

Dlouhé loučení Milana Kundery s Julkem Fučíkem a odpovědnost žánru

První verze *Umění románu*
a druhá verze *Posledního máje*

Holt Meyer – Universität Erfurt



*Sovětský svaz skutečně rozšiřuje demokracii. Sovětský svaz skutečně dále demokrati-
zuje svou ústavu [...] Toto rozšiřování demokracie však ani v nejmenším neznamená
oslabení diktatury proletariátu, nýbrž její zesílení (Fučík 1954, s. 127–128).*

O. JULEK: (NÁŠ) DRUH

*Jeho reportáže obrážely přemíru nadšení, které provázelo tolik diskutovaný úspěch
modernizačního projektu bolševiků (Miloslav Ransdorf o Juliu Fučíkovi, cit. podle
Glanc 2010, s. 189).*

Bylo dobré mít Julka Fučíka za přítele. Vnímat ho jako jednoho z nás, být částí jeho velké rodiny, tvořené tou „polovinou národa“, která pro něho „jásala“: „A teď dávejte pozor: ta polovina, co jásala, byla ta aktivnější, chytřejší a lepší“ (Kundera 1981, s. 14). Bylo dobré mít jeho obrázek jako mlčícího svatého v koutě skromného pokoje. Být jeho přítelem bylo do té míry lákavé, že jím mnozí nechtěli a neuměli přestat být ani po zřejmé diskreditaci jeho posmrtného „projektu“ v Čechách. Nemám přitom na mysli „Julka“ ani tak jako představitele určitého politického názoru nebo politické praxe, nýbrž jako postavu vystupující v příběhu dějin — jako „druh“ nejenom v politickém slova smyslu, ale také a především jako žánr.

Bezpodmínečné „nadšení“ „znamenitého vypravěče“¹ nad „modernizačním projektem bolševiků“ bylo natolik nakažlivé, že nemoc tohoto „entuziasmu“ (Glanc)²

1 Tak označují Fučíka Ladislav Štoll a Gusta Fučíková v poválečném vydání reportáží *V zemi, kde zítra již znamená včera* (Fučík 1947); Štoll jako vydavatel a komentátor Fučíkových spisů Fučíka sehrál významnou roli v posmrtné falzifikaci jiného spisu, ve kterém Fučík vystupuje jako „znamenitý vypravěč“: *Reportáži, psané na oprátce*. Zcenzurování důležité scény, v níž vypravěč popisuje svou „vysokou hru“, tj. moment, kdy přestal mlčet a začal hovořit s gestapem, je známou věcí. Tato místa lze číst v kritickém vydání *Reportáže* z roku 1995 a také ve faksimilovaném vydání z roku 2008, s nímž pracuji v této studii. V kontextu mého výkladu má tento cenzurní zásah zvláštní význam mimo jiné i proto, že právě Fučíkovo mlčení je historickým předpokladem Kunderova *Posledního máje*.

zmizet nemohla; v dalších letech měla podobu afirmace nebo „konstruktivní negace“, která se projevovala jako dlouhé nebo dokonce permanentní loučení se starým přítelem. V případě literární tvorby Milana Kundery mělo toto loučení podstatný vliv na práci s textovými druhy.

1. ODPOVĚDNOST, „ZTRACENÝ ČIN“ A AUTOFILOLOGIČNOST KUNDEROVY ŽÁNROVÉ PRÁCE

Následující odstavce budou věnovány tvorbě Milana Kundery na konci 50. a počátkem 60. let a roli Julia Fučíka v ní — a to nejen jako postavy tematizované, nýbrž i jako figury loučení. První verzi *Umění románu*, rozpravy o Vladislavu Vančurovi, dopsané roku 1959 (a poté v letech 1960 a 1961 dvakrát vydané), a dvě první verze dlouhé narativní básně o Juliu Fučíkovi s názvem *Poslední máj* (1955, 1961) čtu jako kombinovaný umělecko-neumělecký komplex, na němž lze rekonstruovat sebereflexivní nastavení literárního žánru. Toto nastavení souvisí s tehdy obvyklou marxisticky-leninskou koncepcí *odpovědnosti*, která v žánrovém systému spatřuje strukturu *odpovědi* (jeden žánr neustále odpovídá a reaguje na jiný) a tuto strukturu vztahuje ke komunisticky inspirované *sociální odpovědnosti*, která zase verbuje uměleckou literaturu do nutného a nevyhnutelného boje ve prospěch marxisticky-leninského revolučního hnutí.

Tvrdím, že struktura *odpovědi*, kterou lze od konce šedesátých let sledovat v Kunderově názoru na vztah mezi „lyričností“ a „epičností“, už sice není marxisticko-leninská, ale zůstává součástí Kunderova myšlení žánru a žánrové praxe. Dokladem této hypotézy může být analogický umělecko-neumělecký komplex představovaný druhým vydáním *Umění románu* ve Francii v roce 1986. I když se mu v přítomné studii nemohu podrobně věnovat, pokládám za důležité mít tuto perspektivu na paměti; jde o to, že beletristická a dokonce i nebeletristická Kunderova tvorba je hluboce autofilologická (k definici pojmu viz dále).

1.1. ODPOVĚDNOST ŽÁNRU: „...POSLALI DO SVĚTA ČIN A TEN ZAČAL ŽÍT SVÝM VLASTNÍM ŽIVOTEM“

Kdybych psal román... (Kniha smíchu a zapomnění; Kundera 1981, s. 15)

V páté části prvního dílu *Knihy smíchu a zapomnění* „autorský hlas“ vypravuje dějiny Čech po komunistickém puči z hlediska příslušníků určité generace:

-
- 2 Úvahy Tomáše Glance (2010) o Fučíkově entuziasmu, projevujícím se v jeho výročích o Sovětském svazu v době velkého teroru, vytvářejí relevantní pozadí mé argumentace. Právě tohoto Fučíka má na mysli Kundera, když v první verzi *Umění románu* píše o „renesančním pocitu života“, který se pro Fučíka či Vančuru zrodil jako řád jiných lidí „z říjnových plamenů, ze snu a vize“ marxismu-leninismu (Kundera 1961, s. 196). V přítomném textu užívám jméno „Julek“, cituji tak gesto knihy, ve které Glancův příspěvek vyšel: *Julek Fučík — věčně živý!*. Právě tento stalinistický vizionář Fučík halucinuje maximálně entuziasticky komunistickou Moskvu v první verzi *Posledního máje* z roku 1955: „[...] je to první máj! Na rudém náměstí / Volají na radost, mávají na štěstí!“ (Kundera 1955, s. 21).

A tehdy ti mladí, chytří a radikální lidé měli najednou divný pocit, že poslali do světa čin a ten začal žít svým vlastním životem, přestal se podobat jejich představám a nedbal na ty, co ho zrodili. Ti mladí a chytří lidé začali tedy křičet na svůj čin, začali ho volat, napomínat, honit a pronásledovat.

A následně vyjadřuje ambivalentní přání: „Kdybych psal román o generaci těch nadaných a radikálních lidí, nazval bych ho *Pronásledování ztraceného činu*“ (Kundera 1981, s. 15).

Není jasné, zda zmiňovaným románem je právě *Knihla smíchu a zapomnění*, lze si také představit, že tím „románem“ je souhrn všech dosavadních Kunderových románů (obzvláště *Žert* a *Život je jinde*, Květoslav Chvatík označuje tyto romány jako *Knihu smíchu*, jde podle něj o „trilogii rozloučení s mýty poválečné levice, trilogie meditace nad vztahem člověka a dějin uprostřed poválečné Evropy“, Chvatík 1994, s. 85, týž 2008, s. 95³). Může se však také jednat o text, který nikdo ještě nenapsal.

Když je řeč o zodpovědnosti (anglicky spíše *answerability* než *responsibility*⁴) za „činy“ v době stalinistického zglajchšaltování, nelze nepřipomenout tzv. Dvořáčkovu kauzu z roku 1950 (srov. Hradílek 2008). Přestože je její objasnění úkolem specializovaných historiků, domnívám se, že literárněvědnou argumentaci úvah o Kunderově tvorbě z druhé poloviny padesátých let nelze zcela od této kauzy oddělit. Nejde přitom o osobu Milana Kundery a jeho osobní odpovědnost (krom *answerability* také *adressability* ve smyslu Bachtinovy dialogičnosti) v březnu roku 1950 a nyní. To jsou otázky pro odborníky jiných oborů, které si — opakují — zaslouží přesné, důkladné a vyčerpávající odpovědi. Jde mi o jinou oblast, která podle mého názoru náleží ke stejné „semiosféře“ (Lotman 1994) a která představuje dezideratum v dosavadních zkoumáních Kunderova díla: jedná se o jeho tvorbu mezi roky 1954 a 1961 s ohledem na jeho práci s žánry. Zde literární vědec může a snad i musí klást otázky týkající se odpovědnosti, ne ani tak proto, že se zde dokumentuje autorova aktivní účast na stalinistickém kultu, nýbrž především proto, že odpovědnost žánru je téma, které sám Kundera stále explicitně připomíná (naproti tomu problém vlastní účasti či viny tematizuje výhradně ve formě fikce). Analýza Kunderovy práce s žánry zvýrazní zvláštní hudební polyfoničnost (přesněji: programovou propagaci svérázné polyfonie) „umění románu“ v Kunderově literární teorii a praxi a její vztah k teorii odpovědnosti žánru v souvislosti s dialogičností a polyfonií v literárněvědném bádání Michaila Bachtina. Ten v práci *Román jako dialog* (1980) popisuje a analyzuje jinou — lze dokonce říci opačnou — polyfonii než Kundera. Bachtin vypráví dějiny románu, který usiluje o otevřenost, naproti tomu Kunderova hudební polyfonie směřuje k uzavřenosti a totální kompoziční kontrole (a také k vytvoření toho, co Derrida v práci *Signatura událost kontext* nazývá „totálním kontextem“, který má, fakticky ovšem nemůže, vyloučit „diseminaci“ významu znaků, Derrida 1993, s. 277–307). Takový přístup nám umožňuje vnímat signály zevnitř Kunderova psaní a následně je analyzovat; nelze jej však ztotožňovat s akceptací Kunderovy retrospektivní regulativní činnosti, z literárněvědného hlediska naprosto neseriózní.

3 V překladu do němčiny chybí první „poválečné“: „Abschied von den Mythen der Linken“ (Chvatík 1996, s. 120).

4 „Answerable“ znamená nést odpovědnost za něco, co člověk sám udělal, tento význam má i slovo „responsible“, kde ovšem odpovědnost nemusí být spojena s určitým činem.

Koncept „odpovědnosti žánru“ (nebo „odpovědnosti žánrů“⁵) má různá teoretická východiska. Důležitý prvek pochopitelně představuje již sama teorie žánrů, resp. poznatek, že „dějiny literatury jsou dějinami jejich žánrů“; samozřejmě při vědomí toho, že logický status žánru je velice složitý (Meyer 1999, s. 74). Centrální význam má okolnost, již zdůrazňuje Derrida, že pojetí žánru jako preskriptivního „zákoná“ je hluboce paradoxní: sám žánr je žánrem, který o sobě říká „já“ a „my“ (Derrida 1980, s. 56–57) a se nachází mezi *physis* a *techné* (tamtéž, s. 58 a d.). „Zákon žánru“ se definuje tak, že každý požadavek čistoty žánru má za následek „kontaminaci“, „nečistoty“ a „parazitické ekonomie“ (tamtéž, s. 59). Právě fakt, že žánr říká „já“ a „my“, zároveň znamená, že sám žánr jedná a vstupuje jako komplexní subjekt do polyfonického dialogu (Bachtin 1980). Domnívám se, že lze kombinovat analýzu „jednání“ žánru jako subjektu, čili agens, se zkoumáním „omezené suverenity“ v politické totalitě, již lze pozorovat například u Bohumila Hrabala v osmdesátých letech (srov. Meyer 2014).

S pomocí konceptu „odpovědnosti žánru“ se lze vyhnout psychologicko-moralistním přístupům k otázce odpovědnosti (například v souvislosti s podporou totalitních politických struktur) a začít celý problém vnímat jako textový faktor. Nahlíženo z tohoto úhlu spočívá těžiště problému stalinismu, post-stalinismu a anti-stalinismu u Kundery v tom, jak jeho žánry (varianty a fáze práce s žánry) postupují mimo žánrový systém, který je spojený s „marxismem-leninismem“, resp. se stalinismem. Stalinismus lze považovat za „žánrový projev“, na který Kunderova práce s žánry odpovídá a na němž tímto způsobem přijímá účast. Všeobecný „žánrový projev“ není výlučnou vlastností stalinismu (marxismu-leninismu), nýbrž představuje sám stalinismus, neboť diskurzivní praxe stalinismu je koneckonců složená z „řečových žánrů“ v širokém slova smyslu. Mezi tyto žánry v širším slova smyslu patří i literární žánry, včetně jejich stalinistické systematizace.

Různé verze Kunderova *Posledního máje* lze tak číst nejen jako sémantickou práci s materiálem z díla Julia Fučíka, nýbrž i jako žánrovou odpověď na Fučíkovu *Reportáž*, která hrála obrovskou úlohu v kánonu československého socrealismu (tato žánrová odpověď pak pokračuje na jiném místě, když Pavel čte část *Reportáže* spolu s textem Ludvíkovy pohlednice v románu *Žert*). Obě díla jsou „lyrickými“ příspěvky k literatuře doby stalinismu, která ještě nevytyčila plný socrealistický žánrový systém.

