto vzájemnou dohodou baví.

Avšak po večeři, když se obě ženy připravují na noční orgii, se už Karel tou hrou nechce bavit. Začíná si myslet, že jejich rodinná prostopášnost připomíná Sisyfa, který valí do kopce svůj kámen. Nenudí se snad věčně se opakující sexuální hrou ve třech? Tento motiv se stává v románu *Nesnesitelná lehkost bytí* hlavním důvodem, proč hlavní postava Tomáš touží po tolika ženách:

Tomáš je posedlý touhou objevit a zmocnit se té jedné milióntiny a zdá se mu, že v tom je smysl jeho posedlosti ženami. Není posedlý ženami, je posedlý tím, co je na každé z nich nepředstavitelné, jinými slovy, je posedlý tou milióntinou nepodobného, která odlišuje ženu od jiných žen [...] Jedině v sexualitě se milióntina nepodobného jeví jako něco vzácného, protože není veřejně přístupná a je třeba ji dobývat [...] Byla to tedy nikoli touha po požitku (požitek přicházel jako jakási premie navíc), ale touha zmocnit se světa (otevřít skalpelem ležící tělo světa), co ho hnalo za ženami“.

(Kundera 1985: 181)

Karlovi se uleví, když spatří, jak do pokoje vchází maminka, která je u něj právě na návštěvě. Maminka, která překazí synovy erotické hry, nám připomíná situaci, kdy Jaromilova maminka vkročí do pokoje, v němž je Jaromil se zrzkou. Karlova maminka ve skutečnosti nikdy nebyla v jeho domě vítaná. Když byla mladá, působila jako maršálek. Poté, když ovdověla, byla odbornicí v manipulaci vzbuzující pocit provinění. Ale tentokrát se během maminčiny návštěvy všechno změnilo. Karel s Markétou jdou s maminkou, která už špatně chodí, na procházku. Maminka téměř nic neváží, je jak pírkó, když ji drží v podpaží. Karel poprvé v životě vnímá maminku jako slabou a náhle vidí zmenšenou maminčinu existenci v její velikosti a důležitosti. Dokonce pocituje lítost nad maminčíným sklopeným zrakem (srov. Němcová-Banerjee 1990: 152–53).

Prostřednictvím množství detailních příběhů Kundera podrobně reflektuje duchovní život hlavních postav. A nakonec jej promítá do větší společnosti ve světě, přesahujícím existenci těchto postav. Kundera staví do protikladu historii, reprezentovanou maminčiným osobním vnímáním, a veřejnou událost („svět ovoce jako veliká hruška“ a „svět tanků“).

Když v roce 1968 sovětský tank zasáhl Česko a zničil atmosféru pražského jara, Karlova matka si tuto událost skoro neuvědomovala. Obávala se jen, aby se nesklizené hrušky na zahradě nezkazily. Tehdy si Karel s Markétou mysleli, že maminčina starost není samozřejmá, ale časem si Karel uvědomuje, že věčně se opakující život, venkovská krajina s dozrávajícími hruškami jsou daleko přednější a důležitější než pomíjějící svět tanku a svět veřejný:

Jenomže jsou opravdu tanky důležitější než hrušky? Tak jak čas míjel, Karel si uvědomoval, že odpověď na tuto otázku není tak samozřejmá, jak se mu vždycky zdálo, a začal tajně sympatizovat s maminčinou perspektivou, v níž vpředu je veliká hruška a kdesi daleko za ní je tank, malinký jako slunéčko sedmitečné, které má každou chvíli vzlétnout a zmizet z obzoru. Ach ano, vždyť maminka má vlastně pravdu: tank je smrtelný a hruška je věčná.

(Kundera 1981: 35)²

V románu se Karel ve vztazích se svou manželkou, maminkou a milenkou vmaňuje z pubertálního syndromu a v jedné krásné chvíli se mění v dospělého. Na konci druhé části se mění v muže, který odjíždějící mamince vkládá do dlaně peníze, tak jako je dospělí podstrkují dětem, což koresponduje s korejským úslovím „když dospělý zestárne, chová se jako dítě“. Je ironické, že v manželství se Markéta, zdánlivě dobrá a věrná manželka, zamiluje do Evy a za Karlovými zády jí slibuje tajné setkání se svým manželem k sexuálním hrátkám ve třech. Zde Kundera paradoxně poukazuje k módě volného sexu v šedesátých letech v Evropě (Česko nevyjímaje) a umělecky toto téma povznáší. Téma sexu v sedmé části *Hranice* je také paradoxním výrazem moderního volného sexu. Kundera v *Směšných láskách* pojednával o motivu odcizení erotiky a sexu, v částech *Maminka* a *Hranice KSZ* tento motiv hlouběji rozvádí. Motiv sexu zde tvoří důležitý prvek lidské existence, nikoli však součást směšné problematiky. Kundera pojednává směšně o motivu paměti a historie ve scéně, kde se ve vy-

