

MILAN KUNDERA A NĚKTERÉ TRADICE NĚMECKY PSANÉHO STŘEDOEVROPSKÉHO ROMÁNU

PETR KUČERA

KUČERA, Petr: *Milan Kundera and Some Traditions of the German-written Central European Novel*, Vol. 7, Issue 1, pp. 52 – 60. DOI: 10.17846/CEV.2025.07.1.52-60.

ABSTRACT: The article focuses on the relationship between Milan Kundera's novel and essay work and the literary heritage of Central European "antimodernist" modernists – Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, and Rainer Maria Rilke, who embody the sense of worldliness that Kundera consciously sought. In addition to exploring the concepts of detail, literary type, and especially metaphor as a specific mode of perceiving and understanding reality, the article addresses the problem of a new form of the so-called philosophical novel. The contemplative nature of this novel form, which engages polemically with certain radical features of modernism, introduces an alternative into world literature – one whose appeal is gaining increasing relevance in the 21st century. As an emigrant from "abducted" Central Europe, Kundera develops forms of art and thought in Western Europe that have the potential to engage in a substantial dialogue with overly "expansionist" forms of 20th-century modernism.

KEYWORDS: Milan Kundera. Robert Musil. Hermann Broch. Modern Central European novel. Philosophical novel.

Milan Kundera se opakovaně hlásil k tradici moderního středoevropského románu. Mezi autory, které ve svých esejistických textech nejčastěji zmiňoval, patří německy píšící spisovatelé Hermann Broch (1886 – 1951), Robert Musil (1880 – 1942), Franz Kafka (1883 – 1924) a polský prozaik a dramatik Witold Gombrowicz (1904 – 1969). V souvislosti s romány uvedených autorů i romány svými odmítá Kundera označení filosofický román, protože v tomto termínu cítí oslabení specifčnosti a možností moderního románu, které považuje za nezastupitelné.

Moderní evropská filosofie je svým pojmovým aparátem, respektem k pravidlům formální logiky i dalšími aspekty do značné míry protikladná modernímu románu, a to i tam, kde zkoumá totožné fenomény, jako jsou například hodnoty, odpovědnost, nesmrtelnost, pomalost, zapomínání, smích a jiné. Odlišnost vyjadřovacích a sdělovacích systémů v dominantní tradici jednoho regionu však nemusí nutně znamenat ani ztrátu specifčnosti jednotlivých artikulačních mechanismů, ani rezignaci na dialog filosofického a uměleckého typu myšlení.¹

Pokud bychom měli zjednodušeně charakterizovat myslitelskou a uměleckou tendenci v tvorbě uvedených středoevropských autorů, pak by to mohla být potřeba vést neustálý dialog o rozmanitých aspektech lidské existence v moderní době. Jde přitom o dialog upřímný, reflektující i vlastní slabost a činící ze čtenáře – paradoxně i navzdory časté ironii, hádankám a chybějícím instrukcím k sémantizaci textu – spojení autorovy věci.

Již v době před první světovou válkou vznikly ve středoevropském kulturním areálu prózy, které svým celosvětovým vřhlem, množstvím vydání, překladů a pozdějšími filmovými, televizními i rozhlasovými adaptacemi dodnes ovlivňují naše vnímání například fenoménů

¹ Připomeňme zde snahu interkulturní filosofie, která metodou tzv. interkulturního dialogu zkoumá tradice myšlení kultur všech kontinentů, včetně např. afrických subsaharských a oceánských orálních kultur.

jiného a cizího. Připomeňme zde alespoň tři důležité prózy z roku 1912: novelu *Smrt v Benátkách*² Thomase Manna a prózy Franze Kafky – povídku *Ortel*³ a novelu *Proměna*⁴.

Levicová literární kritika vytýkala Thomasi Mannovi, že je skrzskrz měšťácký. Liberální hodnoty měšťanstva jako parlamentarismus, osobní svoboda jednotlivce nebo zkomercializovaná masová média jsou však pro Thomase Manna zásadním protikladem k utopickému kolektivistickému snění jeho bratra Heinricha a té části moderny, která záměrně i nezáměrně klestila cestu autoritářským režimům.

Životní styl měšťanských vrstev je pro Thomase Manna nejen zárukou svobody a humanity, ale generuje i odpovídající formu. Tematicko-motivická výstavba textu a upřímný tón reflexí ve *Smrti v Benátkách*, která mj. rozvíjí Freudovu tezi o návratu potlačované sexuální touhy, učinily z této novely jedno z ikonických děl moderní homoerotické literatury. Senzitivitou ztvárnění a zaklesnutím problematiky propastnosti umělecké existence a nemožnosti naplnit erotickou touhu vnáší toto dílo do moderní literatury nový pohled na fenomény jinakosti a cizoty.

