

SNY A SNOVÁ ZKUŠENOST V DÍLE MILANA KUNDERY

JAKUB ČEŠKA

ČEŠKA, Jakub: *Dreams and Dream Experience in the Works of Milan Kundera*, 2025, Vol. 7, Issue 1, pp. 33 – 39. DOI: 10.17846/CEV.2025.07.1.33-39.

ABSTRACT: This study is devoted to the theme of dreams in the works of Milan Kundera. It begins by examining three distinct aspects of dreaminess, each corresponding to a particular literary genre. The category of defamiliarization is associated with poetry, whereas the existential theme of alienation is linked to drama, where this alienation is conveyed through theatrical metaphors. In Kundera's novels, a sense of déjà vu motivates the characters to act. A mimetic element is also present, as specific characters or situations are shaped by preexisting literary models.

KEYWORDS: Milan Kundera. Defamiliarization. Dream. Alienation.

Málokterý motiv (ale i narativní postup) je pro dílo Milana Kundery tak důležitý (a centrální) jako právě snovost a snová tematika. Najdeme jej zastoupený již v první básnické sbírce *Člověk zahrada širá*. V průběhu celého Kunderova díla je funkce snů a snovosti velmi rozmanitá. V této krátké studii mohu pouze načrtnout, v jakých ohledech můžeme o snové tematice uvažovat, nakolik představuje scelující motiv celé Kunderovy tvorby (a tudíž také její specifickou perspektivu), zda nabídne ještě jiný vhled do Kunderova díla než ten dosud známý.

Milan Kundera mluví v první polovině osmdesátých let (v eseji *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*) o výzvě snu jako o jedné ze čtyř slyšených výzev románové tradice (dále uvádí výzvu hry, času a myšlení). Ve svých románech se neomezuje pouze na tuto funkci snu, tedy na strategii, díky níž autoři překračují hranici pravděpodobného. Jako objevitele a hlavního představitele tohoto postupu uvádí Franze Kafku.

Snové tematice jsem se dosud věnoval ve čtyřech různých textech: jako vypravěčské strategii (Češka 2012), díky níž lze zpochybnit realističnost vyprávěného (tuto intenci Kundera zdůrazňuje ve výše zmíněné „výzvě snu“), dále jsem definoval specifický model hermeneutiky snu (Češka 2021), která romanopiscovi otevírá svobodný prostor tvorby, v němž se totiž vymyká logice vyprávění jako i pravidlům, jimiž se řídí zápletky. Prostor snového vyprávění představuje převrácený svět žité zkušenosti, překvapivě však také svět skutečnější (reálnější), než jaký představuje svět bdělý.

K snové tematice jsem se vrátil roku 2022 při práci na monografii věnované poetice Kunderovy tvorby, a to včetně jejích básnických počátků (Češka 2022, 165 – 189). Tehdy se mi otevřel nový aspekt snovosti, a sice nejprve ve specifčnosti snového jednání (na modelovém příkladu Jiřího ze hry *Majitelé klíčů*, vždyť on je ve svém jednání téměř duchem nepřítomný, přitom smysl jednání se mu otevírá teprve ve snových vizích), které se manifestuje v chybných úkonech Jiřího, jenž omylem při odchodu z bytu s sebou odnese oba klíče, přitom v něm rodinu zamkne. Od motivu snového jednání není daleko k básnické imaginaci, a tudíž také ke Kunderově poezii (především *Monologů*).

Snovost je jistým způsobem rovnocenná básnické imaginaci. Jako přesvědčivý příklad uvedme pasáž z románu *Nesmrtelnost*, která je věnována dívce, již nikdo neviděl a neslyšel. Ta totiž v románu figuruje jako přízrak, aby ji posléze vypravěč definoval právě *básnickým obrazem*.

Kunderova afinita k básnickosti (k poezii, k básnické imaginaci) je dále patrná na několika místech v jeho esejích, kde se ohrazuje proti unáhlené a nepatřičné kritice surrealistů, již adresovali

románům. V tomto ohrazení Milan Kundera zdůrazňuje, že imaginace není vyhrazena pouze poezii (jak se surrealisté domnívali), nýbrž má svou zcela zásadní důležitost také v románech (jako příklad uvádí latinskoamerický magický realismus).