² Až v listopadu 1989 se Československu v sametové revoluci podařilo skončit s komunismem a sestavit demokratickou vládu. Na jaře následujícího roku jeden mladý malíř natřel růžovou barvou tank, který stál – jako památník – na jednom náměstí v Praze.

právění střetávají neslučitelné momenty maminčina mládí a období Karlovy puberty. Maminčina zmatená paměť silně působí na Karlovu proměnu, tj. na vznik krásné chvíle, v níž Karel prožívá „odpor k času“, který sjednocuje jeho vzpomínky na čas naivního dětství s vyzrálým erotickým prožitkem. Tak se slova v titulu tohoto románu, „smích a zapomnění“, spojují (motiv zapomnění hraje důležitou úlohu rovněž v části *Ztracené dopisy*). V následující části se přímo pojednává o smíchu.

IV. Smích ďábla a andělů

V úvodu třetí částí Kundera se šibalsky vysmívá tomu, když se učitel literatury a literární kritik při čtení příliš soustřeďují pouze na symbolický význam. Profesorka Rafaelová, která učí literaturu, nechá dvě americké studentky, Gabrielu a Michaelu, analyzovat Ionescova *Nosorožce*. Obě se zamyslí nad symbolickým smyslem Ionescova díla a Michaela dojde k závěru, že Ionesco ve svém díle usiloval vzbudit komický dojem. A pak, uprostřed ulice, ze sebe obě studentky pojednou vydaly vysoký, krátký, trhavý zvuk, který se téměř nedá popsat slovy.

V druhé podkapitole se kritik Kundera střídá s Kunderou vypravěčem. Kundera zde vypravuje o smíchu, který cituje ze Slova ženy (*La parole de femme*) feministky Annie Leclerc.

Ve třetí podkapitole Kundera dodává do příběhu autobiografický prvek. V roce 1968 Rusové okupovali Kunderovu vlast a několik desítek tisíc lidí bylo propuštěno z práce. Když byl Kundera zbaven práva psát, dostal od jakési novinářky z redakce jednoho týdeníku nabídku psát astrologickou rubriku. Kundera, proměněný v jakéhosi fyzika, se živí psaním horoskopů. Znovu představuje smích jako symbol shody (jednotnosti). Šéfredaktor časopisu, absolutní komunista, který chce poznat svou budoucnost, poprosí prostřednictvím anonymní novinářky fyzika – astrologa, aby mu jeho osud předpověděl (učiní tak rovněž anonymně). Kundera se vývojem satirické situace bavil, na svém díle pracoval celý týden a osud šéfredaktora se špatným charakterem změnil. Doporučil šéfredaktorovi, aby se hrozil katastrofy, bude-li lhát nebo neučiní-li laskavost.

Od tohoto vtípného příběhu postoupí Kundera ke dvěma druhům smíchu, které tvoří jeden z nejznámějších prvků románu, tedy ke smíchu ďábla a andělů. Zároveň jeho dílo o smíchu přináší metafyzickou problematiku nejvážnějšího druhu a pojednává o ní s lehkostí jako snad žádný autor po Kafkovi.

Kundera píše, že ďábel se směje sám a andělé se smějí jeden po druhém. Ďáblův smích tedy poukazuje na jedince, cynismus a nesmyslnost, ale smích

andělův poukazuje k důvěře, naivitě a pokoře. To jsou hlavní mravní rozdíly v smíchu provázejícím příběh, který se rozvíjí v následujících dvou podkapitolách. V částech 5, 6, 7, jež tvoří příběh Michaely a Gabriely, esej o individualismu a aklimatismu, autobiografie (Kunderův život v Praze kolem roku 1968) a literárněhistorický exkurs (poprava Závěše Kalandry stoupenci stalinismu v roce 1950) se projevuje zajímavé splývání dějů.

Poté Kundera popisuje paní Rafaelovou. Byla nejprve v metodistické církvi, pak v trockistické straně, pak bojovala proti potratům, poté se přiklonila k buddhismu, nato k Mao Ce-tungovi, měla angažmá v Brechtově divadle a nakonec se stává profesorkou, aby mohla alespoň splynout a tancovat v jednom kruhu se svými žáky, kteří si myslí a říkají totéž, co si myslila a říkala ona.

Ačkoli studenti nerozumějí varování aklimatismu v *Nosorožci*, jejich přísný i vtipný způsob čtení poukazuje na to, že jsou ovlivňováni svou profesorkou.