Kafkova povídka *Ortel* a novela *Proměna* jsou komplementární texty v tom smyslu, že v pozoruhodném experimentu rozvíjejí možnosti reakcí na hodnoty měšťanského životního stylu – v *Ortelu* jsou víceméně akceptovány, zatímco *Proměna* představuje radikální rozchod s měšťanskými představami o pracovní kariéře. Obě prózy vycházejí v době, kdy jejich autor sám prochází podstatnou proměnou – a zásadně se proměňuje i jeho psaní. Velká migrační vlna Židů z východní Evropy, kde na ně místní obyvatelstvo pořádalo stále častější pogromy, urychlila Kafkův odklon od vlažné náboženské víry integrovaných pražských Židů z vyšších vrstev.

Výsledkem bylo Kafkovo soustředěné studium hebrejštiny, rozhovory o židovství s česky, německy a hebrejsky píšícím spisovatelem Jiřím Mordechajem Langerem, četba literatury jidiš a návštěvy divadelních představení v jazyce jidiš.⁵ Otázky viny a trestu, odpovědnosti za druhé a vůbec hodnot přesahujících každodennost moderní doby se tímto zlomovým rokem stávají trvalou součástí Kafkova psaní.

Minimalistický styl, který Kafka rozvíjí ve svých prózách, připomíná přesností a neosobností jeho úřední zprávy z dělnické úrazové pojišťovny. Na rozdíl od Kafkových administrativních textů je důležitým stylovým rysem jeho prozaických prací průběžný výskyt odkazů k emocím, které vyvolává v hlavních postavách přítomnost absurdity. Zároveň je zřejmé, že se Kafkovy texty vzpírají jednoznačné identifikaci, třebaže vyvolávají čtenářskou potřebu vnímat je ve společensky závažných kontextech, například jako paraboly náboženské viny, obrazů existencialistické bezvýchodnosti či psychoanalyticky interpretovatelného uvíznutí postavy v předivu tajemných sil. Naznačené významy se v textech povídek i románů rozvíjejí v různých variacích, následně jsou však relativizovány či dokonce popírány. Závěrečné pasáže textů neukončují klouzavý pohyb významů, ale otevírají je směrem k dalším možnostem. Nedokončenost Kafkových románů je logickým důsledkem tohoto typu významové výstavby díla. Snahou o maximální přesnost a úspornost, různými podobami distance a s nimi související ironií je Milan Kundera v jistém smyslu pokračovatelem Franze Kafky.

Dalekosáhlý význam má pro tvorbu Milana Kundery umělecká a myslitelská osobnost rakouského prozaika s moravskými kořeny Roberta Musila. Jeho životní dílo, monumentální románový

² V orig.: *Der Tod in Venedig*.

³ V orig.: *Das Urteil*.

⁴ V orig.: *Die Verwandlung*.

⁵ K posílení Kafkova zájmu o náboženství a kulturu východního židovstva přispělo také přátelství s hercem jidiš divadla Jicchakem Löwym a drama *Gott, Mensch und Teufel (Bůh, člověk a ďábel)* Jakoba Gordina v kavárně Savoy v sezóně 1911/1912.

experiment *Muž bez vlastností*⁶ (1930, 1943), započatý rok před vypuknutím 1. světové války a nedokončený ani za 2. světové války ve švýcarském exilu, je protikladem k oblíbené hořkosladké nostalgii za habsburskou monarchií, jakou představuje například román Josepha Rotha *Pochod Radeckého*⁷ (1932). To však neznamená, že by multikulturní, multietnické a mnohojazyčné Rakousko-Uhersko nepředstavovalo pro Musila jisté hodnoty, ale ve své pozdní fázi se mu zjevilo jako symbol upadající Evropy, respektive jako symbol úpadku vůbec.

Klíčové hodnoty jsou pro Musila hodnoty etické – v tomto směru měl jasno již ve své románové prvotině *Zmatky chovance Törlesse*⁸ (1906), v níž inteligentní, logicky uvažující, ale morálně indiferentní hlavní hrdina nepřijímá odpovědnost vůči šikanovanému spolužákovi a pasivně se podílí i na jeho skupinovému týrání pomocí homosexuálních praktik.⁹ Musil rozvíjí ještě silněji než Kafka styl konstruování postavy jako zdroje mnoha možností vývoje, jakési multiplikace hrdiny sebou samým v představovaných nebo snových variantách.