Nebude proto překvapivé, že v Kunderově tvorbě představuje básnickost či básnická imaginace zásadní a neopomenutelnou složku tvorby. Zdůrazněním snové tematiky zároveň zesilují důraz na básnickost Kunderovy románové tvorby, k níž se nejméně část literární kritiky nechce znát, a to s poukazem na Kunderovu kritiku lyriky a na pozdní autorskou stylizaci, podle níž Milan Kundera poezii do svého díla již nepočítá. Kunderova kritika lyriky však není (jak to opakovaně připomíná též Milan Kundera) zaměřena ani na básnickou imaginaci, ani na poezii. Díky snovosti můžeme snadno a bez zbytečných nedorozumění překročit zdánlivou rozepří mezi Kunderovými romány a jeho poezií.

Snovostí navíc můžeme propojit všechny tři žánrové polohy jeho tvorby: poezii, drama a romány. Nikoli však pouze proto, že se sny či snové motivy ve všech zmíněných žánrech vyskytují. V každém z těchto literárních druhů je dominantně přítomen jeden ze specifických rysů snovosti.

Prvotní nápad charakterizovat snovost třemi různými aspekty vyvstal při obtížích s překladem Šklovského konceptu *остранение* („ozvláštnění“) do angličtiny, který se překládá třemi různými způsoby (Česka 2024, 120, překlad jsem konzultoval s prof. Peterem Steinerem): nejprve jako ozvláštnění, dále jako odcizení a nakonec jako pocit děja vu: ve všech těchto aspektech Milan Kundera se snovostí pracuje.

Každý z aspektů snovosti přiřadíme kvůli jeho převažujícímu rysu k jednomu specifickému žánru:

- a) ozvláštnění básnické imaginaci, a tudíž také poezii,
- b) odcizení, pocit neskutečnosti, tedy též existenciální rozměr k dramatu,
- c) pocitem „děja vu“ definujeme podstatu románu.

V románové tvorbě Milana Kundery budou existenciální motivy odcizení a pocitů neskutečnosti evokovány divadelními metaforami a dalšími koncepty, které jsou s jevištní inscenací spojeny. Eduard („Eduard a Bůh“) přibližuje své zaskočení z neočekávané situace (která je spojena s novou „rekvizitou“ lahvi koňaku) metaforou *změny představení* (ta je zdůrazněna navíc kurzívou):

„Láhev koňaku (o kterou neprozřetelně požádal při poslední návštěvě a která nyní s tak hroznou ochotou přispěchala na stůl), čtyři stěny garsoniery (vytvářející prostor jakoby čím dál těsnější, jakoby čím dál uzavřenější), ředitelčin monolog (soustřeďující se k tématům čím dál osobnějším), její pohled (nebezpečně upřený), to všechno způsobilo, že mu změna představení začala konečně docházet“ (Kundera 2019a, 204).

Divadelní svět působí svými rekvizitami, scénou, monology atp. jistou měrou neskutečně, cize. Citlivost k specifičnosti žánru dramatu zdůrazňuje Milan Kundera následovně (v krátké předmluvě k časopiseckému vydání hry *Majitelé klíčů*): „co jsem chtěl říci, nedalo se říci než právě divadelní hrou“ (Kundera 1961). Milan Kundera mluví o tom, že každý žánr mu umožňuje specifickým způsobem pojednat umělecké otázky, na které může odpovědět pouze daný, a ne jiný žánr. Snad proto jedním z centrálních témat *Majitelů klíčů* je také snové (aktérům odcizené) jednání. Už v poezii, později také v románech budou právě divadelní metafory či jiné koncepty přejaté z divadelní inscenace sloužit k evokaci odcizení.