I Kundera líčí, jak sám těsně po roce 1948, kdy se Gottwald ujal vlády, tancoval v podobném kruhu, až z něj byl později navždy vyloučen. Následuje popis tohoto magického kruhu: když se mu někdo vzdálí, kruh se uzavře a už do něj není návratu. Ten, kdo do kruhu nepatří, má proto v sobě stále „tichounký stesk po ztraceném tanci v kruhu“.³

V den, kdy byl popraven pražský surrealistický básník Závěš Kalandra, se ho jeho přítel André Breton snažil zachránit, Paul Eluard se však Kalandry zastat odmítl a, zpívaje písně o bratrství a radosti, připojil se k tanci komunistického smíchu. Avšak Kundera vypadává z tanečního kruhu komunistů vznášejících se do nebe jako ďábel, zůstává sám podobně jako Kalandra. Nina Pelican Strausová ve své studii *Erasing History and Deconstructing the Text* analyzuje motiv kruhu z hlediska strukturalismu. Kunderův „román variační hudební formy“ (šestá část, osmá podkapitola) obsahuje často frekventovaný symbol řetězů. Ten je paralelní se symbolem řady, která implikuje kontinuitu mezi osobní, vnitřní zkušeností a vnějším světem: „Řada je otevřený útvar. Ale kruh se uzavře a není do něj návratu“ (Kundera 1981: 74). U Kundery mají „touha po tanci v kruhu“ a „tanec v magickém kruhu“ význam obyčejného lidského impulsu. Nejzřetelnějším výrazem takového impulsu je komunismus. Takové modifikace komunismu však obsahují zen-buddhismus, Mao Ce-tunga, jógu, školu nového románu, divadlo paniky, psychoanalýzu, strukturalismus (Pelican Straus 1992: 249). V několika následujících podkapitolách se příběh o Michaely, Gabriele a paní Rafaelové zamíchá s příběhem o autorově psaní horoskopů. Nakonec, i když je psal pod pseudonymem, bylo autorství prozrazeno pražským občanům

³ V době svého mládí byl Kundera vášnivým komunistou. Byl ze strany vyloučen, pak však rehabilitován a opět přijat a nakonec opět vyloučen. Román *Zert* tento příběh umělecky vypravuje.

i tajné policejní službě. Následkem toho vyloučili z redakce novinářku, která mu přispěvatelství nabídla. Nakonec si Kundera uvědomuje, že byl vybrán stranou jako listonoš, který roznáší lidem varování i trest.

V osmé podkapitole vypravěč Kundera komicky popisuje vidění mladičké Židovky Sarah, v němž se ve třídě, před očima ostatních studentů, Michaela, Gabriela a paní Rafaelová v tanečním kruhu vznesou ke stropu a zmizí. Omráčení studenti slyší z výšek pouze smích „tří archandělů“.

Poslední podkapitola třetí části líčí příběh Kunderovy schůzky ve vypůjčeném bytě se slečnou R, která byla vypátrána tajnou policejní službou a vyhozena ze zaměstnání. Kundera popisuje, že dostal zuřivou chuť znásilnit slečnu R, která v této mezní situaci z nervozity a úzkosti pořád chodí na záchod. Interpretuje tuto silnou touhu znásilnit R jako zoufalou snahu člověka vyloučeného z kruhu, zoufalou snahu tonoucího chytit se stěbla. Kundera tuto metaforu nechává dále se rozvíjet. V prázdnotě světa, tj. uprostřed pádu do nesmyslného světa, sám slyší „strašlivý“ smích andělů. Kundera končí tuto část onou zmínkou o židovské studentce Sarah, která kopla Michaelu a Gabrielu do zadku, přičemž spojuje autobiografický prvek s fikcí. Tím, že Kundera nazývá onu židovskou dívku svou „židovskou sestrou Sarah“, nám připomíná Abrahámovu ženu Sárú ve Starém zákoně. Zmínka o Abrahámovi a jeho ženě Sáře, aluze na biblickou formu, dodávající závěru KSZ další význam.⁴

V. Tamina, která chce uchovávat minulost

V této části, která je symetrická s částí první, Kundera – esejista začíná příběh otázkou čtenáři: není si jist, jaké jméno by měl dát dvěma až třem vymyšleným hlavním postavám při „křtu“. Pak představuje hlavní postavu cizím jménem Tamina, které žádná žena nikdy nenosila. Nato se, nehledě na románovou i nerománovou postavu, zmíní, že na ní lpí více než na jakékoli jiné postavě.