Soubor a hierarchizace žánrů v tzv. socialistickém realismu, jež se vyznačuje upřednostněním románu, představují spolu se zdůvodněním tohoto upřednostňování centrální „žánrový projev“ stalinismu. Kunderova práce s žánry v monografii o teorii románu i v socrealistické poémě o Fučíkovi na tento „projev“ zjevně odpovídá a neplatí to jen pro období začátku a konce 50. let, ale i pro léta 1965 až 1985, kdy byl pro Kunderu román ideálním „dopravním prostředkem“ (tj. diskurzivní kontextualizací) ovšem už ne promarxisticko-leninsky chápaný „pokrok“.

Jaké výhody tedy plynou z toho, že na Kunderovo dílo budeme nahlížet prizmatem odpovědnosti žánru?

5 Počátky literárněvědného zájmu o vztah mezi odpovědností a žánrem lze najít v anglistice posledních dvanácti let, viz Tolmarken 2002 a Tass 2012.

1. Otázku odpovědnosti přeneseme do textové sféry.
2. Lze vyhovět požadavku autora, aby byl posuzován skrze svou literární tvorbu (ovšem samozřejmě skrze celou tvorbu, a ne jenom tu, která zbývá po jeho retrospektivní regulativní činnosti, jíž označuje určité texty za „neplatné“).

1.2. FUČÍK (A AUTOFILOLOGIČNOST)

Nebyl řečník; byl znamenitý vypravěč (Ladislav Štoll a Gusta Fučíková o Juliu Fučíkovi, cit. podle Glanc 2010, s. 188).

Analýza prvních dvou verzí poémy *Poslední máj* (1955, 1961) a jejich vzájemných souvislostí s prvním *Uměním románu* (1960) nabízí příležitost věnovat se svérázně variantě autofilologičnosti. Tento rys, který jsem před několika lety v podobě samostatného pojmu uvedl do literárněvědné diskuze, připisuji těm literárním textům, jež vůči sobě samým používají filologické operace. Podle mého mínění je tento fenomén důležitým faktorem diskurzivního statutu literatury.⁶ Má různé efekty a příznaky a je různě explicitní v různých diskurzivních situacích. V českém případě od začátku 19. století souvisí s „filologičností české kultury“, o které psal Vladimír Macura v kanonické knize o obrození *Znamení zrodu*.⁷ Autofilologičnost (jako intertextualita, s kterou často souvisí) může mít různé stupně explicitnosti. Příkladem je stálý sebekomentář v Kunderových románech nejpozději od románu *Život je jinde*.⁸

Máme tady co do činění s něčím více než s pouhým řízením recepce („Rezeptionsteuerung“ — Boden 2006). Pozorujeme zde přímou filologickou činnost (tj. „činy“) uvnitř literatury (a mimo literaturu⁹ během sedmadvaceti let Kunderovy tvůrčí dráhy, 1959–1986). Dvě podoby *Umění románu*, jež od sebe dělí více než čtvrt století, nabízejí jasnou binární strukturu. Nejpozději od prvního *Umění románu* reguluje opozice mezi „románem“ (resp. „epičností“) a ne-románem (např. „lyrikou“ resp. „lyričností“) Kunderovo psaní zevnitř a rámuje otázku odpovědnosti v tom smyslu, že žánr

6 Pojem „autofilologičnosti“ byl poprvé využit při zkoumání českých masových písní (Meyer 2006). V daném článku jsem se snažil analyzovat násilné stalinistické zglajšaltování hudby a jeho odbornou administraci (také u Jana Mukařovského), sledoval jsem vztah mezi žánrem a kánonem (mohlo by se říci: odpovědnost žánrů). V přítomné studii sleduji autofilologickou „sebekanonizaci“ Kundery, která se projevuje tím, že autor sám chce rozdělit svou tvorbu na „platnou“ a „neplatnou“.

7 „Česká kultura je [...] zcela zřetelně budovaná jako kultura filologická. Nijak to ovšem neznamená jen podrobení kultury filologii, ale i podřízení filologie společnému souboru ideologickému“ (Macura 1995, s. 45).

8 Mám na mysli diskurz o básnictví, proti kterému se román *Život je jinde* profiluje, ale také explicitní diskurz o tomto textu v čtvrté části druhého *Umění románu*. „Eintretien sur l'art de la composition“, Kundera říká, že šestá část románu *Život je jinde*, nazvaná *Čtyřicátník*, činí kompozici románu „perfektní“ („tout a été parfait“ — Kundera [1986]/2012, s. 105).

9 Když mluvím o Kunderově autofilologičnosti, zkouším si také představit literárněvědnou alternativu k biografické a politické otázce, jakou roli Kundera hrál na filologických a quasi-filologických fakultách UK a FAMU během stalinistického zglajšaltování na začátku 50. let. Ta otázka je důležitá; je diskutována mj. v knize *Tato fakulta bude rudá* (ed. Jiří Holý, 2009).

románu odpovídá na ne-román (marxisticky-leninský výklad této okolnosti v prvním *Umění románu* se odlišuje od pozdějších Kunderových konceptualizací, nikoli však principiálně). Proto bychom neměli akceptovat (slovy Květoslava Chvatíka „respektovat“) Kunderovy pokusy o zahlázení stop po jeho ne-románech, včetně „lyriky“.

2. „...KDYŽ NENÍ AUTOR DOST SEBEKRITICKÝ, ŠKODÍ NEJVÍC SÁM SOBĚ...“ – DOPIS Z ROKU 1987 O PRVNÍM A DRUHÉM UMĚNÍ ROMÁNU

[...] *to vše přijal i druh a soupevník této slavné generace lyriků — Vladislav Vančura (Kundera 1961, s. 35)*

2.1. KUNDERŮV DOPIS

[...] *Proč za ní vůbec jel? Proč chtěl zpátky ty dopisy? (Kniha smíchu a zapomnění, Kundera 1981, s. 26)*

V analýze Kunderovy autofilologičnosti se mohu opřít o pramen specifické povahy, který nabízí zajímavý úhel pohledu na jeho tvorbu 50. a počátku 60. let. Jedná se o dopis z dubna 1987, který je odpovědí na mou prosbu, již jsem mu napsal na adresu *École des Hautes Études* v Paříži několik týdnů předtím. Mou prosbu o svolení přeložit jeho první *Umění románu* do němčiny Kundera ve vstřícném dopise jednoznačně odmítl:

Milý příteli, když jsem psal tu knihu [...] nebyl jsem o mnoho starší než Vy. A Vy sám si umíte dobře představit, že to není věk moudrosti. Ne že bych se za tu knihu styděl, je to věc docela chytrá, ale zároveň úplně nezralá, školácká, a naprosto si nezaslouží, abyste ji studoval nebo dokonce překládal. Nikdy bych ostatně její nové vydání nepovolil. Vydal jsem ostatně pod stejným názvem knihu asi před půl rokem zde ve Francii. [...] Je to soubor mých úvah o románu, těch, které jsem považoval z kritického odstupu za hodné tisku. (když není autor dost sebekritický, škodí nejvíc sám sobě.)

Pojmy „zralost“ „školácké“ se Kundera snaží ovlivnit recepci své tvorby. Odkaz na novou knihu vydanou „pod stejným názvem“ měl začínajícího bohemistu správně „navigovat“. V přítomném textu tedy Kunderův text nepřeložím do jiného přirozeného jazyka, němčiny či angličtiny, nýbrž do jiného textového (a žánrového) modu; svou pozornost soustředím na autofilologické momenty knihy. Hned na úvod se nabízejí otázky, v jakém smyslu se jedná o „úvahy teoretizujícího praktika“, jak se píše na začátku prvního *Umění románu* (Kundera 1961b, s. 7), a jak tato teoretická práce dokončená roku 1959 (tamtéž, s. 206) souvisí s jiným jeho dílem, pokládáným v té době za významné, s *Posledním májem*.

Mohlo by se zdát, že na přelomu padesátých a šedesátých let již socrealistická epická báseň patřila minulosti, ovšem vzhledem tomu, že druhá knižní verze *Posledního máje* vyšla v roce 1961 a o dva roky později i potřetí, je celá věc složitější.¹⁰ Na rozdíl

10 Prakticky jedinou novější analýzu *Posledního máje* představuje text Doris Boden, autorka však vychází pouze z první verze textu (Boden 2006b; viz zde mj. zmínku Macuro-

od Květoslava Chvatíka, který čte Kunderovu tvorbu teleologicky a jistým způsobem i anachronicky, bych rád ukázat, že bychom první *Umění románu* měli číst právě jako knihu „teoretizujícího praktika“, který *Poslední máj* vůbec nezavrhuje, nýbrž dvakrát přepracovává. Jinými slovy, „dědictví“ Julia Fučíka a stalinistický fučíkovský kult jsou věci, se kterými se Kundera loučí velmi dlouho, v jistém smyslu možná až dodnes. Zde nemám na mysli osobní loučení biograficky chápaného autora, nýbrž Kunderovo loučení s Fučíkem jako s elementem jeho textové praxe. Tuto praxi lze rekonstruovat i s pomocí srovnání prvního *Uměním románu* jako „úvahy teoretizujícího praktika“ s literární praxí stejného autora, jak se jeví z prvních dvou verzí *Posledního máje*.

2.2. SEBEKRITIKA, AUTOFILOLOGIČNOST, „LYRIČNOST“ A ZRALOST

Mládí, poezie a revoluce jedno jsou! (Život je jinde, Kundera 1979, s. 200)

Připomeňme další pasáž citovaného dopisu, v níž Kundera upozorňuje, že „když není autor dost sebekritický, škodí nejvíc sám sobě“. Každý, kdo se orientuje v politickém jazyce stalinismu a totalitních režimů, ví, že „kritika“ a především „sebekritika“ nejsou neutrální výrazy. Tím samozřejmě neříkám, že Kundera má na mysli právě stalinistické pojetí „sebekritiky“. Použití tohoto slova nám však dává příležitost přemýšlet o vztahu mezi sebekritikou a autofilologičností v souvislosti s překonáváním „nezralosti“. K tomu překonáváním se autor hlásí nejen v dopise, ale i jako autorská instance v četných literárních dílech, počínaje románem *Život je jinde*.¹¹ Není úplně jasné, zda pro tento sebekritický poukaz na vlastní nezralost platí binární opozice mezi „zralostí“ a „nezralostí“ (o binárnosti a její „destrukci“ u Kundery viz Boden 2006a), při které nezralost vystupuje jako ekvivalent „lyriky“ (např. ve formulaci „lyrický věk“) a totalitní mentality.

Na jedné straně lze tvrdit, že nesmíme uplatňovat tuto literární kategorii na ne-literární tvrzení obsažená v dopise, na druhé straně však *Umění románu* z roku 1986 často přebírá nekomentované citáty z Kunderových románů jako definice pojmu; příkladem mohou být právě „lyrisme (et révolution)“ (Kundera [1986]/2012, s. 162), definované výhradně citáty z románu *Život je jinde* (druhý citátem z šesté části románu, nazvané *Čtyřicátník*, končícím větou „Zde tančila nevinnost! Nevinnost se svým krvavým úsměvem“ (Kundera 1979, s. 309),¹² který souvisí s kategorií nezralosti, o což

vy poznámky o *Posledním máji*, že příběh představuje variaci na pokoušení Ježíše Krista / Mt 4/, Macura 1992, s. 39–44). Boden sice nazývá *Poslední máj* „epickým“ (Boden 2006b, s. 160), popisuje ho nicméně v kontextu Kunderova „lyrického projektu“ mezi socrealismem a subjektivitou. Chápe jej jako Kunderův pokus zdůrazňovat estetiku oproti politickým požadavkům řádu a upozorňuje na marnost tohoto pokusu (tamtéž, s. 162).

11 O tomto komplexu jsme intenzivně diskutovali v kunderovském semináři v Erfurtu v zimním semestru 2013. Tyto diskuze se odrážejí v přítomném článku, na tomto místě upřímně děkuji všem účastníkům semináře za dialog a podnětné návrhy; Petru Šámalovi a Miroslavu Zelinskému děkuji za pomoc s jazykem a dotažením některých myšlenek.

12 Srov. též: „Lyrika je opilství a člověk se opíjí, aby snáze splýval se světem. Revoluce netouží, aby byla studována a pozorována, touží po tom, aby s ní lidé splynuli; v tom smyslu je lyrická a lyriky potřebná“ (Kundera 1979, s. 231).

tady jde). Autofilologičnost Kunderových románů sedmdesátých a osmdesátých let se nejzřetelněji demonstruje právě v takových nekomentovaných přenosech kategorií z románového textu do druhého *Umění románu*.

Je nápadné, že „románová programatika“, která se objevuje například ve druhém *Umění románu*, na niž Kundera explicitně odkazuje ve svém dopise, stojí a padá s překonáváním nezralosti, resp. dětství. „Infantocratie“ jako „l'idéal de l'enfance imposé à l'humanité“ (Kundera [1986]/2012, s. 154–155) je jednoznačně principem, která stojí v opozici k románu. Proto bychom měli být ostražití, když autor užívá kategorii sebe-kritiky, i když ji spojuje s vlastní nezralostí a konstatuje ji v osobním dopise.