Problematickou odpovědností za druhé se stále intenzivněji zabývali i středoevropští myslitelé – připomeňme zde alespoň Emmanuela Levinase (1906 – 1996).¹⁰ V prostředí středoevropských tradic se utvářel jeho vyhraněný cit pro morální otázky. Na konci dvacátých let studoval na univerzitě ve Freiburgu, v líhni fenomenologie u Edmunda Husserla a Martina Heideggera. Třebaže oceňoval úsilí svých učitelů o novou podobu filosofování a vytvoření nového filosofického jazyka, byl k nim poměrně kritický – nejvíc mu vadilo Heideggerovo necitlivé vnímání druhého jako někoho, kdo „marschier zusammen“, tzn. jakéhosi našeho spolupochoďujícího. Slavná je Levinasova metafora „tváře druhého“ nikoli ve smyslu fyziognomickém, ale existenciálním a etickým. Levinas do důsledků pochopil, že i ten druhý je subjekt, který nám v bytostně otevřeném dialogu říká, že ho nesmíme zabít – proto je podle Levinase odpovědnost za druhé nekonečná.

Robert Musil nahlíží na habsburskou monarchii a předválečnou Evropu vůbec jako na pseudorealitu, která je oblastí rozpadu hodnot na všech úrovních, a proto ve svém hlavním díle usiloval o hledání cesty k nové morálce jako ukazateli do budoucnosti. Světodějné události, o nichž Musil přemýšlí, tedy 1. světová válka, nastupující nacismus a vypuknutí 2. světové války vyvolaly celou řadu etických problémů, které zůstávají v západní kultuře dodnes nevyřešené. Na rozdíl od Thomase Manna či Hermanna Brocha se Robert Musil zaměřuje při zdánlivě obdobném propojování estetického aspektu s otázkami moderní filosofie a vědy na budoucnost, nepocituje nostalgii ani za klasicistními, ani za romantickými tradicemi v myšlení a umění.

Robertu Musilovi se podařilo vytvořit originální literární styl, v němž propojuje vědeckou preciznost s výrazovou expresivitou, která se vyznačuje humorem, metaforičností, ale i psychologickým ponorem do myšlení a řečového chování moderních lidí.¹¹ Usouvztažnit aspekty vědecké, matematické (už v románové prvotině je hlavní postava posedlá imaginárními čísly), filosofické, etické, psychologické, umělecké, a dokonce mystické v celek, který si uchovává svou integritu, je pochopitelně nadlidský úkol. Musilovi se však do jisté míry podařil sjednocováním do té doby nespojitelných protikladů.

⁶ V orig.: *Der Mann ohne Eigenschaften*.

⁷ V orig.: *Radezkymarsch*.

⁸ V orig.: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*.

⁹ Veřejné pobouření, které vyvolal obraz elitní vojenské internátní školy jako umělého, nesvobodného a extrémně hierarchického prostředí, zastínilo Musilovo prorocké vnímání ztráty odpovědnosti za druhé jako zhouby společenských vztahů v době před vznikem moderních totalitních režimů.

¹⁰ V důsledku své pařížské emigrace je dnes tento židovský myslitel z litevského Kaunasu označován za francouzského filosofa (pofrancouzšťováno bývá i jeho příjmení).

¹¹ Musil Robert Musil neměl na rozdíl od Thomase Manna humanitní vzdělání, ale byl – podobně jako Hermann Broch – přírodovědec.

Postava Ulricha v románu *Muž bez vlastností* usiluje o vytvoření nového jazyka, který by dokázal propojit vědu s mystikou, preciznost s duší. Musil se pokouší v odosobněných esejistických pasážích sjednocovat zmíněné protiklady úspěšně přinejmenším v rovině jazyka a stylu. Vědomí a racionální myšlení jsou pro Musila ukotveny v pocitech, které jsou stejně jako vjemy nestabilní a pomíjivé, obtížně uchopitelné a analyzovatelné. Ulrich si poznamenává do deníku, že pocity jsou falešné, když trvají, přičemž se proměňují v jiné, například pět dní trvající hněv tak již není hněvem, ale duševní poruchou. Jazyk, zejména ve své esejistické podobě, se Musilovi jeví jako možnost, jak uchopit splynutí vědomí a citění. Odosobněný esejistický vypravěč Musilova *Muže bez vlastností* odmítá narativní řád, který byl podle Musila určující nejen pro žánr románu, ale pro pohled lidí na jejich vlastní život.