Tamině je asi třicet, je vysoká, krásná a pochází z Prahy. Odjela z domova v roce 1968, kdy byla její vlast napadena sovětskými tanky. Pracuje jako servírka v jedné pařížské hospůdce. Všichni mají Taminu rádi, umí totiž poslouchat, co jí lidé vypravují. Sama v sobě si uchovává nešťastnou minulost, opravdu však umí poslouchat ostatní. Tamina – její příběh zestručňuje motiv první, druhé i třetí části. V první části Ztracené dopisy se představuje psaní a soukro-

⁴ Příběh o Abrahámovi a jeho ženě Sáře se vypravuje v Genesis. Když hladovějící Abrahám se Sárú dorazí do Egypta, představí Sárú jako svoji sestru, aby oba uchránil před nebezpečím v Barově paláci. Moudré jednání jim umožní přežít.

mý život, v Mamince propojené řetězy paměti a ctižádosti, v Andělech sjednocení adaptace se smíchem. A Tamina v románu – prostředku udržujícím život, pojednávajícím o psaní a vyprávění, se představuje jako dobrosrdečný posluchač, uchovávající v sobě toto vyprávění.

Tamina, jedna z hlavních postav, si chce uchovat něco, co nemůže být kompenzováno, tedy minulost. Ale na rozdíl od Mirka v Ztracených dopisech, Tamina neusiluje změnit daný stav. Naopak – poté, co odjela z Československa a po smrti svého manžela v cizině, bojuje proti zapomnění a snaží se uchovat minulost. Pro Taminu je přítomnost bez minulosti jen „to nic snoucí se zvolna ke smrti“.

Ve čtvrté části mají dva motivy propletenou strukturu. První tvoří kostra příběhu, tj. Taminina snaha získat zpátky zápisník ze zásuvky stolu v tchynině bytě v Čechách. Druhý, možná důležitější, představuje diskuse o dnešní ctižádosti lidí v západní Evropě, kteří chtějí otevřeně odhalovat vše o svém životě. Kundera nabízí tři důvody rozvoje grafomanie jako posedlosti psaním knih (čtvrtá část, devátá podkapitola): je výsledkem „1) vysokého stupně všeobecného blahobytu, který umožňuje lidem, aby se věnovali neužitečné činnosti, 2) vysoké míry atomizace společenského života a odtud plynoucí všeobecné osamocení jednotlivců, 3) radikálního nedostatku velkých společenských změn ve vnitřním životě národa. (Z toho hlediska se mi zdá příznačné, že ve Francii, kde se celkem nic neděje, je procento spisovatelů jedenadvacetkrát vyšší než v Izraeli).“

Když Bibi říká, že nic nezažila „viděno zvnějšku“, má absolutní pravdu. Pravda je v tom, že právě nedostatek, prázdnota v jejím životě ji ženou k psaní knih.⁵ Taminina přítelkyně Bibi píše knihy, aby unikla z bezvýznamného života, v němž žije se svým mužem a dítětem. A Banaka jako spisovatel třetí třídy se cítí bezcenný ve své existenci poté, co si přečetl ostrou kritiku svého posledního románu. Hugo píše politický článek do podřadného časopisu a myslí si, že odvážně odhaluje příběh střední Evropy. Tamina využívá všechny tyto postavy a snaží se získat své zápisníky ze stolní zásuvky, neboť by mohly padnout do rukou tajné policejní službě nebo tchyni. Ale nakonec, když Tamina zjišťuje, že není možné využít síly přátel, chce získat své deníky tím, že má poměr s Hugem. Ale Hugo je zklamán z nevášnivého milování s Taminou a vymlouvá se, že je nebezpečné jet kvůli protiústavnímu článku do Prahy. Zoufalá Tamina bě-

⁵ Ve čtvrté části deváté podkapitoly Kundera vypráví, že Francie má uvedené společenské podmínky, a prostřednictvím postav v kavárně, kde pracuje Tamina, interpretuje grafomany. Chvatík v sedmé části své práce *Svět románů Milana Kundery* poznamenává o problémech grafomanie: „Kundera rozvíjí motiv hypertrofie a vyprázdňení řeči v polaritě grafomanie a mlčení. Ví, podobně jako Musil, že chtít uchopit vědomí bez pomoci jazyka je „jako bychom chtěli vzít do rukou obsah sklenice vody bez sklenice“. Uvědomuje si dále, že hypertrofie psaní pramení z osamělosti člověka, z absence životního obsahu a činu, z touhy (marné) po dosažení lidské komunikace“ (Chvatík 1994: 90).

ží na záchod a vyzvrátí večeri. Tato scéna připomíná slečnu R, která z úzkosti pořád chodí na záchod, protože chtěla Kunderovi pomoci s psaním do astrologické rubriky, byla však vypátrána a chycena do pastí tajné policejní služby.

VI. Lítost a láska

V páté části Kundera pojednává o unikátním tématu a konstrukci. Především definuje české slovo „lítost“. Definicemi českých slov se později podrobněji probírá v *Nesnesitelné lehkosti bytí*. Zmiňuje se o tom, že láska je způsob, jak vyčistit smutek vzniklý z lítosti.