Poslední rys snovosti, který ve velké míře úplnosti může definovat románovost Kunderova díla, představuje právě pocit „děja vu“. Tento pocit má ovšem specifickou a regulovanou podobu. Nejprve můžeme říci, že v určitých situacích začínou postavy zažívat jistý pocit „jasnozření“, jako tomu je v případě Ludvíka (*Žert*) při prvním setkání s Lucií anebo později v případě Jaroslava, který zažije obdobný pocit, kdy ve své budoucí manželce náhle pozná daleko známější postavu mnoha moravských písní – „*chudobnou děvečku*“ (Kundera 2019b, 167).

Ve chvíli, kdy se prolomí fasáda všednosti, vystupuje zpoza ní ještě jiný, skutečnější svět než ten, který do té doby aktéři považovali za reálný. Zatímco u Ludvíka nemá pocit „jasnozření“ literární předobraz, u Jaroslava se jedná o jemu důvěrně známý svět folklóru. Kromě již zmíněné regulovanosti bychom mohli mluvit o rozněcování (podněcování) snovosti literaturou. Pocit „děja vu“ představuje zakotvení postav v literatuře.

Jako by byl život románových postav mimo ujišťující (a zakotvující) horizont literárních gest efemérní. Vždyť Kunderovy románové postavy jednají právě tehdy, když začnou svůj život orientovat podle literatury. Velmi plasticky to můžeme vidět na nejmarkantnějším příkladu – na Tomášově zamilování do Terezy (*Nesnesitelná lehkost bytí*); teprve ve chvíli, kdy Tomáš v Tereze rozpozná postavu z dávného mýtu (o Mojžíšovi), začne jednat: vyloví Terezu na břeh své postele. Nazřít v druhém (partnerovi) literární předobraz značí jej nejen poznat, nýbrž také zdůvěrnit. Jaroslavovo násilné chování (rozbíjí nádoby; opět v románu *Žert*) propukne ve chvíli, kdy jeho žena Vlasta není pod ochranou předobrazu „chudobné děvečky“. Vyčnívá z něj, vždyť k němu stojí vzdorně obrácená zády. Vyprávěč *Nesnesitelné lehkosti bytí* je ovšem vůči tomuto principu „zdůvěrňování“ kritický a obezřetný. Tomášovo „literární“ zamilování komentuje následovně: „*S metaforami není radno si hrát. Láska se může narodit z jediné metafor*“ (Kundera 2019d, 19).

Kunderovo pojetí podněcované (napodobivé) touhy má zjevně mnoho společného s Girardovou koncepcí mimetické touhy (touhy napodobovat druhé, Girard 1968), třebaže se od něj též liší (Milan Kundera totiž nechápe mimetičnost, jako je tomu u Girarda, výhradně negativně). Podstatné je, že mimetické struktury se podílejí též na víceznačné chiméričnosti Kunderova románového světa. Což podtrhuje už jen prostý fakt, že zprostředkovaná touha je v jeho románech hojně zastoupena a tvoří jeho důležitý strukturní prvek; na Girardově schématu nespontánní touhy založí Trevor Cribben (2013) svou interpretaci valné části Kunderovy románové tvorby; díky němuž navíc můžeme definovat rys románovosti.

V pocitu děja vu je důležitý ještě jeden aspekt, který bychom mohli při zběžném čtení přehlédnout, a to právě jistá podvojnost Kunderova románového světa. V románech je svět příběhu románových postav prolamován ještě jiným světem, jenž nakonec určuje jeho dynamiku. Přitom není důležité tento druhý svět konkretizovat (nejde výhradně ani o náboženskou ani o estetickou zkušenost). Tento „druhý svět“ zamýšlí Milan Kundera (v prvním románu *Žert*) evokovat prostřednictvím zázračného, snad také proto o Lucii jakožto záhadné zlodějce hřbitovních květin vypráví Kostka – ambivalentní kontaminace křesťana a komunisty. Právě Kostkův křesťanský slovník umožňuje vnímat Lucii též v jistém oparu zázračného. Jiný způsob najdeme u komunistky Heleny, která Ludvíka vyděluje ze světa, když se k němu upíná formou modlitby jako ke svému spasiteli (4. kapitola 7. dílu). Také v jejím případě se Ludvík pojednou stává součástí jakéhosi vyššího světa.