Kundera píše, že druhé *Umění románu* je „soubor mých úvah o románu, těch, které jsem považoval z kritického odstupu za hodné tisku“. První *Umění románu* už za „hodné tisku“ nepovažuje, zároveň si však všimněme formulace: „Ne že bych se za tu knihu styděl“. Autor dopisu tedy nepovažuje první *Umění románu* za „ztracený čin“, který by chtěl vzít zpět nebo jej odvolat; i proto se pokouším lokalizovat místo prvního *Umění románu* v Kunderově tvorbě.

Kundera neodmítá vhodnost obsahu prvního *Umění románu*, nýbrž jenom vhodnost tisku.

Pomineme-li samozřejmou okolnost, že literární vědec nemůže a nemá žádný objektivní důvod omezit svá zkoumání pouze na tu část díla, kterou autor prohlašuje za platnou (tomu se budeme podrobněji věnovat ve čtvrté části, věnované Chvatíkově rozpravě z let 1994 a 2012), má čtení prvního *Umění románu* smysl právě vzhledem k výše zmíněné otázce odpovědnosti a také vzhledem k otázce, na co Kundera svými psaním odpovídá a co z toho plyne pro koncepci dialogu v tehdejší jeho tvorbě a vůbec v jeho celém díle.

Vzhledem k tomu, že Kunderův první esej o románu budu číst z hlediska rekonstrukce „úvah teoretizujícího praktika“, je nutné jej vnímat v souvislosti s jeho tehdejší tvorbou. Nejlogičtější kategorií, která se v této souvislosti nabízí, je kategorie „lyričnosti“, respektive vztah mezi „lyričností“ a „epičností“, jež současně představují hlavní kategorie prvního *Umění románu*. Bude také třeba věnovat pozornost postavě, která se vyskytuje na periférii této knihy, ale má značný význam s ohledem na poému *Poslední máj*: na Julia Fučíka.

3. „ZTRACENÝ ČIN“, „ZTRACENÁ EPIČNOST“, A ÚLOHA „LYRIČNOSTI“ V PRVNÍM (A DRUHÉM) UMĚNÍ ROMÁNU

[...] snažil obrodit moderní román transfuzí svěží lyrické krve do unavených žil epiky (Kundera 1961b, s. 35)

Dvěšeststránková první *Umění románu* sestává z třiceti krátkých kapitol. Je rozpravou o celé tvorbě Vladislava Vančury a Kundera v něm sleduje Vančurovu údajnou „cestu za velkou epikou“. V úvodní kapitole se píše:

Podrobná historická monografie o Vančurovi čeká na pero povolanejšího autora, než jsem já. Nejsem literární historik. Jsem koneckonců literární praktik a také mé úvahy nad Vančurovým dílem jsou úvahy teoretizujícího praktika. Nezapírám proto, že tato

knih, jakkoli jsem se snažil být přesný a objektivní, je výrazem mého velmi osobního pohledu na dílo Vančurovo, je jím už samou trochu nezvyklou koncepcí i samou volbou problémů (Kundera 1961b, s. 7).

První kapitola je také nejdelší a nazývá se *Ztracená epičnost*; Kundera zde srovnává Balzacův román *Ztracené [!] iluze* a Vančurova *Pekaře Jana Marhoula*. Fabule Vančurova textu je podle Kundery na rozdíl od Balzacova románu

velice prostá. Je bez „fabulační techniky“. [...] Fabule plyne střízlivým řečištěm nezbytné nutnosti. [...] Fabule Pekaře Marhoula nikde ničím nevybočí z hranic nejobvyklejších všedností. Marhoul pracuje, hladoví, pije, choří, umírá. [...] Fabule Pekaře Marhoula nemá [...] dramatickosti. Není tu hráče a protihráče v pravém slova smyslu. Není tu dvou stran, zastupovaných lidskými reprezentanty, kteří by svobodně volili čin a bojovali spolu. Je tu pasivní Marhoul proti němé anonymní moci (Kundera 1961b, s. 12-13).

„Nezbytná nutnost“ a „anonymní moc“ jsou pojmy odkazující k marxistické teorii, zdůrazňuje se jimi drtivá síla třídní společnosti, jejímuž působení nelze odolat. Také „epické zpracování“ a jeho možnosti závisejí na marxisticko-leninsky chápané společenské situaci: „Různá společenská látka poskytuje různé příležitosti pro epické zpracování“ (tamtéž, s. 15).

Nejdůležitější argumentační figurou je zde „nahrazení“. Kunderovo myšlení je binárně kompenzační, „epičnost“ se může nebo dokonce musí v určitých dějinných fázích „ztratit“, a v těch fázích není možné vytvářet „klasickou velkou epiku“; tímto označením rozumí díla, která jsou „s to vytvořit obraz celého člověka v celku národního života“ (tamtéž, s. 19). Historický pohled v prvním *Umění románu* je následující: jsou společenské situace, ve kterých nejsou (marxisticko-leninsky chápané) podmínky pro takovou „epiku“, „literaturu [...] společenského obsahu“ (tamtéž, s. 21), zároveň ale je „pochod za novou klasickou epiku“ (tamtéž, s. 22) společensky nutný. Proto před Vančuru jako komunistu „postavila historie“ následující otázku: „Jak se zmocnit současné společenské látky velkým epickým způsobem?“ A její řešení bylo podle Kundery následující: „ztracená epičnost“ byla nahrazena „nalezenou lyričností“. Tím argumentem začíná Kunderovo binárně kompenzační myšlení o „epičnosti“ a „lyričnosti“. Jinými slovy „epika“ a „lyrika“ si navzájem odpovídají, tato myšlenková struktura zůstává podstatou jeho literární sebereflexe (a autofilologičnosti) alespoň do publikace druhého *Umění románu* v roce 1986.

Je otázkou, co se děje s politickou odpovědností, která s „odpovídající“ strukturou prvního *Umění románu* nutně souvisí. To by mohla vyjasnit analýza Kunderova dlouhého loučení s Juliem Fučíkem.

3.1. „ZTRACENÁ EPIČNOST“ A „SVĚŽÍ LYRICKÁ KREV“

Julius Fučík fungoval v „lidově demokratickém“ Československu jako národní svatý, mučedník pokroku a autor komunistického evangelia zvaného *Reportáž*, psaná na oprátce; v *Umění románu* se vyskytuje pouze jednou, ovšem na dosti významném místě:

Stanul-li starý svět ve 20. století na samém pokraji pádu a byl-li člověk komunistou pevně věřícím v příchod nové doby, snění stávalo se intenzivnějším, dostávalo co nejreálnější rysy. Vize brzké renesance lidstva byla palčivá. Říjnová revoluce se všemi svými nadějemi byla neuhasitelným ohništěm optimismu. Ve světle těchto plamenů žila celá generace Nezvalova a Vančurova, generace věřící v krásu a velikost života, generace renesanční.

[...]

Z říjnových plamenů, ze snu a vize, nikoli z bezprostřední československé skutečnosti té doby, zrodil se jejich renesanční pocit života, jenž pronikl celým jejich dílem. Nezval, Biebl, Karel Konrád, Voskovec a Werich, Filla, E. F. Burian, Vančura, Fučík — to byli romantičtí přípravci doby, jež nastane. Přípravci velkého sbratření, velké volnosti, velké radosti. Přípravci nového velkého klasického umění, jež se nebude podobat klasickému umění předešlých století.

Slyšíte jejich hlas? (Kundera 1961b, s. 196).

Tyto věty se nacházejí v samém konci knihy, představují tedy vyústění argumentace a čtení celého díla Vladislava Vančury, závěr jeho „cesty za velkou epikou“. Spolu s Fučíkem je Vančura „přípravcem nového velkého klasického umění“, „přípravcem velkého sbratření, velké volnosti, velké radosti“. Jinými slovy, Vančura a Fučík nepřebírají odpovědnost jen za „přípravu“ nového umění (toto umění avizuje název knihy), nýbrž také za „velké sbratření“. Nové (románové) umění je tímto sbratřením, a proto logika Vančurova / Fučíkova umění sbratření je logikou žánrovou. Julius Fučík sice nedopsal svůj v roce 1939 započatý román *Pokolení před Petrem* (srov. Grygar 2010, s. 24; faksimile — Fučík 2008, s. 256–259), ale Kunderovi stejně jako Vančura platí v „přípravě“ nového umění a „velkého sbratření“ za klíčového spisovatele.

S ohledem k postoji k Sovětskému svazu je naznačené sdružení Vančury a Fučíka politicky groteskní, neboť Vančura byl antistalinistickým socialistou, zatímco Fučík byl stalinistickým nadšencem plným „entuziasmu“ (Glanc 2010).¹³ To je fakt, který Kundera musel vědět, ale v prvním *Umění románu* ho ani jedním slovem nezmiňuje.

Existuje ještě jeden velký rozdíl mezi Fučíkem a Vančurou, totiž skutečnost, že Fučík nepsal romány. Mohlo by se přesto říci, že Fučíkova próza z doby „ztracené epičnosti“ obsahuje určitý lyrický nebo „lyricko-entuziastický“ prvek, což by se z Kunderovy perspektivy mohlo jevit jako společná kvalita obou spisovatelů, o Vančurově románové tvorbě totiž píše, že českému románu té doby přinesla „svěží lyric-kou krev“:

13 O „Fučíkově entuziasmu“ ohledně SSSR a „posedlost[i] komunistickou transformační a modernizační silou“, píše Glanc mimo jiné: „Oslavovaná metamorfóza se vyznačuje rysy zázraku, který odkazuje k jeho konkrétním jednotlivostem, lidem, příběhům a prostředím, naprogramovaným ovšem primárně oslněností sovětskou skutečností jako ideálem nebo lineární cestou k ideálu. I zážitek dlouhého čekání ve frontě u holiče, na jehož služby čeká šedesát nebo sedmdesát mužů a jenž už sedm let holí jednou břitvou, je povznášející a strhující, protože „zatímco čekáš, slyšíš debatu [o kolektivizaci] a něco silného tě do ní vtáhne“ (Glanc 2010, s. 189).

Všechny cíle a tužby lyrické poezie, důraz na „maximální hustotu emocí“, na maximální působivost slova, důraz na lyrické prostředky, jimiž se jí dosáhne, tj. důraz na metaforu, na básnický obraz, na volbu slova, na evokování atmosféry — to vše přijal i druh a souputník této slavné generace lyriků — Vladislav Vančura.

Vančura se od samých svých počátků snažil obrodit moderní román transfuzí svěžší lyrické krve do unavených žil epiky (Kundera 1961b, s. 35; zvýraznil M. K.).

Překvapivě se na tomto místě vyskytuje metafora krve (transfuze svěžší lyrické krve do unavených žil), jež je spojena s marxisticko-leninskou teleologickou vizí. Následně se Kundera (rétoricky) táže, zda touto „lyričností“ není „problém epického umění nikoli řešen, ale spíš přeskocen“ (tamtéž, s. 35). Jinými slovy, román má doprovázet nutný a nevyhnutelný společný pokrok, což znamená, že román roste organicky s vývojem společnosti.

Ve čtvrté části studie se zaměřím na Fučíka jako hlavního (ale ne jediného) hrdinu *Posledního máje*. Ještě předtím se však vrátím k Fučíkovi jako hrdinovi *Umění románu* jako marxisticko-leninsky myšleného telos literárních a kulturních dějin, a současně jako marxisticko-leninské národní lyrické epičnosti.

3.2. LYRICKÁ EPIČNOST A LYRICKÁ KOMPENZACE PRO ŠPATNÉ DĚJINNÉ POČASÍ

Sovětský teror, ve Fučíkově podání líčený jako transformační školicí zařízení, je ospravedlněn svým modernizačním potenciálem: vede k akceleraci výroby a výstavby sovětské společnosti, sovětského komunismu. Politické procesy roztáčejí kola procesů výrobních. Tato úměra vede až k šílenému extatickému pohybu, o němž Fučík píše v kapitole o prvním rozsáhlém inscenovaném procesu stalinského režimu, vedeném roku 1928 proti sabotérům na šachtách (Glanc 2010, s. 192).

Toto přesvědčení, že není modernosti mimo komunismus (ale zároveň i to, že není komunismu mimo modernost), zůstala trvalým výchozím Vančurovým přesvědčením... (Kundera 1961b, s. 70).

Umění románu Milan Kundera dopsal v roce 1959, v následujícím roce vyšlo poprvé a již roku 1961 opět, tentokrát v nákladu 3000 výtisků; práce totiž byla oceněna „v umělecké soutěži k 15. výročí zrodu lidově demokratické Československé republiky zvláštní odměnou“, jak se píše na obálce druhého vydání roku 1961 (kniha navíc získala cenu nakladatelství Československý spisovatel), tj. několik let po obnovení Kunderova členství v komunistické straně (1956), jejím členem pak zůstal až do roku 1970.