Kundera pak smísí směšnou milostnou scénu mezi studentem – literárním aspirantem a řezníkovou ženou Kristýnou se studentovou zkušeností z besedy básníků v pražské hospodě. Při srovnávání českých básníků s evropskými mluví sarkasticky o romantické tendenci české literatury (okázalost opíjení a hýření českých spisovatelů, idealizace krásy lásky, nebojácné chování před ženami, arrogantní sobectví přetvořené v genialitu, různorodost reakcí na nedostatek prosté sexuální schopnosti).

V podkapitole Básníci propojuje Kundera autobiografický příběh v malém francouzském univerzitním městečku Rennes s fikcí. Líčí, jak se – jako jasnovidec – dívá na besedu básníků v Praze a chápe, že okna jsou obrácena na východ, k Praze. Mně se zdá, že Kundera tu vychází ze své skutečné zkušenosti, z nevázané atmosféry na sjezdu českých spisovatelů a intelektuálů v roce 1962.

Jak vyplývá ze zmínek Chvatíkových, ale i jiných kritiků, Kundera s láskyplnou melancholií symbolicky popisuje básníky, kolegy ve své vlasti, do níž se nemůže vrátit: „Berličky opřené o stůl Goethův jsou neklamným atributem pozdějšího nositele Nobelovy ceny Jaroslava Seiferta a stejně by bylo možné identifikovat další Kunderovy básnické přátele. Důležitá je však láskyplná melancholie vypravěčova pohledu, s níž se navrácí do Prahy svého mládí a právě od tud rozvíjí centrální téma své nové knihy, téma „lítosti““ (Chvatík 1994: 79).

V této části Kundera píše, že báseň, zvláště romantická báseň, prostřednictvím smíchu andělů vypravuje o velké harmonii, dobře uspořádaném stavu, uniformitě bez ohledu na strany. Na rozdíl od básně, která představuje teorii obecnosti, román, alespoň Boccacciův nebo jeho – Kunderův – vlastní román vypravuje o disonanci, o osobnosti a velmi určitých věcech, tedy o těle, oproti duchu, o lásce, oproti sexu, o senzaci, oproti velké myšlence. Jinak řečeno, z politického hlediska smích dáblův a ironický román rozvíjejí tolerantní postoj. Oproti tomu báseň, romantismus a smích andělů vedou k nesnesitelnosti.

VII. Tamina snažící se hledat smysl existence

Šestá část je nejfilozofičtější a nejfantastičtější v *KSZ*. Tamina, která se objevuje již ve čtvrté části, je zde jedinou hlavní postavou. Kundera zde dále rozvíjí téma „litosti“, o níž pojednával v předchozí části. O „litosti“ se však nezmiňuje nijak konkrétně. Rozšiřuje zázemí tohoto pocitu, aby zahrnul zhroucení z vážného kulturního napadení českého národního úsilí o samostatný stát. Pak přesouvá pozornost k osobní události, a tím zužuje ohnisko. Soustřeďuje ohnisko jednak do autobiografického příběhu o svém tatínkovi, který ke konci života ztratil paměť, jednak do situace smrti hlavní postavy, tj. Taminy.

Prostřednictvím odkazu k Husákovi, tak řečenému „prezidentovi zapomnění“, který poté, co byl dosazen jako místopředseda Sovětského svazu po okupaci Prahy ruskou armádou v roce 1968, pronásledoval české historiky, chce Kundera propojit dva příběhy. Skutečný dojemný příběh o svém tatínkovi, o jeho předsmrtné ztrátě paměti, a románový příběh o Tamině, která chce získat zpět svou minulost.

Bez ohledu na hovorový či spisovný jazyk, paměť se ztrácí bez řeči. Stejně jako se tatínkovy znalosti ztrácejí před smrtí v jakési afázii, pro Kunderu i Taminu je minulá historie jejich vlasti nenávratná. S takovou jistotou Kundera začíná poslední epizodu v Taminině životě. Tato epizoda obsahuje něco fantastičtějšího než skutečnost. Tato fantazie má však základ v původní realitě Taminina příběhu a také ve skutečné historii a autobiografii, které Kundera využívá k vyprávění druhého příběhu. Toto šikovné propojení obou příběhů je biblické nebo, v širším smyslu, mytické. Navíc do Tamininých posledních dní Kundera správně vkládá úvahu o mravech a filozofii, týkající se těla a duše, porozumění a naivity, smíchu a zapomnění, jež jsou hlavními tématy tohoto románu (Misurella 1993: 38).

Kundera se v krátkém eseji zmiňuje o svém „románu ve formě variace“, *KSZ*. V *KSZ* se vypravuje o důležitosti psaní knih. Avšak vydání tohoto románu bylo v Československu dlouho zakázáno.