Podvojnost světa nemusí mít ovšem vždy charakter nadpřirozeného světa, či nějaké formy profánní zbožnosti, nýbrž může mít podobu uměleckou, například alegorického divadla: „*Prožíval poslední hodiny ve vlasti, takže všechny drobné události nabývaly mimořádného významu a proměňovaly se v alegorické divadlo*“ (Kundera 2019c, 138).

Pro zarámování změněného způsobu vnímání užívá Milan Kundera preambule: „zdálo se mu, že“. Zejména ve *Valčíku na rozloučenou* je hojně rozšířené. Je tudíž zjevné, že postavy se odpoutávají od žitého a obyčejného a upínají se k něčemu, co toto nestálé, efemérní a neklidné přesahuje. Kromě uvození slovesem „zdát se“ užívá ještě jiného „představil si“, jindy též „pocítil“. Všechna slova představují způsoby, jak se vyvázat z konkrétní žité situace, přitom postačí „představil si“ ji jako něco jiného. Slovo „pocítil“ zase značí ztělesnění určité představy (slovo je učiněno tělem), to je přesně případ Tomášovy citové představivosti. Tedy každý ze třech výrazů uvozuje převrácení neskutečného za skutečné a naopak.

Je zjevné, že mimetické struktury zprostředkované touhy budou mít rozmanité podoby. Zde jsem je zamýšlel uvést do souvislosti snové tematiky, neboť se výrazným způsobem podílejí na imaginativní složce díla, která její těžiště vychyluje mimo přehledný a uspořádaný příběh.

Výše definované aspekty snovosti tady chápu jako určité idealizované typy, díky nimž mohu formulovat rozlišenější podobu snovosti. Je však zřejmé, že v jednom literárním jevu můžeme identifikovat všechny tři aspekty snovosti. Vždyť již v Tomášově zamilování figuruje nejen pocit již viděného, nýbrž také estetizující složka metafory, tedy též aspekt básnického jazyka. Dále bychom mohli mluvit o Jaroslavově zamilování do Vlasty („chudobné děvečky“), kde je kromě motivu „jasnozření“ a estetizace figurou zmíněné chudobné děvečky přítomna též jeho reflexe (nakolik je příznačné, že je jí schopen teprve s odstupem let), v nichž opět dominují divadelní metafory, které evokují pocit strojenosti: *„Byli jsme jen němi herci podstrčení pod dávno nazpívaný text“* (Kundera 2019b, 170).

Ve výše uvedených výměrech jsem se omezil na evokaci vnitřního prožívání postav, jedná se totiž o různé podoby snovosti, které se týkají právě postav. Románový moment (*déjà vu*) zároveň představuje intertextovou povahu textu. Pokud jde o estetizaci, pak ta zase značí jinou stylovou rovinu – právě s důrazem na inovativní umělecké podání (jedná se o ozvláštňování). Pocit neskutečnosti zase podtrhuje hravost imaginárního.

Tři aspekty snovosti, které byly nejprve vymezeny kvůli artikulaci ještě jiného (snového) světa, zároveň představují různé prostředky stylu, různé textové strategie. Mohou se týkat kompozice a specifického časování díla – popisy vůbec, umělecky ozvláštňované zvláště – evokují přítomnost, čímž zbrzdí příběh. Popisy dochází nejen ke zpomalování času, nýbrž také k určitému ladění, k jisté harmonizaci. Ludvík při sledování neznámé dívky je fascinován především její pomalostí, která jej samotného vede k tomu, aby zpomalil. Aspekt divadelnosti zase evokuje distanci od prožívaného, která se může promítnout do vypravěčské distance.

S ohledem na obecnější významové plány bychom mohli předdefinovat význam načrtnutých aspektů snovosti: v básnickosti bychom zdůraznili zpomalování času při akcentaci přítomnosti (tempo vyprávění, ale i specifická časovost literárního díla), divadelnost – motiv odstupu (odstup vypravěče od postav a jejich prožívání), románový motiv je prostřednictvím citací a parafrází nejen jevem intertextuality, nýbrž i solidarity s jinými literárními díly, tudíž také s literární tradicí.