Umění románu není pouze marxisticky orientovanou knihou; jde o práci otevřeně a nedvojsmyslně marxisticko-leninskou, vyjadřující souhlas a konformnost člena strany se systémem, který se po únoru 1948 v Československu ustavil. Uvedený citát o Vančurovi a Fučíkovi je výmluvným důkazem tohoto faktu. To neříkám, abych Kunderu a jeho dílo eticky nebo politicky obžaloval, on sám píše, že se za knihu nestydí, nýbrž aby bylo zřejmé, jaká odpovědnost má v jeho knize prioritu. Přednost zde nemá odpovědnost k přesné analýze jazyka, stylu, narativních struktur nebo estetiky, nýbrž odpovědnost k roli Vančurova díla v komunistickém hnutí a v marxisticko-leninsky chápaných dějinách. Výmluvně to dokládají následující, v textu obvyklé úryvky:

[...] z lidu, který šel dobrovolně bojovat, stávají se podrobení vojáci. Prostor pro svobodnou aktivitu se úžil. Nad člověkem se vytvářela z jeho vlastní síly cizí moc, jež ho omezovala a posléze drtila. Vyjádřil to přesně Karel Marx [...] (Kundera 1961b, s. 16).

[...] Jako lyrik je Vančura v tomto románu velký humanistický básník, komunista, který pateticky obžalovává apokalypsu starého světa a v jakési až chiliastické víře vítá příchod světa nového [...] (tamtéž, s. 51).

[...] Toto přesvědčení, že není modernosti mimo komunismus (ale zároveň i to, že není komunismu mimo modernost), zůstala trvalým výchozím Vančurovým přesvědčením, odražitěm všeho jeho tvoření, základným rudým podkladem všech jeho děl [...] (tamtéž, s. 70).

[...] Hledání nové velké klasické epiky znamená zároveň už samou svou podstatou hledání východiška z nelidskosti imperialistické epochy; vytvářet velkou klasickou epiku znamená totiž zároveň vytvářet uprostřed nelítostně zobrazovaného světa aktivní lidství usilující o svobodný čin, člověka snažícího se zachovat si v nepříznivých společenských podmínkách svou lidskou celost a bohatost. [...] V lůně imperialistické periody vzniká velké umělecké hnutí proti proudu úpadkových tendencí buržoazního umění pasivně zrcadlícího ošklivost poměrů a stvrzujícího tak malost, nízkost a nelidskost člověka v kapitalistické společnosti jako nezbytnou [...] (tamtéž, s. 204).

Z uvedených citátů zřetelně vyplývá, že se nejedná o odborné pojednání, kde se povinné citáty Lenina a Stalina zpravidla vyskytují pouze na začátku knihy, aby se tak vyšlo vstříc cenzuře. V *Umění románu* dokonce žádné takové citáty nejsou, celý rozvrh této knihy je od začátku do konce marxisticko-leninský, její směr je socialisticko-realistický. Vančura podle Kundery svým literárním dílem připravuje „velké sbratření, velkou volnost, velkou radost“, „v jakési až chiliastické víře vítá příchod světa nového“. První *Umění románu* není pouze příběhem o románu (a vůbec umělecké literatuře, v níž má román privilegované postavení), je také součástí *grand récit*, je epizodou většího příběhu o vítězství lidskosti nad imperialismem.

Explicitním metodologickým hrdinou tohoto příběhu není Marx, ale Hegel. Teleologický a narativní ráz Hegelova filozofického myšlení, ve kterém vše má mít určitou úlohu a někam směřovat (až nakonec k „absolutnímu duchu“¹⁴), má obdobné vlastnosti, které pozorujeme u Kundery, především totální kompozici a binární dialektiku. Hegelovo myšlení v prvním *Umění románu* je pro tento příspěvek o to relevantnější, že pruský filozof vystupuje i v textu se stejným názvem, který vyšel o čtvrt století později.

14 Pro mou argumentaci má zásadní význam Derridova dekonstrukce „absolutního ducha“ v knize *Glas* (1981), nejde jen o předpoklad absolutní transparence jako „konce dějin“, ale také o roli (vyloučení) ženství jako subjektivní pozice v tomto systému. Tato absence aktivního ženského elementu se podle mého názoru opakuje i u Kundery. Ženy v Kunderově *Posledním máji* vystupují výhradně jako objekt Fučíkovy mužské projekce, v podobném smyslu lze analyzovat i diskurz o „děvkařích“ v *Nesnesitelné lehkosti bytí* a v *L'art du roman*. Důležitou argumentaci týkající se o role ženství se pokusím dopracovat v plánovaném článku o třetí publikované verzi *Posledního máje* z roku 1963.

3.3. HEGEL V PRVNÍM A DRUHÉM UMĚNÍ ROMÁNU

Druhé *Umění románu* obsahuje dvoufázovou definici „lyrismu“, v jejíž první část se objevuje citát z Hegela, který je čtenáři, jenž četl první *Umění románu*, nápadně povědomý. Už jsem zmínil nekomentované citáty z románu *Život je jinde*, které v *L'art du roman* tvoří definici určitého pojmu – „lyrisme (et révolution)“ (Kundera [1986]/2012, s. 162). Ve francouzském originále heslo „lyrique“ vypadá následovně:

LYRIQUE: Dans L'Insoutenable Légèreté de l'être, on parle de deux types de coureurs de femmes: coureurs lyriques (ils cherchent dans chaque femme leur propre idéal) et coureurs épiques (ils cherchent chez les femmes la diversité infinie du monde féminin). Cela répond à la distinction classique entre le lyrique et l'épique (et le dramatique), distinction qui n'est apparue que vers la fin du XVIIIème siècle en Allemagne et a été magistralement développée dans l'Esthétique de Hegel: le lyrique est l'expression de la subjectivité qui se confesse; l'épique vient de la passion de s'emparer de l'objectivité du monde. Le lyrique et l'épique dépassent pour moi le domaine esthétique, ils représentent deux attitudes possibles de l'homme à l'égard du monde, des autres (l'âge lyrique = l'âge de la jeunesse) (Kundera [1986]/2012, s. 161).

Myšlenková figura o „subjektivě, která se přiznává“ („subjectivité qui se confesse“) je pozoruhodná, neboť negativně znamená, že „objektivita“ epičnosti se nepřiznává. Je jí cizí jednoznačná individuální odpovědnost.

Hegelův význam pro první *Umění románu* dokládá skutečnost, že četné dlouhé citáty z jeho *Přednášky o estetice* Kundera pro potřeby své knihy sám z němčiny přeložil (a explicitně na to upozorňuje). Jeho metodologickou úlohu vystihuje následující klíčový citát:

Obsahem lyrického uměleckého díla nemůže být vývoj objektivního děje v souvislosti, s nímž objímá veškeru rozmanitost světa, nýbrž jednotlivý subjekt, a právě proto ojedinelost situace a předmětu, jakož způsobu, jak nitro se svým subjektivním soudem, se svou radostí, obdivem, bolestí a citěním dochází v takové míře k uvědomění. Poněvadž principem lyrčnosti je vydělení (Besonderung), částečnost (Partikularität) a jednotlivost, může být obsah nejvýše různotvárný a může se týkat všech směrů národního života, avšak s tím podstatným rozdílem, že kdežto epos rozvíjí v jednom a též díle totalitu lidového ducha v jeho skutečném činu a přiměřenosti, omezuje se určitější obsah lyrické básně na nějakou zvláštní stránku, nebo alespoň nemůže dojít té explikované úplnosti a rozvitosti, jakou musí mít epos, aby splnil svou úlohu. Souhrn národní lyriky může proto sice obejmout úplnost národních zájmů, představ a cílů, jednotlivá lyrická báseň však nikoliv (Kundera 1961b, s. 32).

Hegel je tedy pro Kunderu zdrojem kompenzačního myšlení; s jeho pomocí koncipuje vztah mezi „lyričností“ a „epičností“ jak ve své v esejistice, tak v autofilologických románech s jejich explicitními binárními diskurzí (od zralosti-nezralosti v románu *Život je jinde* po „epického“ a „lyrického děvkaře“ v próze *Nesnesitelná lehkost bytí*).

Rozhodující význam má pojetí „směrů národního života“ („Richtungen des nationalen Lebens“). Tyto směry souvisejí s „úplností národních zájmů, představ a cílů“

(„Gesamtheit der nationalen Interessen, Vorstellungen und Zwecke“), které může obsáhnout „souhrn národní lyriky“ („die gesamte Lyrik eines Volkes“), ale nemůže jej obejmout jediná báseň. Vztah mezi „epikou“ a „lyrikou“ není protikladný, nýbrž naopak kompenzační. A román má být podle Kundery epickým:

Už z uvedeného citátu je zřejmo, že nová porevoluční společenská situace, i když se svou úpadkovostí dotýká nepříznivě všech umění, přece jen se nemůže tak ostře dostat do konfliktu se základními principy lyriky, jako se dostala do konfliktu s principy epického umění.

Ba naopak, můžeme vyslovit hypotézu, že právě tato nová společenská situace, vrhající spisovatele do samoty, odtrhující ho od společnosti a znemožňující mu proto velké epické vidění světa, přiměla ho tím intenzivněji vidět lyricky, tj. umět vyslovit sebe sama, umět sebe sama vidět a zjitřeně sebe sama prožívat. Principem lyriky, tak praví Hegel, je jednotlivost a částečnost, vydělnost (Kundera 1961b, s. 32; zvýraznil M. K.).

A následně, bezprostředně po citátu z Hegela, dále píše:

Je to školácký, i když běžný omyl, žádá-li kritik po básni nebo novele to, co báseň ani novela nemohou nikdy dát: celistvost, úhrnnost, úplnost pohledu na svět. Báseň nebo novela jsou vždycky do jisté míry jednostranné, úzké a nemohou ani jiné být. Je to v povaze jejich druhu. Úplný pohled na svět může dát teprve národní lyrika ve svém celku, nikoli jednotlivá báseň ani sbírka básní, zdůrazňuje Hegel ve své Estetice. Jsou ovšem druhy umění, které tíhnou k tomu, aby takovou celistvost obsáhly v jednom jediném díle. Takovým literárním druhem je právě velká epika: starověká eposej a její novověký nástupce — román (tamtéž, s. 54–55).

V té souvislosti Kundera používá Hegelovo pojetí „totality“ (objektů):

[...] trvalá podstata rozdílu mezi malými epickými formami (novelou, pohádkou atd.) a velkými epickými formami (eposem, románem) je určena právě tíhnutím velkých k totalitě objektů, již se spojuje individuální děj s celou šíří své společenské půdy (tamtéž, s. 55).

Později píše o „totalitě člověka“ a „totalitě světa“, která „vyvolává i totalitu emocí“ (tamtéž, s. 55), a vysvětluje, že „epická totalita se neuvědoměle, leč všeobecně pocituje jako norma, bez níž román není románem“ (tamtéž, s. 56). „Totalita“ je ovšem více než příběh jednoho románu. Vztah mezi lyrikou a epikou v obou verzích *Umění románu* přesahuje estetiku: v práci o Vančurovi (v daném případě se jedná o román *Pole orná a válečná*) je tento vztah součástí revolučního pokroku národa. Vzhledem k tomu, že v době „buržoazní republiky“, kdy Vančura píše svůj román, nemůže být revoluční pokrok skutečností, epičnost se (dočasně) ztrácí. Právě proto Kundera opakovaně užívá příslovce „zatím“. Vančurova *Pole orná a válečná* jsou na rozdíl od Tolstého zcela epické prózy *Vojna a mír* „zatím emotivně monotónní“, ale „velice intenzivně emotivní“. Pro Kunderu to znamená, že Vančura má v této tvůrčí fázi „v peru skrytu zázračnou lyrickou moc“ (tamtéž, s. 60). Ztracená „totalita“ se touto „lyrickou mocí“

kompenzuje. Ve svém dalším tvůrčím vývoji Vančura podle Kundery tuto epickou „omezenost“ překonává (tamtéž).

V tomto „vývoji“ je pro nás důležitý vztah mezi „epičností“ a „lyričností“, a sice to, jak se tento vztah spojuje s nutnou „totalitou“ románu: dochází k tomu formou kompenzace, která má binární strukturu. „Tato lyrická moc má zatím nahradit ztracenou epičnost. Má tedy nahradit něco, co nahradit nelze“ (tamtéž, s. 60–61). „Epičnost“ a „lyričnost“ se dialekticky a binárně spojují v nutné společenské „totalitě“ (proto je první *Umění románu* „emfatickým manifestem, hledání ztracené epičnosti“, Chvatík 1994, s. 29). Tyto kategorie jsou i totálně binární — *tertium non datur*.

Ve druhém *Umění románu* už nemáme co do činění s marxisticko-leninsky zdůvodňovanou binárností, dualita zůstává zachována ve formě objektivita-subjektivita. „Epičnost“ a „lyričnost“ jsou tu „možnými přístupy“ („attitudes“, též stanoviska, postoje): „deux attitudes possibles de l'homme à lui-même, du monde, des autres“ (Kundera [1986]/2012, s. 161). Hegel je v této souvislosti parafrázován s tvrzením: lyrické básnictví je „subjektivita, která se přiznává“ (subjectivité, qui se confesse). Již jsme viděli, že jako příklad může být uveden protiklad „epického“ a „lyrického děvkaře“ v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, a zdůrazněme, že lyričtí děvkaři jsou muži (nikoli lidé, ale muži),¹⁵ kteří hledají v ženě „svůj vlastní ideál“ (*leur propre idéal*). Lyrický typ (muže, člověka) kategoricky vylučuje typ epický. „Lyričnost“ tady nepomáhá „epičnost“ spásit, lyričnost epičnost zabíjí. V prvním *Umění románu* je to úplně naopak: „národ“ je v této práci na cestě k revolučnímu osvobození, které odpovídá „velké epičnosti“. Vzhledem k tomu, že tato epičnost není s ohledem na marxisticko-leninské chápání dějin možná, vyskytuje se v této době malá „lyričnost“ ve svém „vydělení“ (Besonderung), své „částičnosti [Partikularität] a jednotlivosti“ (Kundera neuvádí německý originál: „Einzelnheit“); „totalitu“ v této fázi vyjádřit nelze.