Musilův zájem poutají stavy vědomí určující vztah jedince ke světu zažívanému prostřednictvím pocitů a vjemů. Do protikladu ke společnosti ovládané justicí a lékařskou vědou je kladeno často vědomí duševně nemocných lidí, jejichž očima může čtenář pohlédnout na svět – pro Musila jsou tzv. normální a narušený“ stav psychiky pouze alternativními způsoby poznávání světa. Milan Kundera je nepochybně Musilovým dědicem především v pojetí románu jako velmi otevřené struktury, která celistvým způsobem umožňuje reflektovat autentické a humánní formy světa našeho života.¹²

S Hermannem Brochem vede Milan Kundera nepřetržitý tvůrčí dialog nejen ve svých románech, ale i v řadě esejí, které krouží kolem zásadních otázek moderny nejen v umění a literatuře, ale také ve filosofii, sociologii nebo psychologii. Paralelně k sociologickému myšlení Maxe Webera promýšlí Hermann Broch především problematiku hodnot v moderní době. Zejména v románové trilogii *Náměsíčníci*¹³ (1931 – 1932) se Broch literární rekapitulací proměn moderny od roku 1890 vyrovnává mimo jiné s Weberovou tezí o odčarování světa, podle které vede postupující proces racionalizace a modernizace k poklesu víry v magii a k posunu k racionálnějšímu a sekulárnímu pohledu na svět. Broch zároveň reaguje na tehdy probíhající debatu o hodnotách, do níž se zapojovali vedle filosofů, sociálních a humanitních vědců také spisovatelé. Broch má ve svých románových i esejistických úvahách o rozpadu hodnot blízko k Weberově představě posledních lidí tohoto kulturního vývoje jako odborníků bez ducha, profesionálů bez srdce. U Hermanna Brocha je však třeba – podobně jako u Milana Kundery – vždy brát v úvahu ironický odstup a parodování i blízkých myšlenek a konceptů.

Tomáš Kubíček dospěl k závěru, že Hermann Broch používá vedle prostředků tradičního vyprávění a žánru eseje také prostředky, s nimiž pracuje fantastika, která slouží Brochovi jako estetická kategorie a je výrazem pragmatiky komunikace textového významu (Kubíček 2012, 67 – 68). A právě estetické kategorie a koncepty zajímají Milana Kunderu od té doby, kdy nahlédl jejich dosah pro lidské vnímání a prožívání. Ve druhé části knihy *Setkání*¹⁴ (2009) k tomu píše: „Estetické koncepty mě začaly zajímat ve chvíli, kdy jsem pochopil jejich existenciální kořeny; kdy jsem je pochopil jako koncepty existenciální; protože lidé, ať prostoduší či rafinovaní, inteligentní či hloupí, jsou ve svých životech bez přestání konfrontováni s krásným, škaredým, se vznešeným, s komickým, s tragickým, s lyrickým, s dramatickým, s činem, s peripetiemi, s katarzí [...] všechny ty koncepty jsou stezkami vedoucími k různým aspektům existence, ke kterým jinak není přístup“ (Kundera 2014, 46 – 47).

Pro Kunderu jsou typické reflexe fenoménu lásky, které rozvíjejí některé momenty esejistického myšlení Hermanna Brocha, například v esejí *Pamflet proti přeceňování člověka*: „[...] pravý

¹² Edmund Husserl razil pro tuto podobu světa termín „Lebenswelt“, Husserlův žák Jan Patočka pak výraz „přirozený svět“.

¹³ V orig.: *Die Schlafwandler*.

¹⁴ V orig.: *Une rencontre*.

základní postoj milujícího spočívá v tom, že se zříká nekonečné cesty k syntéze. Pokud toto nepřijetí představuje absolutní potlačení Já v němž nevědomém oddání se různorodosti světa, pak může být [...] tato zcela pasivní závislost na danosti ještě chápána jako pokora sama o sobě. Člověk si však uchovává vlastní vědomí, a proto musel, pokud chtěl obhájit milující oddanost jako svůj základní postoj, nahradit závislost tím, že se stal určovatelem hodnot. [...] Nejprůkazněji se určování hodnot projevuje na erotickém prožitku, neboť pokud by milující byl dokonale pokorný, musel by být [...] také na všech lidech, kteří jsou přece všichni nositelé ideje, stejně láskyplně závislý [...]. On však činí pravý opak: ideu člověka, k níž předstírá lásku, výběrově reinkarnuje do jediného konkrétního individua [...]“ (Broch 2016, 50 – 51).