Takto bychom mohli přepsat tři aspekty snovosti do třech odlišných ohledů:

- a) diskrétní prostředky stylu (básnický jazyk, umělecká inovace – ozvláštňování),
- b) vypravěčská strategie s důrazem na distanci od prožívaného (divadelní metafory), která vede k rozlišení dvou základních vypravěčských perspektiv – vypravěče a postavy,
- c) zakotvení literárních postavy v literární tradici (*déjà vu*).

U specifické časovosti snovosti bude vhodné se ještě zastavit. Již v doslovu k prvnímu knižnímu vydání hry *Majitelé klíčů* klade Milan Kundera velký důraz na přítomný aspekt (Kundera 1962, 88) snových vizí, na prostý fakt, že navzdory tomu, že jde o retrospektivu (dozvídáme se v nich o minulosti Jiřího a dalších postav), zdůrazňuje, že se vše odehrává v přítomnosti. Snová vize nastoluje absolutní přítomnost, která má jiný charakter než přítomnost bdělého stavu, v němž zřetelně odlišujeme přítomné od minulého a budoucího. Jako by nám teprve snová zkušenost umožnila důsledněji uchopit přítomnost, třeba již tím, že je v ní minulost (v podivně deformované podobě) promísena s budoucností. Přitom si, pokud bychom chtěli pojednat celé Kunderovo dílo, nevystačíme (opět) s obecnou charakteristikou. Kupříkladu pokud bychom chtěli snové pojednat jako iracionální (je tím imaginativním) a bdělé bychom zamýšleli považovat za racionální, pak již ve zmiňovaném doslovu k *Majitelům klíčů* zdůrazňuje Milan Kundera, že vize nejsou subjektivní projekcí, nýbrž mají objektivní platnost, postavy jsou v nich skutečnější než ve skutečnosti,

ve vizích se vyjevuje podstatné, jsou tudíž prostředkem poznání (Kundera 1962, 88 – 89). Oproti tomuto výměru bychom mohli uvést Chantalín sen (*Totožnost*) z první noci dovolené:

„Nevolnost vyvolaná snem byla tak přehnaná, že se snažila najít její příčinu. Co jí tolik znepokojilo, myslí si, je zrušení přítomného času v tom snu. Neboť ona náruživě lpí na své přítomnosti, kterou by za nic na světě nevyměnila ani za minulost, ani za budoucnost. Proto nemá ráda sny: vnucují nepříjemnou rovnost různých období téhož života, nivelizující současnost všeho, co kdy člověk prožil; znevažují přítomnost upírajíc jí její výsadní postavení“ (Kundera 2024, 11).

Podstatná je zde poznámka ke snové práci, která „vnucuje nepříjemnou rovnost různých období téhož života“. Milan Kundera podtrhuje současnost rozdílných období Chantalína života. Jelikož Chantal lpí na krátkém úseku svého života (na životě s Jean-Marcem, nakolik je sám tento úzkostlivě střezovaný život chiméricky snový?), straší ji její minulost, jakkoli snově deformovaná. Pak ovšem i u Chantal představuje sen přítomnost (nivelizující současnost všeho), a to i chiméričnost jejího života s Jean-Marcem (přítomnost, na níž lpí).

Nyní bychom od těchto tří motivů poodstoupili a podívali se na motivy snovosti a způsoby jejich evokace s ohledem na prostředky kompozice. Na první pohled se nabízí technika vkládání jednoho příběhu do druhého (Todorov ji ilustroval na příbězích *Tisíce a jedné noci*, tento postup pojmenovává jako rámcování, Todorov 2004, 163), jak ji známe ze snového vyprávění druhého dílu románu *Život je jinde*. Zde této techniky Milan Kundera využívá k zdůraznění svobody a nespoutanosti (jakkoli iluzorní) jedináččího subjektu, o němž sní nedospělý Jaromil. Smysl tohoto Jaromilova snu se projeví až v samém závěru románu: sen dělá schválnosti. Jaromil bude zrazen svým vysněným hrdinou, který ho opouští, přitom jej něžně hladí po tváři, když jej považuje za ženu. V *Životě je jinde* snovost neplní roli pouze jako princip vyprávění (ve druhém dílu), nýbrž také představuje interpretačně nestravitelný sémantický zbytek básnické imaginace. Také kvůli Xaverovu snovému vyprávění zůstane román sémanticky pootevřený.