A právě taková je společenská a (pasivně) literární úloha Julia Fučíka nejen v *Posledním máji*, ale také v prvním *Umění románu*.

3.4. FUČÍK V PRVNÍM UMĚNÍ ROMÁNU (JAKO MLČÍCÍ ČESKOSLOVENSKÝ STÁTNÍ FILOZOF A VANČURŮV DRUH)

Mluvil jsem tedy (Fučík 2008, s. 339, 447).

Jaký význam má Fučíkovo jméno v prvním *Umění románu*? Co znamená řada jmen „Nezval, Biebl, Karel Konrád, Voskovec a Werich, Filla, E. F. Burian, Vančura, Fučík“, jejichž hlas má být slyšen? A jedná se vůbec o jeden jediný „hlas“? (Kundera 1961b, s. 196). V dalším výkladu uvidíme, že Fučíkův hlas není v *Posledním máji* slyšet, alespoň v přímém smyslu slova „hlas“. Jak tedy máme rozumět mlčení postavy, která vstupuje i v *Umění románu* a je zde označována za přípravec „doby, jež nastane“?

Pokládám za důležité, že Kundera ve svém výčtu „přípraveců velkého sbratření“ klade Fučíka přímo za Vančuru, který je předmětem a hlavním hrdinou prvního *Umění románu*, oba se navíc nacházejí na konci syntagmatického řetězci, takže za-

¹⁵ O genderu a násilí v Kunderově *Žertu* srov. Restuccia 1990; podle mého názoru lze teze tohoto příspěvku vztáhnout na celkové pojetí vztahů mezi ženami a muži v Kunderově tvorbě do konce osmdesátých let.

ujímají prioritní postavení. Nejen Vančura, ale i mlčící a naslouchající Fučík je pro Kunderu přípravec „nového velkého klasického umění, jež se nebude podobat klasickému umění předešlých století“. Na počátku, tedy na druhém významově exponovaném místě mezi komunistickými věrozvěsty „nového velkého klasického umění“ stojí Vítězslav Nezval. Jaké Fučíkovo dílo však mohl mít Kundera na mysli? *Reportáž, psanou na oprátce, soubor V zemi, kde zítra již znamená včera* nebo jeho jiné *Reportáže ze Sovětského svazu*? Nebo snad román, kterou už dopsat nestihl, *Pokolení před Petrem*?

Domnívám se, že Kundera měl na mysli Fučíkovu „mlčící-naslouchající tvůrčí činnost“, která je příznačná pro pojetí Fučíkovy postavy v *Posledním máji*. Nejprve se budu podrobněji zabývat jediným dosavadním důkladnějším rozbořem prvního Kunderova *Umění románu*.¹⁶

4. CHVATÍK ČTE A NEČTE (PRVNÍ UMĚNÍ ROMÁNU)

Nejnámější jsou jeho studie o díle spisovatele Milana Kundery (Wikipedie, heslo Květoslav Chvatík [3. 3. 2014]).

Vzhledem k tomu, že od roku 1989 dosud nevznikla žádná specializovaná bohemistická studie, jež by se věnovala právě prvnímu *Umění románu*, zdá se, že se naplňuje Kunderovo přání vyslovené v citovaném dopise, aby se vančurovskou teoretickou prací nikdo nezabýval a neuvažoval o jejím překladu. Přesto — nebo naopak se svolením či souhlasem autora — textu Kunderův přítel Květoslav Chvatík věnoval několik stran knihy *Svět románů Milana Kundery* (1994, druhé vydání 2008, výklad o prvním *Umění románu* zůstal nezměněn).

Podstatné není, zda Chvatík píše s Kunderovým souhlasem, či nikoli, důležitější je, že první *Umění románu* nahlíží v duchu Kunderovy teleologické autofilologičnosti jako posla z jeho románové budoucnosti. Chvatík pomíjí většinu tehdejší Kunderovy literární tvorby, zato však tematizuje jeho dílo budoucí, o kterém v roce 1959 Kundera ještě nic nevěděl. Chvatík označuje Kunderovo první *Umění románu* za „nárys jeho poetiky románu“ (Chvatík 1994, s. 28). Nejde mi o to, zda je toto tvrzení správné, nýbrž o to, že se jedná o anachronický typ argumentace. Mohlo by se říci, že by se v knize s názvem *Svět románů Milana Kundery* nemělo psát o Kunderově literární tvorbě před začátkem jeho románového díla. Pokud však Kundera označuje své úvahy o Vančurově díle za „úvahy teoretizujícího praktika“, je třeba zohledňovat veškerou jeho tehdejší „praxi“, tedy nejen jeho nové práce, ale také knihy, které právě v té době připravoval, tedy sbírku básní *Monology* a samozřejmě *Poslední máj*.

Každopádně se mi zdá, že silně, otevřeně a jednoznačně marxisticko-leninské první *Umění románu* souvisí s řádem přepracování *Posledního máje*, jež všechna zůstávají silně, otevřeně a jednoznačně marxisticko-leninská. Tato přepracování zároveň mají přímý vztah k binární opozici mezi „epičností“ a „lyričností“, již lze označit za hlavní téma prvního *Umění románu*. Květoslav Chvatík však Kunderův nápadný marxismus-leninismus z konce padesátých a počátku šedesátých let prakticky nezmiňuje, dokonce ani v souvislosti s prvním *Uměním románu*. Tuto skutečnost lze

16 Stranou nechávám dobovou recenzi Zdeňka Pešata v *České literatuře* (1961).

vysvětlit tím, že Chvatík předpokládá takřka absolutní zlom, který stojí na počátku Kunderovy zralé prózy, kdy romanopisec začíná naplňovat svou „poetiku románu“. Na rozdíl od Chvatíka se domnívám, že žádný podobně absolutní zlom v Kunderově tvorbě či v jeho životě nenastal. Nenacházím onen přímý „kritický postoj“, o kterém Chvatík hovoří (Chvatík 1994, s. 26). Ostatně i Kunderovy „juvenilie“ jsou základní částí jeho tvorby již proto, že „zralá“ díla fungují jako negace těch „nezralých“ a ty jsou v nich tedy tímto způsobem přítomná. Neměl by Chvatík nechat na čtenáři, aby sám určil, kde a kdy chce vidět něco jako „začátek“ Kunderovy románové tvorby? On však dosti normativně tvrdí, že část Kunderovy tvorby je „dnes již nevýznamná“ (Chvatík 1994, s. 26). Komu je takové konstatování adresováno? Platí i dnes a platilo vůbec?

Svou „politiku zapomnění“ Chvatík legitimizuje třemi argumenty, které pokládá za významné a symptomatické:

1. „Pouze své románové dílo považuje Kundera za *umělecky relevantní*. K oné části svého literárního díla, která předcházela jeho obratu v próze zhruba na přelomu padesátých a šedesátých let, tj. k poezii, esejům a divadelním hrám zaujímá Kundera kritický postoj“ (tamtéž, s. 26).
2. V autorské poznámce k novému českému vydání svého díla Kundera podle Chvatíka „vymezil své platné [sic] dílo takto: Jediné, na čem mi záleží z toho, co jsem kdy napsal, jediné, co dovolím znovu vydávat, jsou mé romány“ (tamtéž, s. 27).
3. Chvatík prý nemá „důvod nerespektovat toto Kunderovo pojetí vlastního díla“ (tamtéž).

Zde se otevírá hned několik otázek: Co přesně znamená tvrzení, že Kundera k části svého díla „zaujímá kritický postoj“? O jakou „kritiku“ se jedná a kde si ji můžeme přečíst? Náznak sebekritiky lze nalézt v dopise z roku 1987, to je však spíše odmítání než kritika. Může badatel, který vychází ze strukturalistické tradice, takto ve své analýze takto „respektovat“ přání autora? Je to něco jiného než triumf velmi tradičního a konzervativního zdůrazňování autorské intence? Vždyť Chvatík dokonce tuto intenci chápe jako hlavní kritérium pro rozhodnutí o kunderovském kanónu. Má a smí vůbec literární vědec „respektovat“ kontextualizaci, již se autor snaží řídit recepci své tvorby, smí přijmout takový „totální kontext“ (Derrida 1993)? Domnívám se, že nikoli.

Chvatík zároveň Kunderovu vůli nerespektuje ve všech případech, důvod nerespektovat Kunderovo pojetí nachází právě v případě prvního *Umění románu*. Svůj postup vysvětluje tím, že v *Umění románu* „spatřuj[e] první [sic] nárys jeho poetiky románu“ (Chvatík 1994, s. 28). Naproti tomu autor sám v citovaném dopise nevidí první *Umění románu* jako „nárys“, ale jako „školácké“, a proto vůbec zanedbatelné dílo. Podle mého názoru nemá pravdu ani Kundera, ani Chvatík.

Autor *Světa románů Milana Kundery* tvrdí, že „na řadě míst argumentace Kunderovy charakteristiky Vančurovy cesty za velkou epikou zní téměř jako charakteristika jeho vlastní cesty, kterou tehdy ještě ani nenastoupil“ (Chvatík 1994, s. 31). Svou tezi staví především na:

1. významu filozofického konceptu vyprávění;
2. potlačení naturalistické popisnosti a samoučelného psychologismu.

Chvatík ale vůbec nepíše ani o rozhodující úloze lyriky v dějinách románu, jež je zdůrazněna v první Kunderově knize, ani o Kunderově tendenčním marxisticko-leninském přístupu. Nepíše také o nápadném rozporu mezi „lyrikou“ v románu, již „teoretizující praktik“ popisuje v letech 1959–1960, a „lyrikou“ v jeho románové praxi roku 1969. V roce 1959 Kundera chápe „lyriku“ jako kompenzaci pro literaturu, která nemůže být „velkou epikou“, v roce 1969 již pro něj není ničím jiným než „politickou nemocí“ a jádrem totalitárního myšlení. Podle mého mínění jde o obrovský rozdíl, dokonce se jedná o diametrální protiklady. Jak mohlo být první *Umění románu* ve vztahu k „lyrice“ tím, co Chvatík nazývá „prvním nárysem“ Kunderovy poetiky románu, když už druhý román zaujal k centrální kategorii „lyriky“ pozici protikladnou?

Tato argumentace může fungovat jenom „dialekticky“, tj. v tom smyslu, že psaní proti „lyrice“, které je přítomno v románech mezi 1969 a 1984, integruje „lyriku“ způsobem, který lze považovat za analogický ke kompenzační roli „lyriky“ v prvním *Umění románu*. Soudím, že taková konstrukce je příliš násilná; naopak jsem přesvědčen, že o vztahu mezi romány, napsanými mezi 1969 a 1984, a prvním *Uměním románu*, je třeba přemýšlet jinak.

5. „LYRIČNOST“ PRVNÍCH DVOU VERZÍ POSLEDNÍHO MÁJE

*A každá sloka písně odcházela
jak žena, jež se loučí.
Doklopýtala do lesního šera
a ztratila se z očí.*

(Kundera 1955, s. 20, a 1961a, s. 16).

5.1. POSLEDNÍ MÁJ 1961 ROKU JAKO PALIMPSEST

Druhé „opravené“ vydání *Posledního máje* z roku 1961 se zdánlivě nachází na periférii Kunderovy tvorby, poéma sama totiž bývá vykládána jako víceméně čistý příklad socialistického realismu stalinského období. Druhou verzi *Posledního máje* skutečně nelze chápat bez té první, čistě stalinistické, v jistém smyslu se jedná o palimpsest, obě verze je třeba číst současně. Domnívám se, že právě první *Umění románu* může napomoci pochopení toho, co se v druhé verzi *Posledního máje* děje. Dříve, než se o to pokusím, je třeba alespoň krátce rekapitulovat obrysy změn nebo „oprav“, k nimž v druhé verzi došlo.

5.2. CORRECTIONS

Bolo nás jedenásť, už nás je len desať (*Pieseň o Jánošíkovi*, cit. podle Kundera 1955, s. 20, a 1961a, s. 16).

What made correction possible also doomed it (Franzen 2001, s. 281).

Poslední máj byl uveřejněn v nejméně čtyřech různých verzích: první vydání z roku 1955 obsahuje následující sdělení: „Tato báseň je novou přepracovanou verzí stejnojmenné skladby, která zvítězila ve Fučíkovské soutěži Literárních novin a Svazu spisovatelů v roce 1954“, druhé vydání z roku 1961 nese analogickou informaci: „pro členy klubu přátel poe-

zie vydal Československý spisovatel v Praze roku 1961 jako svou 1743. publikaci. 2. opravené vydání. Odpovědný redaktor Miroslav Florian“. V roce 1963 pak vyšlo třetí knižní vydání, do něž autor opět zasahoval; v této verzi například opakovaně nahrazuje jméno „Fučík“ slovem „vězeň“ (Kundera 1963, s. 18, 22, 30, 38, 42). Soustředím se na první knižní vydání z let 1955 a 1961, neboť se jedná o verze relevantní pro čtení prvního *Umění románu*, které vyšlo v letech 1960 a 1961. Argument pro tuto volbu je zřejmý, jde o tehdejší aktuální literární tvorbu „teoretizujícího praktika“, který souběžně pracuje na *Umění románu*; budoucí román *Žert*, navzdory Chvatíkovu tvrzení, takovou částí není a být nemůže.