Jako logický důsledek chápe Broch patetizaci pokory, kterou označuje za základ masochismu obsaženého v každé lásce.¹⁵ Kunderovo propojování roviny milostné a veřejné, politické se může jevit jako nelogické. Také zde lze uvažovat o vnitřní spojitosti Kunderova stylu s myšlením Hermanna Brocha, který pozorně sledoval narůstání ničivé síly hodnotových systémů, ve kterých dochází k popření etiky – například v esej *Humánní politika všemu navzdory* varuje: „Dokud člověk ještě pociťuje strach ze svobody, dokud ještě pociťuje onu děsivou nejistotu, když se má rozhodnout mezi dílčími hodnotovými systémy, které na něj útočí, je to stále ještě etické řešení otázky „Co mám činit?“, ale jakmile jednoho z těchto útočníků uzná za svého absolutně totalitního vládce, zůstává mu už jen otrocká otupělost, lhostejnost bez étosu, lhostejnost popřeného étosu, dokonalá lhostejnost vůči ostatním lidem a konečně i vůči vlastnímu lidství“ (Broch 2016, 106).

O blízkosti Brochova a Kunderova myšlení o umění lze uvažovat také z perspektivy intermedialní komparistiky, zejména pak ve vztahu literatury a hudby. Oba autoři dokáží nahlížet na problémy literatury z širší estetické a etické perspektivy a brát v úvahu proměny uměleckých epoch a směrů v kontextu kulturně historickém. Hermann Broch považuje kupříkladu za naléhavý estetický problém otázky kontrapunktu a harmonie nejen v hudbě, ale také v dalších uměleckých oborech: „Víme, že i v literatuře se uplatňuje technika kontrapunktu, že architektura je v literárním díle stejně důležitá jako v sonátě, ale ani zdaleka nemáme k dispozici cosi jako nauku o harmonii, která by se s touto různorodostí dokázala vypořádat, a nikdy ji mít nebudeme. Přenosy z pocitové sféry, z oblasti iracionální, jsou zde mnohem rozptýlenější než v hudbě, která – jakkoliv divně to zní – je z tohoto hlediska podstatně racionálnější. Literatura je snová, hudba nikoliv“ (Broch 2009, 222).

Pro Milana Kunderu je i po celou dobu jeho „prozaického“ tvůrčího období palčivým problémem kategorie lyrična, kterou v řadě esejistických úvah, ale také reflexivních pasáží v románech chápe nejen jako kategorii estetickou,¹⁶ ale jako kategorii antropologickou, kterou spojuje s mládím, respektive s jistou životní nezkušeností umělce či jeho málo racionálním nastavením. Také při přemítání o fenoménu lyrična má Kundera blízko k Hermannu Brochovi, který k opozici iracionální versus racionální v literatuře poznamenává: „Existují však pokusy, které usilují o vytvoření transparentní racionální sféry také pro literaturu. [...] Především sem ale patří Musilův grandiózní pokus vytvořit v *Muži bez vlastností* čistě rozumově komponovaný literární kontrapunkt. Jenomže i když jsou zde všechny rozumové prostředky [...] co nejvirtuózněji využity k dosažení promyšlené literární syntaxe, teoretický výsledek je přesto stále stejný: kontrapunktické uspořádání významových jednotek reality není ani v Musilově románu rozumově zjištělné, také zde ho můžeme pouze tušit. Do jisté míry je tím zaručeno, že lyrično nelze vypudit ani tou

¹⁵ Podle Hermanna Brocha jde o bludný kruh, neboť milující s narůstající vzdáleností od milovaného objektu ještě víc patetizuje (Broch 2016, 51).

¹⁶ V literární estetice srov. zejména pronikavé stylistické analýzy kategorie lyrična v monografii Emila Steigera *Grundbegriffe der Poetik* (Steiger 1956, 13 – 82).

nejracionálnější metodou, neboť lyrika jako výraz básnického subjektu, a tudíž jako jev výlučně subjektivní, metodicky podléhá subjektivní syntaxi“ (ibid., 222 – 223).