Pokud mluvím o kompozičních prostředcích snovosti, mám na mysli především specifickou podobu inscenovanosti, která může působit ozvlášťujícím dojmem, zároveň vyvolává pocit neskutečnosti. Tento způsob uměleckého podání bych ilustroval na dvou románech (na *Valčíku na rozloučenou* a *Slavnosti bezvýznamnosti*), které se vzájemně zrcadlí svojí divadelností, ta je v nich přítomna už ve způsobu scénického vyprávění. Ve *Valčíku na rozloučenou* je vypravěčsky (autorsky) inscenováno míjení, které má být jako míjení pocíťováno. Poté, co nechá Jakub Růženu odejít s tubou, do níž vložil tabletu jedu, se s ní vždy těsně mýjí: ať již je zadržen Olgou, nebo když telefonuje do koupelí, aby si ověřil, zda je Růžena naživu. S Růženinou smrtí se mýjí dokonce tím nejtěsnějším způsobem, Škréta je právě telefonicky odvolán k mrtvé Růženě, a proto musí rychle ukončit loučení s Jakubem, který je s ním ve stejné místnosti. Vypravěč jako by záměrně Jakuba vedl tak, aby se minul s důsledkem svého činu (s vraždou).

Oproti tomu v posledním románu *Slavnost bezvýznamnosti* do sebe hrdinové románu téměř narážejí, jako by byli dopředu seřizeni k jisté synchronizaci. Přestože se zcela nahodile setkávají, pro rozuzlení románu to nemá žádný vliv. Snad proto, že *Slavnost bezvýznamnosti* je kontrapunktem celé předchozí Kunderovy tvorby, a tedy to, co do té doby fungovalo, fungovat přestává.

Představme si, jak odlišné rozuzlení by měl *Valčík na rozloučenou*, kdyby byl Jakub nucen konfrontovat se s důsledky svého činu? Jaká by ale byla jeho vina, když jednal takřka nezúčastněně? Zde se dostáváme ke kompozičním prostředkům, které modelují rozuzlení románu, zároveň také sugerují četbu na pomezí snu a skutečnosti. Právě tento neurčitý a lehce přízračný modus závěrů románu je ponechává sémanticky otevřený, zároveň interpretům nedovoluje, aby jej svým výkladem jednou provždy uzavřeli. Tato téměř až nutková otevřenost Kunderových románů nás vede k tomu, abychom o nich uvažovali jako o evokaci určité životní situace, již nelze rozluštit, ani vyřešit, ať už jakkoli silně přitahuje naši pozornost. Jako by Milan Kundera ve svých románech rozehrál určitou znepokojivou situaci, která si prve podmanila jeho představivost, byla-li to dívka,

která kradla květiny na hřbitově (předobraz Lucie Šebetkové z Žertu), iluzorně blízké okno takřka v těsném sousedství kamenného zábradlí Karlova mostu (na začátku druhého dílu románu *Život je jinde*), do kterého jako by bylo možné snadno skočit (jak to činí Xaver), anebo nakonec situace, v níž Jakub vloží neznámé osobě do tuby s uklidňujícími léky jed.

Studii si dovolím zarámovat pietní vzpomínkou na Věru Kunderovou. Když jsem loni na podzim (2023) byl na týden v Paříži, bylo to pár měsíců po úmrtí Milana Kundery, vídali jsme se s Věrou Kunderovou a povídali si. Jedna téměř mimoděčně vyprávěná historika mi utkvěla v paměti. Věra mi vyprávěla o jedné procházce s Milanem (u řeky Svratky), kdy jí Milan Kundera najednou říká: představ si, že bys někomu, koho neznáš a s kým nemáš nic společného, dala jed a otrávila ho. Věra mu odpověděla, že je to pitomost, proč bys to dělal? Milan Kundera tehdy na nemotivované vraždě trval. Přitakal jsem: *Valčík na rozloučenou*. Není tento motiv nemotivované, a tudíž také přízračné vraždy počátkem románu, v podobném slova smyslu, jako tomu bylo v předobrazu Lucie Šebetkové z *Žertu*?