Základní příběh zůstává v obou verzích stejný: na začátku Fučík spolu s gestapákem Böhmem opouští vězení na Pankráci, kam se pak v závěru skladby vrací. Z hlediska světonázoru jsou obě verze stejně marxisticko-leninské, metaforika sice funguje trochu jinak, narativní a politická tendence je ovšem stejná. Vydání z roku 1955 čítá třicet dva stran a sestává z 11 částí, vydání z roku 1961 má dvaadvacet stran s 10 částmi. Celková struktura vypadá následovně:

1955

1. Otevřely se temné cely (s. 7)
2. Jasmíny voněly, jako by před večerem (s. 10)
3. Tu zjevilo se před nimi (s. 13)
4. Dívá se lačně komisař Böhm (s. 17)
5. A zvolna nahýbá si sklenici (s. 19)
6. Je slunce steskem zchromené (s. 22)
7. Slunce se bodá o jedle (s. 25)
8. Do krvava se slunce barví (s. 28)
9. A píseň zněla dál (s. 31)
10. Domluvil Fučík (s. 35)
11. I Fučík vstal. A slunce právě (s. 38)

1961

1. Otevřely se temné cely (s. 7)
2. Böhm prohlíží si Fučíka (s. 9)
3. Tu zjevilo se před nimi (s. 11)
4. Dívá se lačně komisař Böhm (s. 13)
5. A zvolna nahýbá si sklenici (s. 15)
6. Je slunce steskem zchromené (s. 17)
CHYBÍ
7. Na hroty jedlí nabodlo se (s. 20)
8. A píseň zněla dál (s. 23)
9. Domluvil Fučík (s. 27)
10. I Fučík vstal. A slunce právě (s. 28)

Cílem přítomné stati není podrobné srovnání obou verzí, obecně však lze konstatovat, že třetinová kvantitativní redukce je na určitých místech provázána „redukcí patosu“. Méně se tančí, i květín je méně, drobné „opravy“ prostupují celým textem. To jsou zřetelné signály svědčící o tom, že se Kundera druhému „opravenému“ vydání, které mělo dost velký náklad (11.000 výtisků), pozorně věnoval a že s textem intenzivně pracoval. Změny nejsou marginální a mají programový charakter. Názorně o nich vypovídá srovnání úvodních řádků:

*Otevřely se temné cely,
Pankrácké brány se otevřely
A vězeň vyšel z nich.*

*A náhle světlo! Zvony! Smích!
Jak by do temnot pŕlnočních
na bílém koni vtančil den
a rázem všechen pláč a sten
se kamsi pod zem ztrácel.*

*Otevřely se temné cely,
Pankrácké brány se otevřely
A vězeň vyšel z nich.*

*A náhle světlo! Zvony! Smích!
Jak by do černot pŕlnočních
na bílém **hřebci** vtančil den
a rázem všechen pláč a sten
se kamsi pod zem ztrácel.*

Vězeň, jenž vyšel se vrat ven,
se skoro zapotácel.

Jak pentle, růže, fábory¹⁷
Kroužící v tanci na plesu,
hlasy a tóny ulice
snášely se mu do vlasů.

„Fučíku, jdeme,“ říká Böhm.
Na chodidlech svých sešlehaných
Fučík však stojí omámen.

On vidí nohy jít jak v tanci,
úsměvy vidí na očích.
Vzpřímil své tělo zbolavěné
A zvolna vykročil.
(Kundera 1955, s. 7–8).

Vězeň, jenž vyšel se vrat ven,
se **skoro** zapotácel.

Jak pentle, růže, fábory
při masopustním tartasu
klaksony, tóny, hovory
snášely se mu do vlasů.

„Fučíku, jdeme,“ říká Böhm.
Na **sešlehaných chodidlech**
Fučík však stojí omámen.

Prapory střech a šavle oken
pochodují mu do očí.
Vzpřímil své **zbolavěné tělo**
A **zvolna** vykročil.
(Kundera 1961a, s. 7–8).

Namísto původních veršů „Jak pentle, růže, fábory / Kroužící v tanci na plesu, / hlasy a tóny ulice“ čteme ve verzi z roku 1961: „Jak pentle, růže, fábory / při masopustním tartasu / klaksony, tóny, hovory“. Vidíme zde karnevalizaci ve smyslu určitého omezení sféry na určitou dobu (tj. nikoliv ve smyslu Bachtinově), a také technickou modernizaci („klaksony“). A dále:

Předměstím, městem, nábřežím
ho vedl Böhm. A na Petřín.
A Fučík cítil: Není sám.
Kam krácel, tam s ním po cestách
šel vítr. A ten vítr táh
za sebou divukrásnou vlečku.
Vlečku z ptačích cvrlikání,
ze vzdychání, ze zpívání,
ze všech hlasů pražských strání.
Jaro vonělo z té vlečky.
Otec jasmín do ní poslal
vonět všechny jasmínečky.

Bylo to procesí
šťastné a veselé,
že Fučík šeptá si:

Předměstím, městem, nábřežím
ho vedl Böhm. A na Petřín.
A Fučík cítil: Není sám.
Kam krácel, tam s ním po cestách
šel **vítr a ten** vítr táh
za sebou **dlouhou vlečku jara.**
Čpěla z **ní tráva, tramvaj hrála,**
ptáci pískali z té vlečky.

Otec jasmín do ní poslal
vonět všechny jasmínečky.

Bylo to procesí
žertů a volání,
že Fučík říká si:

17 Viz podobné elementy v románu *Žert*: „Otevřel jsem vrata a vystoupil před ně. Jízda králů byla seřazena před našim domem. Koně ozdobení pentlemi a fábory. Na nich mladíci v barevných krojích“ (Kundera 1967, s. 240).

„Mí věrní přátelé,
děti i milenci
i keře šumné!
Kéž byste, kéž byste
Zůstali u mne!“
(Kundera 1955, s. 8–9).

„Mí **starí kumpáni,**
děti a jabloně
šumné!
Kéž byste zůstaly
u mne!“
(Kundera 1961a, s. 8).

Zde vidíme další technickou modernizaci, ve verzi z roku 1955 se „vlečka“ větru popisuje pateticky a vznešeně: „z ptačích cvrlikání, / Ze vzdychání, ze zpívání, / ze všech hlasů pražských strání“, naproti tomu v roce 1961 je spojena s „tramvají“, obsah „procesí“ se konkretizuje: „žertů a volání“. Nejvýznamnější je podle mého mínění to, co si Fučík „šeptá“ (1955) či „říká“ (1961): „věrní přátelé“ se stávají „starými kumpány“, z „děti i milenců“ jsou „děti a jabloně“. V první verzi Fučík pateticky šeptá a dorozumívá se s celým národem, který se miluje („i milenci“), v „opravené“ verzi už děti nejsou částí velkého československého národa, nýbrž spíš prvkem toho, co si Fučík věcně uvědomí, když vychází z vězení do města.

Rozdíly jsou zřejmé, základní tendence zůstává, Fučík nepřestává být Janem Nepomukem 20. století.¹⁸ Mlčení, které v necenzurované verzi jeho *Reportáže* neplatí, dělá Fučíka národním a komunistickým hrdinou a také dobrým, dokonce dokonalým (svatým) člověkem.

V následující části se soustředím na místo, které dokládá, že se v případě Fučíkova mlčení jedná také o naslouchání. Právě tato pasáž z Fučíka dělá pasivního československého¹⁹ národního básníka, jenž vychází „nikoli z bezprostřední československé skutečnosti té doby“, nýbrž myslí na nevyhnutelnou komunistickou budoucnost; vizionářsky ji totiž rozpoznává ve slovenské písni, kterou zaslechne na pražské ulici. Právě v tom spatřuji Fučíkovu „mlčící-naslouchající tvůrčí činnost“.

6. ZPÍVÁ SE O NÁRODNÍM HRDINOVI JÁNOŠÍKOVI, A SVATÝ HRDINA POSLOUCHÁ: ČESKOSLOVENSKÁ EPIČNOST A „VELIKOST“ MLČÍCIHO FUČÍKA V POSLEDNÍM MÁJI

Můj bože, vždyť je to on sám! (Kundera 1955, s. 20).

6.1. OD VÝSLECHU K NASLOUCHÁNÍ

Fučíkovo mlčení je v obou verzích *Posledního máje* skoro vždy nasloucháním, na tom se nic nemění. Samozřejmým předpokladem celé poémy je (údajně) mlčení v době výslechů gestapa; to je v textu přítomno jenom jako to, co Gérard Genette nazývá „ana-

¹⁸ Na obálce knihy *Julek Fučík — věčně živý* (2010) je Fučík zobrazen jako socha Jana Nepomuckého. V dané knize nikdo bohužel ani slovo nepíše o Kunderově *Posledním máji*.

¹⁹ V druhém *Umění románu* (Kundera [1986]/2012, s. 176) píše Kundera s velkým důrazem, že „slovo Československo“ nehraje v jeho románech žádnou roli a používá jenom „staré slovo Čechy“ („le vieux mot de Bohème“). V prvním *Umění románu* a především v *Posledním máji* je Československo naopak rozhodujícím předmětem a pojmem.

lepší“, tedy vyprávěním o událostech předcházejících vlastnímu příběhu. V průběhu vycházky Fučík jako svatý národní hrdina poslouchá, nejvýznamnějším příkladem jeho naslouchání je vystoupení slovenských „mládenců“, kteří zpívají píseň o slovenském národním hrdinovi Jánošíkovi.

Tento případ naslouchání je významný z několika důvodů:

1. „České poslouchání“ slovenské písně dělá Fučíkovu národní činnost československou: postava poslouchá slovensky a mlčí česky.
2. Jánošíka jako slovenského „spravedlivého vraha“ lze chápat jako paralelu k čistě romantickému vrahovi Vilémovi z Máchova *Máje* (stejně lze sledovat vazbu mezi Máchovým „prvním májem“ a Kunderovým májem posledním); Jánošík je představitelem budoucí československé revoluce.
3. A především — píseň o Jánošíkovi je nositelem oné lyričnosti, která chybí tehdejší epičnosti (také Fučíkově *Reportáži*).

Intertextuální vazba *Posledního máje* k Máchovi je tématem, které zaslouží speciální pozornost; souvisí sice podstatně s problémem vztahu „epičnosti“ s „lyričností“ resp. „souhrnem národní lyriky“ (Hegel), na tomto místě mu však nemohu věnovat pozornost a soustředím se pouze první a třetí bod.²⁰

6.2. JÁNOŠÍK NA RUDÉM NÁMĚSTÍ A V NEBI

Slovenský národní hrdina Juraj Jánošík²¹ (1688–1713)²² byl lupič, o kterém se říká, že se svými „horními chlapci“ „bohatým bral a chudým dával“. Jeho poprava zavěšením za žebro na hák vyvolává zřejmé analogie s Fučíkem, který byl umučen o 230 let později. V *Posledním máji* o něm zpívají Slováci („tři mládenci“), a to celkem třikrát:

*A kousek dál už u zábradlí
tři mládenci si kolem krku padli
a nad zvednutou sklenicí
vyšlehla píseň hořící:
„Pijú chlapani, pijú,
v kamennej vravia,
že sú to zbojníci,
heje hoj!“
(Kundera 1955, s. 15).*

²⁰ Tímto intertextuálním momentem se zabývám v rozpravě o třetí verzi *Posledního máje* z roku 1963.

²¹ K Jánošíkovi srov. Kozáková 2007 a Goszczyńska 2001.

²² V roce 1947 byla v Československu vydána dvoukoruna s Jánošíkovým portrétem. 10. listopadu 1954 měla v Bratislavě premiéru slovenská opery Jana Cikkera *Juro Jánošík*. Dílo, na němž skladatel začal pracovat v roce 1950, bylo poté — podobně jako Kunderův *Poslední máj* autorem přepracováno. Nová verze měla premiéru 5. 5. 1956.

„Jánošík, Jánošík“
vzpínal se k nebi vzlyk:
„Kde tvoja valaška,
Jánošík, Jánošík?“

A píseň zněla dál,
jak kdyby opodál
zabitý Jánošík
s junáky rozmlouval:
„Ej, moja valaška
na Kráľovej holi.
Čaká tam, čaká tam
zaťatá v topoli,
heja hoj!
Až nový Jánošík
do boja zavolá,
ta stará valaška
vyskočí z topola,
bude boj.

Slyší tu píseň Fučík,
do tance by se dal,
jak by mu Jánošík
valašku podával,
a je mu náhle tak,
jak by mu z prsou
zpíval pták,
jak by mu v prsou
rostl strom
a svoje květy těžké vůní
kol dokola chtěl rozsypat.

„Palte do mne! Dobrá!
Až však k zemi padnu,
mou valašku zvednou
ruce kamarádů.
Nepřestane boj!“
(tamtéž, s. 30–32).