Když Tamina nechodí do práce, když přestane docházet do kavárny, policie ji prohlásí za nezvěstnou. Jednoho dne se objeví muž jménem Rafael a odveze ji autem k chlapci čekajícímu u břehu s lodkou. Řeka, jak je zde popsána, nám připomene řeku zapomnění v řecké mytologii, Acheron, který rozděluje peklo a očištec v Dantově *Božské komedii*. Bez ohledu na to jede Tamina jistě na záhadnou cestu. Tamina jede na podivný ostrov s Rafaelem a veslujícím chlapcem, který má veselý smích bez humoru, smích připomínající smích andělů v druhé části *Andělů*. Ačkoli Tamina dorazila na ostrov dětí, pokouší se utéct z tohoto ostrova, kde se ocitla pouze kvůli milostným hrám. Tato scéna připomíná motiv románu *Muž v krabici* od A. P. Čechova.

Pak Kundera propojuje prvky autobiografické, historické s románovými. Kundera líčí Tamininy sebevražedné úmysly poté, co se dozvěděla, jak v nemocnici zacházeli s jejím mrtvým manželem (starý muž, který ležel ve stejném pokoji v nemocnici, jí řekl, že ho vzali za nohy a táhli po zemi a že viděl, jak mu hlava poskočila o práh): chce se utopit někde daleko v moři, aby o potupě jejího mrtvého těla věděly jen ryby, které jsou němé. Kundera vypravuje o smrti svého tatínka prostřednictvím vzpomínky na chvíli, kdy, zatímco jeho tatínek umíral, z rádia živě vysílali, že Husák jako prezident zapomnění dostává od dětí pionýrský šátek a říká dětem: „Děti, vy jste budoucnost!“ Kundera – vypravěč k tomu dodává: „Děti, neohlížejte se nikdy zpět“, a tím sjednocuje filozofický a politický smysl těchto tří jednotlivých příběhů. Husákova řeč se vlastně stává motivem Taminina života. Tamina neochotně spí a hraje si s dětmi, ztrácí svůj soukromý život a koupe se s nimi nahá. Je zbavena vši své minulosti a stává se dítětem. Je trýzněna dětmi. Děti na ostrově jsou naivní trýznitelé, kteří neuznávají hodnotu minulosti, neuznávají žádnou jinou hodnotu než své hry. Taminin příběh na tomto ostrově lze interpretovat jako symbol moderního života a kultury v západní Evropě i v komunistickém Československu. Stejně jako by Tamina mohla být potlačena politicky za zdí ze sovětských tanků, je potlačena duchovně v živé západní kultuře mládeže, která klade obzvláštní důraz na hudbu a sport.

V této části Kundera popisuje blbou činnost hudby (jednoduchý rytmus znící z loďky, v níž pluje Tamina). Kundera vypravuje, že taková bezvýznamová hudba, naivní, ale krutá hudba, reflektuje nejbližší lidský život. V sexuálních hrátkách, nevnímavém tanci, lyrickém posezení při pití alkoholu, politické cenzuře a v naivních a andělských, ale přitom prostých a krutých milostných hrách popisuje celý román blbé činnosti. Kundera sám se objevuje v sedmé a osmé podkapitole a zmiňuje se o románu samém a o Tamině.

Šestá část pojednává o smrti Taminy, která ztratila minulost v krizi ze ztráty své existence. Tamina se zoufale snaží dostat do Francie od tchyně v Praze dopisy a zápisníky, jež by mohly být nástrojem a symbolem minulosti. Je to zoufalá snaha hledat smysl existence, svou identitu, na niž se v cizině zapomíná.

VIII. Přes hranice

Příběh Hranice začíná popisem milostné scény mezi Janem a Hedvikou. Kundera srovnává Jana a Hedviku s hlavními postavami starého antického románu, s Dafnise a Chloe. Jasně ukazuje, že Jan pociťuje odcizení a vyvržení i v nejintenzivnějších chvílích, jako je milování. Jan a Hedvika mají každý svůj život,

vycházejí však spolu docela dobře. Asi proto, že jejich nezávazný sexuální zvyk jim umožňuje automaticky se milovat jako „občan zvedající se postupně, když se rozehraje státní hymna“. To je nádherný satirický moment. Kundera akcentuje na obou hranicích železné opony téma zásahu ideologie do soukromého života. Staví přitom vedle sebe intimní chvíle při milování a vlasteneckou činnost.

Kundera předvádí ironii takového pojetí soukromého života a říká, že nechává v imaginární Janově biografii pozitivně rekapitulovat Janův a Hedvičin život. Pro pětáctýřicetiletého Jana znamenalo milování s Hedvikou novou etapu. Jana fascinuje na starém antickém románu právě pasáž, v níž dvě hlavní postavy jako mladí lidé leží vedle sebe úplně nahí, buší jim srdce, ale nevědí, co je to se milovat.