Máme tedy přehodnotit přístup k četbě a interpretaci Kunderových románů? Netkví kdesi na jejich počátku určitá přízračná situace, cosi, čemu se obtížně přivyká, něco, co poté prochází románem jako záhada, jako nestravitelný a nestrávený interpretační zbytek, který je znakem a pojistkou otevřenosti románu? Tuto záhadu Milan Kundera ve svých románech nezamýšlí vyjasnit, nýbrž ji prostředky básnického jazyka rozehrává, aby po přečtení románu mohla ještě dlouze znít. Máme tedy díky Kunderovým románům přivykat neostrému světlu přízračnosti lidských situací a nakonec záhady, kterou je člověk vůbec? Román pak působí jako umělecky ztvárněná ozvěna snového výjevu, jež prolamuje fasádu každodennosti. Neopakujeme jako čtenáři Kunderových románů též vzdálené echo autorského gesta, čímž se podobně jako on stáváme náměsíčníky literatury?

SUMMARY

This study outlines a general model of dreams and dream experience as defined in the works of Milan Kundera. There are three basic general features: defamiliarization – aestheticization, this feature is closely tied to poetic imagination, alienation – an existential dimension in which the surrounding world takes on an unreal quality, evoked through theatrical metaphors and linked to the genre of drama, and finally *déjà vu* – a core principle of the novel, characterized by mimetic structures in the sense of René Girard's concept of mimetic desire. This principle anchors characters and motivates their actions within the literary narrative. Milan Kundera further defines dream experience through inversion, reversing the real and the unreal. Dreams, in his view, reveal not only the essential – almost objective – but also the truly real. Dream motifs, strongly connected to poetry in Kundera's work, form an inexhaustible semantic center of gravity. As such, they function as a safeguard, rendering Kundera's novels perpetually open to interpretation.

LITERATURA

- Česka, Jakub. 2024. Ludvík's Awakening: Dreamlike Experience in the Work of Milan Kundera. In: *Renyxa* 14, 120 – 143.
- Česka, Jakub. 2022. *Za poetikou Milana Kundery. Od básnických počátků k poslednímu románu Slavnost bezvýznamnosti*. Brno: Host.
- Česka, Jakub. 2012. Sen jako strategia narracyjna: poetyka powieściowa Milana Kundery. In: Bukwałt, Miłosz – Klimowicz, Tadeusz – Komisaruk, Ewa – Maciolek, Manuela – Wójtowicz, Sylwia (eds.): *Wielkie tematy w literaturach słowiańskich 10. Sen*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 373 – 382.

- Češka, Jakub. 2011. Le roman comme déploiement symbolique du rêve: la thématique du rêve dans l'œuvre de Milan Kundera. In: *Revue des études slaves* 3/82, 457 – 477.
- Girard, René. 1968. *Lež romantismu a pravda románu*. Praha: Československý spisovatel.
- Kundera, Milan. 1961. Majitelé klíčů. In: *Divadlo* 9.
- Kundera, Milan. 1962. „Doslov“. In: *Majitelé klíčů*. Praha: Orbis.
- Kundera, Milan. 2019a. *Směšné lásky*. Brno: Atlantis.
- Kundera, Milan. 2019b. *Žert*. Brno: Atlantis.
- Kundera, Milan. 2019c. *Valčík na rozloučenou*. Brno: Atlantis.
- Kundera, Milan. 2019d. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis.
- Kundera, Milan. 2024. *Totožnost*. Brno: Atlantis.
- Merrill, Trevor Cribben. 2013. *The Book of Imitation and Desire. Reading Milan Kundera with René Girard*. New York: Bloomsbury Academic.
- Todorov, Tzvetan. 2004. Kategorie literárního vyprávění. In Kyloušek, Petr (ed.): *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host.

KONTAKT

doc. Mgr. Jakub Češka, Ph.D.
Katedra jazyků a literatury
Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy
Pátkova 2137/5
182 00 Praha 8
Česká republika
ceska@fhs.cuni.cz