Prostřední a klíčové místo s písní o Jánošíkovi²³ autor pro druhé, „opravené“ vydání značně přepracoval:

Tak zamysleně doušek ochutnává,
a zatím nad hlavou až vrškům lesa
písnička vznáší a klesá:
„Bolo nás jedenásť,
už je nás len desať.
Všetci ľudia vravia,
že nás budú vešať,
heja hoj!
Jánošík, Jánošík,
kde tvoja valaška?
Na Kráľovej holi
zaťatá v topoli,
ojojoi!“
(Kundera 1955, s. 19–21)

**A nad tím průvodem až k vrškům lesa
vzpíná se píseň a zas klesá:**
„Bolo nás jedenásť,
už je nás len desať.
Všetci ľudia vravia,
že nás budú vešať,
heja hoj!
Jánošík, Jánošík,
Kde tvoja valaška?
Na Kráľovej holi
zaťatá v topoli,
ojojoi!“
(Kundera 1961a, s. 15–16)

²³ Od kolegyně Marty Toncrové (za tuto pomoc jí velice děkuji) jsem dostal následující informace: „Píseň je lidová, složená ze dvou slok různých písní. Obě byly zapsány v jedné oblasti — dnešní Gemer-Malohont (oblast kolem měst Rimavská Sobota, Rožňava, Revúca). Obě jsou publikovány ve sbírce *Slovenské spevy* (Píla, Gemermalohontská, in: Ladislav Galko / ed./: *Slovenské spevy* 1. Bratislava 1972, č. 272, 2. sloka; Tisovec, Gemermalohontská, in: Ladislav Galko / ed./: *Slovenské spevy* 2. Bratislava 1973, č. 303, 1. sloka). Toncrová dále píše, že pokračování písně („Až nový Jánošík...“) má zase jiný pramen. Tuto píseň lze najít v knize A. Kubeša — J. N. Polášek: *Pisně z doby roboty, zbojnické a vojenské*. Vsetín 1993, č. 103.

A každá sloka písňe odcházela
jak žena, jež se loučí.
Doklopýtala do lesního šera
a ztratila se s očí.
A vidí Fučík dny, jež mýjejí,
jako by to byly stromy
v dlouhé aleji.
A vidí kohosi, kdo jde v tom stromořadí!
Můj bože, vždyť je to on sám!
A jdou s ním soudruzi a jdou s ním kamarádi!
Odkud to jde? A kdy? A kam?
Vždyť je to u Mostu! Do stávky vyšli vzpurně!
Ne, je to v Donbasu! Vždyť udiven s něj čte
budoucnost země své jak ze zázračné studně!
Ne, je to první máj! Na rudém náměstí!
Volají na radost, mávají na štěstí!
Ne... vždyť má plnovous a kráčí s revolverem –
a další silnice vinou se modrým šerem
a teskně ztrácejí se v dálce...
Díval se Fučík do sklenky.
Světlounce usmíval se.
(Kundera 1955, s. 20–21)

A každá sloka písňe odcházela
jak žena, jež se loučí.
Doklopýtala do lesního šera
a ztratila se s očí.
**Ztratila se jak azurová paní,
která šla navždy splynout s oblohou.
Fučík se díval za ní
a stejně modré pousmání
posílal umřít za tou nebohou.**
**Pak zvolna nahýbal si sklenici
a srkal víno, jak by ochutnával
svou zemi, kterou hlídají
jen holé pěstě vrb a tráva.**
(Kundera 1961a, s. 15–16).

V obou verzích slovenské písňe, jejíž každá sloka „odcházela jak žena, jež se loučí“, lze pracovat s výše zmíněným chápáním Fučíka jako „přípravce doby, jež nastane“. Ve scéně odehrávající se na moskevském Rudém náměstí je explicitně pojmenován předmět Fučíkova „entuziasmu“, tento předmět však v druhé verzi mizí:

Doklopýtala do lesního šera
a ztratila se s očí.
A vidí Fučík dny, jež mýjejí,
jako by to byly stromy
v dlouhé aleji.
A vidí kohosi, kdo jde v tom stromořadí!
Můj bože, vždyť je to on sám!
A jdou s ním soudruzi a jdou s ním kamarádi!
(Kundera 1955, s. 20)

Doklopýtala do lesního šera
a ztratila se s očí.
Ztratila se jak azurová paní,
která šla navždy splynout s oblohou.
Fučík se díval ni
A stejně modré pousmání
posílal umřít za tou nebohou.
(Kundera 1961a, s. 16).

Fučíkovo snové alter ego, jež se v marxisticko-leninské vizi ocitlo na jiném místě, je v přepracované verzi nahrazeno loučením se s písni, provázeným melancholickým „pousmáním“, které „umírá“. Mizení písňe je tak spojeno se smrtí mučedníka.

Potlačení absurdity stalinistického dvojnickví nedělá báseň o nic méně marxisticko-leninskou a sorealistickou. Je sice méně entuziastická, ale píseň, která „šla navždy splynout s oblohou“ a vzala s sebou „modré pousmání“, vyjadřuje se silnou „lyričností“, že se v tomto politickém počasí slunce pokroku ještě skrývá. Z hlediska *Umění románu* můžeme scénu na moskevském Rudém náměstí spojit s „epičností“, která je ve

skutečnosti marxisticko-leninsky předčasná. Fučíkovo mlčící pousmání v druhé verzi je ale v určitém smyslu konsekvantněji socrealistické. Fučíkova svatá mučednická krev se vztahuje ke „svěží lyrické krvi“, kterou Vančura poskytl předčasnému marxisticko-leninskému románu. Tato krev má stejnou metaforickou funkci jako „modré pousmání“, které Fučík po poslechu písně o Jánošíkovi poslal „umřít za tou nebohou“.

Tyto verše básnického teoretika byly napsány po vydání „úvah teoretizujícího praktika“, a právě lyrická metaforizace „ztracené písně“ ve formě „azurové paní“ a „modrého pousmání“ přesně odpovídá hlavní tezi *Umění románu*: původní epicky-narativní sebe-inscenace snícího Fučíka „na Rudé náměstí“, kde se ocitl v okamžiku, kdy píseň o Jánošíkovi mizela „do lesního šera“, totiž ztělesňovalo svět, jemuž scházela logika dějinného rozvinutí, jednalo se o politickou absurditu. Přepřacování scény Fučíkova poslouchání písně je důsledněji socrealistické, neboť důsledně pracuje s marxisticko-leninským pojetím dějin a „stranickosti“; v realitě roku 1943 poukazuje „pozitivní hrdina“ na „světlu budoucnost“, ve které se „azurová paní“ a „modré pousmání“ vrátí na zem, což lze chápat jako odkaz na budoucí „lidově demokratické“ Československo.

I když Kundera své první *Umění románu* označuje za „úvahy teoretizujícího praktika“, nemáme žádný důvod chápat jeho tehdejší praxi jako nějaký „první nárys jeho poetiky románu“ (Chvatík); ta se ve skutečnosti objevuje nejdříve v *Žertu*.²⁴ „Praxe“, o níž je zde řeč, se neskrývá v hloubkách ještě neexistující románové poetiky, nýbrž leží blíže a úplně na povrchu publikované a v té chvíli vznikající tvorby autora: mezi první a druhou verzí Fučíkova lyrické poémy *Poslední máj*. Právě tady nacházíme usilování o „národní“ literaturu v napětí mezi „lyričností“ a „epičností“, což je také politickým cílem prvního *Umění románu*.

A právě na citovaném místě druhé verze *Posledního máje* je dívající se a smějící se Fučík aktivním tvůrcem té „lyričnosti“ (má formu nebeské metaforizace mizení písně o Jánošíkovi), ve které je nutná „epičnost“ odkazována do lepších časů. Tímto způsobem vystupuje svatý hrdina Julius Fučík nejenom (politicky) totálně a absolutně korektně, nýbrž i autofilologicky.

6.3. FUČÍK JAKO AUTOFILOLOGICKÝ HRDINA

Pavel je moje mládí, Praha, fakulta, kolej a hlavně Fučíkův soubor písní a tanců...
(Kundera 1967, s. 19).

Kunderův Fučík je hrdinou autofilologičnosti a autofilologickým hrdinou. Jeho československé naslouchající mlčení lze chápat jako jeho tvorbou „napsanou“ po *Reportáži* nebo současně s *Reportáží*; jedná se však o mlčící tvorbu, Fučík buď komentuje *Reportáž*, nebo reguluje celek své tvorby zevnitř. Hlavní protagonista *Posledního máje* je au-

²⁴ V „poznámce autora“ k vydání *Žertu* v nakladatelství Atlantis (1991), na kterou se odvolává Chvatík, Kundera píše: „Začal jsem ho skicovat snad někdy v roce 1961. Dopsal jsem ho v prosinci 1965“ (Kundera 2008, s. 362). Z odstupu třiceti let Kundera samozřejmě může napsat „snad někdy“, jeho slova však činí tuto informaci dost nespolehlivou. Také není jasné, co přesně „začal skicovat“. Naproti tomu badatel by měl s těmito retrospektivními a neurčitými vyjádřeními zacházet kriticky a nezakládat na nich tezi o souběžnosti prvního *Umění románu* se vznikem *Žertu*. O románu *Žert* a stalinismu viz také Steiner 2000.

tofilologický i vzhledem k tomu, jako roli v díle hrají odkazy k Máchovi. „První máj“ implicitně *vystupuje* jako protiklad Fučíkova máje posledního a poslouchaná píseň o Jánošíkovi upomíná na postavu Máchova Viléma. Fučík „píše“ o Jánošíkovi, že mlčí a poslouchá „československý národ“, který zpívá s vší lyrickou epičností, která v době před únorem 1948 ještě chybí. Mlčící naslouchající Fučík je tím přípravným „velkého sbatření, velké volnosti, velké radosti“ a „nového velkého klasického umění, jež se nebude podobat klasickému umění předešlých století“.

Připomeňme v této souvislosti ještě jednoho Kunderova Fučíka: toho, který se objevuje v románu *Žert*. Na první pohled je to úplně jiný Fučík než ten, který vystupuje v *Posledním máji*. V úvodu jsem uvedl, že bylo nakažlivě přitažlivé mít „Julka“ Fučíka za „jednoho z nás“ a být částí jeho velké rodiny; nezáleží na tom, zda toto přijetí mělo podobu afirmace nebo „konstruktivní negace“. Podle mého názoru je role Julia Fučíka v románu *Žert* právě takovou konstruktivní (a dialektickou) negací; přítomnost Julia Fučíka v další Kunderově tvorbě zde nemohu podrobněji popsat a analyzovat, bude předmětem budoucích studií, jež se budou mj. týkat i třetí knižně publikované verze *Posledního máje* z roku 1963.

7. EPILOG: ODPOVĚDNOST, ODPOVĚĎ A „OMEZENÁ SUVERENITA“ ČTENÁŘE

Na stěně visela Fučíkova krásná tvář, tak jako visela v tisíci jiných veřejných místnostech naší země, a byla tak krásná, že dívaje se na ni, cítil jsem se nízký nejenom svým proviněním, ale i svou podobou (Žert; Kundera 1967, s. 189).

Můj příspěvek není jen analýzou Kunderovy tvorby z počátku 60. let. Je také o sedmadvacet let opožděnou otevřenou odpovědí na dopis, který mi Kundera napsal. Problém odpovědnosti, který jsem ve svém textu otevřel, nemá být vztažen k osobě Milana Kundery, jehož jsem nechtěl a nechci osobně soudit. Jde mi o odpovědnost literatury a v literatuře ve smyslu odpovědnosti žánru jako varianty autofilologičnosti. Současně má můj příspěvek být pokračováním autofilologické Kunderovy myšlenky o nutném překonávání „lyričnosti“, jež se u Kundery ztotožňuje se „zralostí“ a je spojeno i s odpovědností.

Analýza druhé verze *Posledního máje* ukázala, že Kunderova literární praxe na začátku 60. let náleží k socrealistickému systému a afirmativně odpovídá na „žánrové projevy“ stalinismu. Kundera nese odpovědnost za přijetí svého místa v stalinistickém žánrovém systému, což se podle mého názoru vysvětluje v prvním *Umění románu*: „úvahy teoretizujícího praktika“ pokládám za apologii Kunderovy tehdejší žánrové práce.

Ve svém dopise Kundera napsal, že si první *Umění románu* „naprosto nezaslouží“, abych je studoval... Doufám, že se mi podařilo objasnit určité pochybnosti spojené s jeho „meta-autofilologickým“ projevem a že se mi alespoň částečně podařilo ukázat strukturu žánrových odpovědí v Kunderově tvorbě. Šlo mi především o úlohu minulé „lyričnosti“; tvrdím, že je tato lyričnost přítomna v obou prvních verzích *Posledního máje* a že verze, která vyšla ve stejném roce jako druhé vydání prvního *Umění románu*, nemůže být nerelevantní „úvahou teoretizujícího praktika“. Naopak — lze to číst jako „sebekanonizaci“ vlastních děl (viz Meyer 2006).

Pojetí vztahu mezi „epičností“ a „lyričností“ v prvním *Umění románu* odpovídá i narativnímu a politickému rámci Julia Fučíka v *Posledním máji*. Domnívám se, že by nejen pro Kunderu, ale i pro nás bylo příliš snadné ponechat jeho socrealistickou tvorbu v úplném zapomnění. Čtenář děl Milana Kundery by neměl mít „omezenou suverenitu“, proto odpovídám na tehdejší dopis, kterému teprve teď alespoň částečně rozumím. Pokud Kundera nechtěl, aby někdo přeložil první *Umění románu*, měl a má na to právo jako autor. Při veškerém respektu ke Kunderovým literárním výkonům se však domnívám, že my jako čtenáři bychom neměli přijmout pozici „omezené suverenity“, do níž nás situují retrospektivní sebekanonizující praktiky „zralého“ autora, který nám sděluje, že kdysi ještě nebyl ve „věku moudrosti“.