Na rozdíl od Kunderova zralého období si však Hermann Broch uchoval víru v možnosti lyriky přímo usouvztažňovat dílčí realitu s celým kosmem.¹⁷ Kundera postupně chápe lyrično a epično jako fenomény překračující pouhou oblast estetiky – představují mu dva možné postoje člověka vůči sobě samému i vůči jiným lidem. Lyrický věk je pro něj obdobím mládí (Kundera 2014, 21 – 22). Od své románové prvotiny se proto Kundera snaží vytvořit pro sjednocování všech podob novodobého myšlení a uměleckého tvoření, které ztratilo původní jednotu povznášením se do božského nadvědomí, maximální prostor v žánru románu. Zároveň je Milan Kundera velmi vnímavý k otázkám metaforičnosti v jazyce i jiných sférách – o metafoře přemýšlí i v souvislosti s prozaickou tvorbou, ve které některé možnosti tohoto artikulačního mechanismu využívá.

Hermann Broch oceňuje psychologické či psychoanalytické poznatky vysvětlující identifikaci s vítězným či trpícím hrdinou vyšší a rozsáhlejší sférou touhy po potlačení strachu, zároveň však upozorňuje na různorodost lidského strachu, která musí vést v literární tvorbě k mnohem širší různorodosti výrazových prostředků (Broch 2009, 227). Opět si v této souvislosti všímá metody esejistické románu Roberta Musila, která je pro Milana Kunderu důležitým inspiračním zdrojem: „[...] tato metoda je opět jen únikem před racionálním, je vedena snahou zneškodnit iracionální a lapit ho do sítě racionality: určitým způsobem je to nápodoba matematiky, která vyjadřuje křivku a její sbíhavost prostřednictvím nekonečného množství nepatrných přímk. O tomtéž vypovídá také potlačování sexuality, oderotičtění, které je [...] typické pro esejistický román, ale hojně se objevuje i v jiných literárních dílech této doby“ (ibid., 228).

Broch rozlišuje mezi útekem před strachem a osvobozením od strachu s tím, že tyto přístupy nesouvisejí s uměleckou úrovní a uměleckým hodnocením. Jako příklad děl, která sice překypují strachem a hrůzami podvědomí, ale nakonec v nich dochází k úlevnému překonání strachu, uvádí Broch díla Franze Kafky.¹⁸ Kafkovu i Musilovu románovou tvorbu přitom Broch považuje za umělecky hodnotnou – protikladem jsou mu díla, která jsou literárně průměrná, ale naplňují a uspokojují magickou a metafyzickou potřebu spásy, jež je neuchopitelná, a přesto reálná jako sama smrt (ibid., 228 – 229). Jistou oprávněnost Brochových tvrzení si lze ověřit například na Kunderově umělecky virtuózním románu *Nesmrtelnost* (Kundera 1993), jehož leitmotivem je „fenomenologické“ zkoumání různých podob úsilí o získání nezapomenutelnosti odkazu vlastní osoby v lidské společnosti, nikoli však záhadný fenomén smrti.

Hermann Broch přiznává románu schopnost vytvářet vlastní obraz světa, který je nikoli celistvým, ale jedním z mnoha jiných obrazů reality, a klade si otázku, zda je možné románu přisuzovat nějakou vlastní poznávací hodnotu. Na rozdíl od vědy nemůže román podle Brocha vylíčit svět v jeho reálnosti, ale – nemá-li být tendenční – ani takový, jaký by měl být (Broch 2009, 231 – 232). Milan Kundera ve svých esejích a reflexivních pasážích románů rozvíjí, zároveň však i do určité míry koriguje Brochovo pojetí, které je prodchnuto silnou vírou v možnosti vytvoření celostního románového modelu světa: „[...] román má být zrcadlem všech ostatních obrazů světa, ale ty jsou pro něho stejnými významovými jednotkami jako všechny vnější jevy. A stejně jako ostatní jevy převzaté z vnější reality musí i tyto obrazy světa zapojovat do své literární syntaxe [...] v jednotě literární syntaxe se všechno relativní, alespoň z ideového hlediska, neustále povyšuje do sféry absolutna. [...] literární dílo musí ve své jednotě obsáhnout celý svět, musí ve výběru významových jednotek reality zachytit svůj model světa a ve vytouženém obraze, který předkládá, projevit nekonečnost etické vůle“ (ibid., 232).

¹⁷ Hermann Broch tuto schopnost přisuzuje poněkud záhadně specifické syntaxi lyriky (Broch 2009, 223).

¹⁸ Esejistické romány se podle Brocha strachu a všemu podvědomému vyhýbají, čímž však nezměrný strach ve světě nijak nezmenšují (Broch 2009, 228 – 229).