Postava Passer po operaci rakoviny přišel o možnost sexuálně žít jako muž, ale vede bohatý společenský život. Passer a Jan reprezentují ideologickou neschopnost moderní doby. Passerova smrt symbolizuje vstřícnost vůči životu, humanistický soucit, respekt k minulosti a esteticko-filozofický postoj akcentující přátelství v situaci všeobecné krize lidství. Když Kundera představuje Clevisovy jako pokrokovou rodinu, využívá komediálně tohoto symbolismu. Tak jako Tamina pozorně naslouchá názorům Džudžu a Bibi ve Ztracených dopisech, Jan navštěvuje rodinu Clevisových a poslouchá debatu o jejich zájmu o orgasmus a o opalování bez podprsenky. Když u Clevisových dospělí debatují o etickém nadšení a estetické radosti z půvabů prsu, jejich mladá dcera křičí: „Vy nejste s to se přestat na nás dívat jako na sexuální objekty!“ a tím se prozrazuje nepravda jejich racionálních vztahů. Naivita nahrazuje zkušenost. Všichni Clevisovi jí zatleskají. V následující páté podkapitole Kundera vypravuje o dívce z půjčovny sportovních potřeb, Janově známé, která je fanatičkou orgasmu. Kundera píše, že tak jako dítě, jež sbírá kuličky, nebo sportovec, usilující o nový rekord, tato dívka bez citu, neznající rozkoše, touží při milování jen po orgasmu.

Na pozadí těchto debat, okolo scény Passerova pohřbu, na nějž Jan před emigrací do Ameriky přijde, okolo scény milostných her, se vypravuje příběh o hranicích. Kundera těmito dvěma scénami kreslí dva polokruhy, které dohromady tvoří kruh reprezentující tanec dnešní lidské duše. V obou scénách smích ruší závažnost. Při Passerově pohřbu spadne Clevisovi klobouk do jámy a vyvolá u přítomných smích. Při milostných hrách se Jan potká s mladým plešatcem, ale ženy vedou každého z nich do jiného pokoje. Když se oči obou mužů setkají při milování, vzbudí to smích nejen u nich samých, ale přenesse se i na ženy, přičemž vše proběhne pomocí odrazu v zrcadle. Smíchem se dopouštějí svatokrádeže v kostele ve chvíli, kdy kněz pozdvihuje hostii. Takový smích se může

srovnávat se smíchem dětí, které pouštějí větry při seriózním konfucianistickém obřadu za zemřelé předky. Barbara požádá Jana chvějícího se smíchem, aby odešel. Zde můžeme připomenout motiv hlavy, z níž se sesunul klobouk. V úvodu románu Clementis sundal svou kožešinovou čepici, posadil ji Gottwaldovi na hlavu a pak byl Clementis popraven. Plešatec, s nímž se Jan potkal při milostných hrách, tedy ten klobouk, reprezentuje charakter, inteligenci, osobnost. Ironickým obratem ten klobouk připomíná tvar lidské naděje i stopu lidské duše, i když je směšná, a to bez ohledu na situaci opuštění. Jako symbol erotismu a vzpomínek na minulost, se motiv klobouku projevuje také v souvislosti s postavou Sabiny v románu *Nesnesitelná lehkost bytí*.

Název poslední části sjednocuje všechny hlavní motivy. Prostřednictvím různých propojených významů, které Kundera dává slovu hranice, také sjednocuje různé příběhy. Jeden z příkladů překročení hranice je emigrace do Ameriky. Hranice také znamená čáru mezi smyslem existence a chaosem a čáru oddělující smích andělův a ďáblův. Lidský život probíhá na těchto hranicích. Člověk občas překračuje takové čáry, ale v případě, kdy přešlápne někam jinam, může dojít i k ztrátě smyslu života a vůle dále žít.

Vyčerpaná Tamina, která se po smrti svého manžela a po nesouladném soužití s naivními a krutými dětmi pokouší o sebevraždu, by nejen mohla ztratit smysl života, ale nelidská zvědavost dětí by mohla zničit i její naději. Ačkoli děti se jí zvědavě dotýkaly a pohlavně ji zneužily, Tamina nikdy nepřekročila hranice existence. Snad proto, že to bylo v jiném světě, v němž platí jiné zákony. Prózy, které se zabývaly problémy existence, jsou Kafkova *Proměna*, v níž hlavní postava spáchá sebevraždu, a Camusův *Cizinec*. Tento Kunderův román se do určité míry vztahuje k prózám tohoto druhu.

IX. Závěr

Z hlediska kompozice, jak jsem se zmínil v úvodu, KSZ boří románovou formu, resp. je to experimentální román v nové formě. Nerovnocennost materiálu a samostatnost většiny částí ohrožuje uměleckou celistvost románu.