Pro myšlení Hermanna Brocha je typická snaha o nalézání pravé míry věcí, a tak si ve svých úvahách o románu je vědom možnosti, že se jím předkládaný obraz románového světa může jevit jako patetický v racionální době, která se příliš nezajímá o duchovní dimenzi uměleckých děl. Zdá se mu však, že zejména v románu lze jít vstříc novému obrazu světa, ať již bude nazýván duchovní či jinak: „Neboť úkol literatury zůstává stále týž, je to věčný a nepomíjející výraz touhy lidské duše, která odjakživa patří do jejího mnohohlasu, ale vytvořením nového románu literatura dosahuje takové orchestrální šíře a nový román svou racionálně-iracionální polyfonií představuje tak skvělý symfonický nástroj, že pro toho, kdo chce slyšet, se v každém jeho varhanním tónu ozývá příslib budoucnosti“ (ibid., 236).

Milan Kundera sice sdílí Brochovu představu o možnostech románového žánru v moderní době, ale je přece jen skeptický k přílišnému zdůrazňování jeho poznávací funkce. V myšlenkovém světě francouzského strukturalismu, jímž byl ve svém pařížském exilu obklopen, postrádal Kundera Mukařovského důraz na hodnoty literárního díla a specifickou roli estetické funkce: „Ti, co říkají spolu s Brochem, že poznání je jedinou morálkou románu, jsou zrazováni kovovým pazvukem slova poznání, které se příliš kompromitovalo svými vztahy s vědou. Je proto třeba dodat: román objevuje všechny neznámé stránky existence v podobě krásy. Už na začátku dějin románu objevili romanopisci dobrodružství. Díky nim připadá nám dobrodružství krásné jako takové [...] Kafka popsal situaci člověka tragicky drženého v pasti. [...] I nesnesitelnou situaci svého K. odhaluje Kafka jako zvláštní černou krásu. [...] Krása v umění: nenadále rozsvícené světlo dosud neřečeného. Čas není s to zeslabit toto světlo vyzařující z velkých románů; lidská existence je totiž člověkem nepřetržitě zapomínána, takže objevy romanopisců, ať jakkoli staré, nás nikdy nepřestanou udivovat (Kundera 2014, 17 – 18).

Jakub Češka připomíná, že Kundera se při utváření konceptuálních metafor inspiroval v abstraktně metafyzickém proudu moderní poezie reprezentovaném básníky jako Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, Boris Pasternak či Vladimír Holan. Metafora není podle Česky v Kunderově tvorbě ani ornamentální, ani není určena k vytváření určité atmosféry, ale je výsledkem myšlenkového konceptu, který je – díky své metaforičnosti – pociťován silně emočně (Češka 2022, 38 – 39).

Češka upozorňuje na význam metafory „*Šla za druhými dál / nesměle jako ta, jež v krátký čas / a před mnohými bude musit zpívat*“ z Rilkovy básně *Slepnoucí* pro Kunderovu románovou poetiku, v níž funguje jako mocenská metafora dohledu v situaci „být viděn, aniž se mohu obhájit před tím, kdo si mě prohlíží“ (ibid., 39). Milan Kundera věnuje ve své esejistice i v románech značnou pozornost fenoménu lyričnosti nejen jako estetické kategorie, ale jako specifickému životnímu postoji. Jakub Češka si – v kontrastu k přístupu Reného Girarda – všímá podoby Kunderovy antiromantické pozice: „U obou autorů můžeme vidět jistou tendenci k racionálně pojeďnané afektivitě, jež se živí [...] z básnické imaginace. Předchozí formulace prozrazuje dvě různá pojetí antiromantického postoje: na jedné straně mimetický charakter touhy, na straně druhé sugestibilitu básnické imaginace. [...] Zatímco René Girard klade důraz na intersubjektivitu, Milan Kundera na fundamentální úlohu básnické řeči. [...] Kundera neanalyzuje pouze lyriku, nýbrž specifický životní postoj, který označuje jako lyrický (za lyrické můžeme označit i některé románové hrdiny)“ (ibid., 300).

Německy (a v závěru života také francouzsky) píšící básník, prozaik a esejista z Prahy Rainer Maria Rilke přispěl nejen svou poezií, ale také románem *Zápisky Malta Laurids Brigga*¹⁹ (1910) k rehabilitaci významu básnické řeči v modernistické literatuře prozkoumáváním možností metafor a symbolu. Rilkeova básnická analýza existenciálních situací, v nichž se ocitá moderní člověk, je částí interpretů chápána jako naléhavá výzva k potřebě změnit způsob našeho pobytu ve světě.