Jak však uvádějí Kundera a Chvatík, Kunderova románová kompozice není budována na základě jednoty událostí nebo dějů, ale na bázi tematické jednotnosti, která se ukazuje prostřednictvím románových postav. Prostřednictvím polyfonní nebo variační formy, inspirované hudební kompozicí nebo představením, ukazují tematickou jednotu románu. Kundera takových prostředků využívá, když ve svém experimentálním tvůrčím románu umělecky sjednocuje roz-

ptýlenou kompozici. Autor sám se projevuje jako vypravěč vševědoucí a v románu vypravuje čtenáři.

Je třeba dbát na téma slova, které se proměňuje v rámeček existence. Jak ukazuje Chvatík, téma slova spojuje uvolněnou románovou strukturu a do určité míry plní jednotící funkci.

Kundera konstatuje, že romány staví vždy na dvou rovinách. V té první rovině vytvoří románový příběh a na jeho základě rozvíjí téma. Téma se rozvíjí „v“ románovém příběhu, je „jím“ dále rozvíjeno.

Kundera komponuje románový příběh KSZ tak, že její tematický rozvoj završí sjednocením románových příběhů vyprávěných v předchozích částech. Při rozvíjení událostí nebo příběhů s takovým tématem vytváří jednotu. Poukazuje nejen k rozptýlené románové kostře, ale hluboce zasahuje i do tématu samotného. Čtenář se má dozvědět o zábavě čtení a o zajímavých věcech z různých oblastí tím, že se do románu vsouvá hudba, umění nebo esejistické epizody.

Kundera klade důraz na velký význam děl, jakými jsou např. *Don Quijote* M. de Cervantesa, *Gargantua a Pantagruel* F. Rabelaise, *Tristram Shandy* L. Sterneho, protože tito spisovatelé už v 17.–18. století používali takový kompoziční způsob. Kundera pojednává ve formě eseje o tématu folklorní hudby, o folklorním festivalu na Moravě ve svém prvním románu *Žert* nebo o tématu kýče v *Nesnesitelné lehkosti bytí*.

Kunderův román *Kniha smíchu a zapomnění* pojednává o tématu odcizení a o disonanci mezi erotismem a sexem, což jsou hlavní motivy *Směšných lásek*, *Žertu*, *Nesnesitelné lehkosti bytí*. Obzvláště paradoxně popisují sex v moderní společnosti části Maminka a Hranice. Kundera ve svých dílech filozoficky, přemýšlivě pojednává o roli sexu. Sex, který by mohl být nejintimnějším dotekem mezi lidmi, nejvýrazněji prozrazuje paradox existenciální situace.

Kunderova snaha o přesnost jazykového výrazu je vždy elegantní a inteligentní. Jeho rafinovaný a střízlivý sloh připomíná ruské spisovatele Tolstého a Turgeněva. Při překladech svých děl Kundera žádá o přesné dodržení interpunkce originálu. Přesnost a diskretnost jazykového výrazu charakterizují Kunderův sloh.

Literatura

EAGLE, Herbert

1984 „Genre and Paradigm in Milan Kundera's *The Book of Laughter and Forgetting*“, in: *Language and Literary Theory*, ed. B. A. Stolz (Ann Arbor: University of Michigan Press), str. 251–83

HAMŠÍK, Dušan

1971 *Writers Against Rulers* (New York: Random House)

CHVATÍK, Květoslav

1994 *Svět románů Milana Kundery* (Brno: Atlantis)

KUNDERA, Milan

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

1985 *Nesnesitelná lehkost bytí* (Toronto: Sixty-eight Publishers)

KUSSI, Peter

1978 *Essays on the Fiction of Milan Kundera*, disertační práce (Columbia University)

1980 „Kundera's Novel and the Search for Fatherhood“, in *Czech Literature Since 1956: A Symposium*, ed. W. E. Harkins, P. I. Trenský (New York)

LIEHM, Antonín J.

1980 „Milan Kundera Czech Writer“, in *Czech Literature Since 1956: A Symposium*, ed. W. E. Harkins, P. I. Trenský (New York)

MISURELLA, Fred

1993 *Understanding Milan Kundera* (Columbia: University of South Carolina Press)

MOLESWORTH, Charles

1992 „Kundera and The Book: The Unsaid and the Unsayable“, in *Milan Kundera and the Art of Fiction. Critical Essays*, ed. A. Aji (New York–London: Garland Publishing), str. 239

NĚMCOVÁ-BANERJEE, Maria

1990 *Terminal Paradox. The Novels of Milan Kundera* (New York: Grove Weidenfeld)

PELICAN STRAUS, Nina

1992 „Erasing History and Deconstructing the Text: The Book of Laughter and Forgetting“, in *Milan Kundera and the Art of Fiction. Critical Essays*, ed. A. Aji (New York–London: Garland Publishing), str. 249