¹⁹ V orig.: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.

Skeptičtí vykladači Rilkova díla naopak poukazují na básníkovu slepotu tváří v tvář problémům moderní doby a zdůrazňují jeho esteticismus.

Paul de Man upozorňuje na Rilkovou autorskou lest, s níž využívá estetickou eleganci k artikulaci toho, co by jinak zůstalo nesdělitelné. Na této rovině zkušenosti pak již podle de Mana není možné déle odlišovat estetiku krásna od estetiky ošklivého, přičemž ani lákavé povrchy nelze chápat pouze jako vnější vzhled (de Man 1988, 55).²⁰ Pro Kunderu je Rilke zajímavý jako autor metafor, které usouvztažňováním vzájemně vzdálených sémantických polí otevírají cestu k zaujímání nového vztahu ke světu, dále pak jako tvůrce usilující o soulad myšlení a básnění. Neméně důležité je i Rilkeovo utváření různých podob distance jako nástroje k prozkoumávání nových forem odcizení moderního člověka nejen světu a blízkým lidem, ale i sobě samému. Podobně jako Rilke ve svém básnění či reflexích románových či esejistických je i Kundera „fenomenologem“ v tom smyslu, že se zaměřuje na fenomény, které se dotýkají moderního člověka v jeho lidskosti. Také u Kundery je patrný pozoruhodný stylový soulad mezi myšlením a vyprávěním. Jak si již v osmdesátých letech 20. století povšiml Květoslav Chvatík, styl Kunderova románového díla plyne funkčně z ontologické povahy jeho románového světa (Chvatík 1992, 185).

SUMMARY

In his novels and essays, Milan Kundera devoted considerable attention to key features of the modern Central European novel—particularly the relationship between conceptual thinking and image-based thinking, the interplay between lived experience and its literary representation, and the fusion of aesthetic and existential values. Drawing on the legacy of modern metaphysical poets, he reflected on the cognitive potential and pitfalls of metaphor, as well as on lyricism both as a literary genre and as a category that is not only aesthetic but also anthropological. From the novels of Franz Kafka and, above all, Robert Musil, he developed through an original reinterpretation the idea of a polyphony of possibilities in the semantic construction of a text. A fundamental source of inspiration for Kundera was the work of Hermann Broch, particularly his incisive analysis of cultural and social phenomena and his ability to view them in previously unsuspected contexts, as well as his belief in the novel's potential to integrate artistic and intellectual creativity.

LITERATÚRA

- Broch, Hermann. 2009. *Román – mýtus – kýč*. Praha: Dauphin.
- Broch, Hermann. 2016. *Eseje. Logika rozpadajícího se světa*. Praha: Dauphin.
- Češka, Jakub. 2022. *Za poetikou Milana Kundery*. Brno: Host.
- Chvatík, Květoslav. 1992. Kunderovo druhé Umění románu. In: Chvatík, Květoslav: *Melancholie a vzdor. Eseje o moderní české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 176 – 186.
- Kubíček, Tomáš. 2012. *Středoevropan Milan Kundera*. Olomouc: Periplum.
- Kundera, Milan. 1993. *Nesmrtelnost*. Brno: Atlantis.
- Kundera, Milan. 2014. *Slova, pojmy, situace*. Brno: Atlantis.
- de Man, Paul. 1988. *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Musil, Robert. 1998. *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

²⁰ Paul de Man připomíná Rilkeovo pojetí člověka ve vrcholné sbírce *Duineser Elegien* (1923, *Elegie z Duina*) jako nejohroženějšího a nejexponovanějšího tvora, jakého si lze představit; nazývá ho nejvíc pomíjivým stvořením (*Pátá elegie*, *Devátá elegie*), které se vždy loučí (*Osmá elegie*), neboť se nedokáže uvolněně usadit v přítomnosti vůči sobě nebo světu (de Man 1988, 56).

Petr Kučera

Musil, Robert. 2016. *Der Mann ohne Eigenschaften 1, 2*. Salzburg: Jung und Jung Verlag.
Steiger, Emil. 1956. *Grundbegriffe der Poetik*. 3. vyd. Zürich: Atlantis Verlag.

KONTAKT

doc. Dr. Petr Kučera, Ph.D.
Katedra filologických studií
Filozofická fakulta ZČU v Plzni
Riegrova 11
306 14 Plzeň
Česká republika
pekucera@ff.zcu.cz