Doufám také, že jsem svou argumentací ukázal, že nekritický „respekt“ ke Kunderově literární autoritě nejenom neslouží porozumění jeho dílu, nýbrž vpsledku neprospívá ani samotnému Kunderovi jako „propagátorovi románu“. Neboť status románu jako negace „lyričností“ není pochopitelný bez vědomí Kunderovy „lyričností“ konce 50. a 60. let. „Lyričnost“, kterou jsme pozorovali v obou verzích *Posledního máje*, je podstatně konkrétnější než abstraktní obrazy „mladých, chytrých a radikálních lidí“ posílajících „do světa čin“ a magický „tanec v kole“, který „promlouvá k nám z tisícileté hloubi lidské paměti“. Je to právě fučíkovská poéma, co bychom měli číst, když chceme porozumět tomu, jak vypadá a funguje „lyričnost“. V Kunderově žánrovém systému se román rodí z „lyričností“, a to buď jako kompenzace za špatné dějinné klima (první *Umění románu*), nebo jako protiklad (druhé *Umění románu* a autofilologické romány, například *Život je jinde* a *Kniha smíchu a zapomnění*).

Autofilologičnost Kunderova románu není v kontextu jeho tvorby pouze dlouhým — možná věčným — „rozloučením s mýty poválečné levice“ (Chvatík), nýbrž také a především loučením s mlčícím (a současně „československy poslouchajícím“) Juliem Fučíkem. Připomínám ještě jednou, že nemám na mysli konkrétní historickou osobu, o níž sám Kundera ten nejpodstatnější fakt nevěděl a vědět nemohl, tedy že Julek Fučík ve vězení nemlčel a že nebyl svatým Nepomukem 20. století, ale že s gestapem mluvil a „hrál hru“. Fučík je v tehdejších (a možná dokonce v každém) Kunderově ideologicky-žánrovém systému figurou, jejímž hlavním atributem je právě mlčení. Fučíkovo mlčení je na jedné straně socrealistickou ukázkou radostné budoucnosti, o které se ještě nemůže mluvit, na druhé straně je ale také (marxisticko-leninským) znamením a dokonce ztělesněním lyrické epičnosti, která nemůže najít slova.

Kundera se neloučí s „levicí“ jako s politickým směrem (to nikdy neudělal), nýbrž s něčím jiným: s marxisticko-leninsky chápanou lyrickou epičností, která se ztotožňuje s Fučíkem a stává objektem Kunderovy sebe-identifikace. Kunderova odpovědnost za jeho činnost v 50. letech a implicitní koncepce odpovědnosti v prvním *Umění románu* (tedy odpovědnost literatury za pokrokovou orientaci „národa“ vůči bezalternativnímu směru marxismu-leninismu) jsou značně složitější než otázka, zda „student Milan Kundera“ (Hradílek 2008) v březnu 1950 navštívil policii a nahlásil přítomnost podezřelého člověka na studentských kolejích (takový postup by byl samozřejmě povinností komunisty těch dob, tento „ztracený čin“ by byl sice katastrofální, ale bohužel tehdy nikoliv nezvyklý a nápadný). Někdejší nápaditá, vlivná a také státem oceněná mobilizace pruského státního filozofa Hegela a mlčícího československého státního spisovatele Julia Fučíka ve prospěch pokrokového národa rozhoduje o politické odpovědnosti umělecké literatury a správných úvah o ní a současně rozvíjí

binární kategorie, které strukturoují žánrovou logiku ve všech „úvahách teoretizujícího praktika“. Tyto úvahy lze najít v četných autofilologických momentech, kdy knihy a jejich autor mluví jen o sobě.

I toto patří k odpovědnosti Kunderových žánrů, v první Kunderově teorii románu lze nalézt právě takový požadavek čistoty žánru (v tom případě ve prospěch komunismu), který má podle „zákonu žánru“ za následek nutnou „kontaminaci“, „nečistotu“ a „parasitickou ekonomii“ (Derrida 1980, s. 59). V určité části své tvůrčí dráhy Kundera přijal „omezenou suverenitu“ marxisticko-leninského spisovatele (tj. výrobce „socialistických žánrů“), „kontaminace“ se projevuje právě v úloze „lyriky“ v Kunderových teoretických dějinách žánru románu v kombinaci s jeho socrealistickou poé- mou *Poslední máj*. Právě v této kombinaci je vyjádřena tehdejší odpovědnost žánru. Když později autor „omezenou suverenitu“ nepřijímá tak ochotně a zavrhuje „lyrický věk“, mění román a „lyrika“ svá místa v systému; sám systém se nemění tak výrazně, to bude předmětem jiné studie.

Kunderova literární a žánrová práce z přelomu 50. a 60. let představuje usilování o čistotu žánru, které muselo vyústit do nečistoty; v jeho díle však nadále zůstal ideál psaní jako souboru žánrů. V prvním *Umění románu* vystupoval Fučík spolu s Vančurou a s dalšími představiteli literárně-žánrové práce jako „romantičtí přípravníci doby, jež nastane“. Jiná doba sice nastala, ale Kunderovo loučení s Fučíkem ještě dlouho pokračovalo.

LITERATURA

- Bachtin, Michail Michajlovič:** *Estetika slovesného tvorčestva*, ed. S. Bočarov. Iskusstvo, Moskva 1979.
- Bachtin, Michail Michajlovič:** *Román jako dialog*, přel. Daniela Hodrová. Odeon, Praha 1980.
- Boden, Doris:** *Irritation als narratives Prinzip: Untersuchungen zur Rezeptionssteuerung in den Romanen Milan Kunderas*. Georg Olms Verlag, Hildesheim 2006a.
- Boden, Doris:** Subjektivität und sozialistischer Realismus? Milan Kunderas lyrisches Projekt. In: Alfrun Kliems — Ute Raßloff — Peter Zajac (eds.): *Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa II. Der sozialistische Realismus. Zwischen Ablehnung und Nachahmung*. Frank & Timme, Berlin 2006b, s. 151–179.
- Chvatík, Květoslav:** *Svět románů Milana Kundery*. Atlantis, Brno 1994.
- Chvatík, Květoslav:** *Die Fallen der Welt. Der Romancier Milan Kundera*, z češtiny přeložila Susanna Roth. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1996.
- Chvatík, Květoslav:** *Svět románů Milana Kundery*. Atlantis, Brno 2008.
- Chvatík, Květoslav:** Mé setkání s Milanem Kunderou. In: Aleš Haman — Vladimír Novotný — Radim Kopáč (eds.): *Pocta Milanu Kunderovi*. Artes Liberales, Praha 2009, 23–28.
- Derrida, Jacques:** The Law of Genre. *Critical Inquiry* 7, 1980, č. 1, s. 55–80.
- Derrida, Jacques:** *Glas*. Denoël — Gonthier, Paris 1981.
- Derrida, Jacques:** Signatura událost kontext. In též: *Texty k dekonstrukci*, ed. a přel. Miroslav Petříček. Archa, Bratislava 1993, s. 277–306.
- Franzen, Jonathan:** *The Corrections. A Novel*. Picador, New York 2001.
- Fučík, Julius:** *V zemi, kde zítra již znamená včera*. Svoboda, Praha 1951 (Dílo, sv. 2, 8. vydání).
- Fučík, Julius:** *V zemi milované. Reportáže ze Sovětské svazu*, ed. Gusta Fučíková a Ladislav Štoll. SNPL, Praha 1954 (Dílo, sv. 5, 6. vydání).
- Fučík, Julius:** *Reportáž psaná na oprátce (první vydání faksimile rukopisu)*. Ottovo nakladatelství, Praha 2008.
- Glanc, Tomáš:** „Přlíš rychle, přlíš rychle, přlíš silný je ten dojem“ (Entusiasmus a extáze

- Julia Fučíka v jeho textech o Sovětském svazu). In: František A. Podhajský (ed.): *Julek Fučík — věčně živý!*. Host, Brno 2010, s. 187–198.
- Goszczyńska, Joanna:** *Mit Janosika w folklorze i literaturze słowackiej XIX wieku*. Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2001.
- Grygar, Mojmir:** Nesnesitelná tíha symboliky a víry. In: František A. Podhajský (ed.): *Julek Fučík — věčně živý!*. Host, Brno 2010, s. 17–34.
- Holý, Jiří (ed.):** *Tato fakulta bude rudá. Katedra české literatury Filozofické fakulty Karlovy univerzity očima pamětníků a v dokumentech*. Akropolis, Praha 2009.
- Hradílek, Adam:** Udání Milana Kundery. *Respekt* 19, 2008, č. 42, s. 38–46.
- Kozáková, Katarína (ed.):** Jánošík a fenomén zbojníctva na slovensko-poľsko-českom pomedzí. Zborník príspevkov z konferencie Terchová 2. — 4. 8. 2007. Povážské muzeum, Žilina 2007.
- Kundera, Milan:** *Poslední máj*. Československý spisovatel, Praha 1955.
- Kundera, Milan:** *Poslední máj*. Československý spisovatel, Praha 1961a („2. opravené vydání“).
- Kundera, Milan:** *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Československý spisovatel, Praha 1961b (2. vydání).
- Kundera, Milan:** *Poslední máj. Báseň o Juliu Fučíkovi*. Československý spisovatel, Praha 1963 („vydání 3., přepracované“).
- Kundera, Milan:** *Žert*. Československý spisovatel, Praha 1967.
- Kundera, Milan:** *Život je jinde*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1979.
- Kundera, Milan:** *Knihy smíchu a zapomnění*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1981.
- Kundera, Milan:** *Žert*. Atlantis, Brno 2007.
- Kundera, Milan:** *L'art du roman*. Gallimard, Paris [1986]/2012.
- Macura, Vladimír:** *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989*. Pražská imagine, Praha 1992.
- Macura, Vladimír:** *Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ*. H & H, Jinočany 1995.
- Meyer, Holt:** Literární žánr. In: Miltos Pechlivanos (ed.): *Úvod do literární vědy*, přel. Miroslav Petříček. Herrmann & synové, Praha 1999, s. 74–84.
- Meyer, Holt:** Sebekanonizace masových písní. Stopy a jejich absence v archivu. In: Stanislava Fedrová (ed.): *Hodnoty a hranice. Svět v české literatuře, česká literatura ve světě*. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky (Praha 28. 6. — 3. 7. 2005), sv. 1, *Otázky českého kánonu. Ústav pro českou literaturu AV ČR*, Praha 2006, s. 436–449.
- Meyer, Holt:** Čtení Haška s Deleuzem: Devenir-animal a česká autofilologická deteritorializace. In: Lenka Jungmannová (ed.): *Česká literatura rozhraní a okraje. IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky. Jiná česká literatura. Ústav pro českou literaturu AV ČR — Akropolis*, Praha, 2010, s. 341–350.
- Meyer, Holt:** Durch den Regenbogen schweben: Klammer-Setzungen in Nabokovs Dar als autophilologisch sprengende Rahmen. In: Bernhard Metz — Sabine Zubarik — Remigius Bunia (eds.): *Den Rahmen sprengen: Anmerkungspraktiken in Literatur, Kunst und Film*. Kulturverlag Kadmos, Berlin 2012, s. 63–89.
- Meyer, Holt:** (Klammer)Übertragung und (Theorie)Widerstand im zweiten Kapitel von Nabokovs *Gabe* als autophilologische Techniken im Rahmen von Freud- Vater- Behandlungen. In: Daniel Müller Nielaba — Yves Schumacher — Christoph Steier (eds.): *Rhetorik der Übertragung*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2013a, s. 121–138.
- Meyer, Holt:** Я: вот видите — Unreadabilities and/as Autophilology in (Prigov's) Letter Work: Onegin as an Alphabet and the Azbuki. *Wiener Slawistischer Almanach* 81, 2013b, s. 72–161.
- Meyer, Holt:** Spiel(k)arten der Distanz in der ‚begrenzten Souveränität‘: Bohumil Hrabals *Kdo jsem*. In: Nora Schmidt — Anna Förster (eds.): *Distanz. Schreibweisen, Entfernungen, Subjektkonstitutionen in der tschechischen und mitteleuropäischen Literatur*. VDG, Weimar 2014, s. 23–63.
- Pešat, Zdeněk:** Umění románu Vladislava Vančury. *Česká literatura* 9, 1961, s. 168–172.
- Restuccia, Frances:** Homo Homini Lupus: Milan Kundera's *The Joke*. *Contemporary Literature*, sv. 31, 1990, č. 3, s. 281–299.

Steiner, Peter: Justice in Prague, Political and Poetic. Some Reflections on the Slansky Trial (With Constant Reference to Franz Kafka and Milan Kundera). *Poetics Today* 21, 2000, č. 4, s. 654–679.

Tass, Marguerite: *Women and Revenge in Shakespeare: Gender, Genre, and Ethics*. Susquehanna University Press 2012.

Tomarken, Edward: *Genre and Ethics: The Education of an Eighteenth-Century Critic*. University of Delaware Press 2002.

RÉSUMÉ

Milan Kundera's Long Goodbye to Julek Fučík and the Responsibility to the Genre. The First Version of *The Art of the Novel* and the Second Version of *The Last of May*

The article focuses on Milan Kundera's works from the mid-1950s to the early 1960s, particularly on *Poslední máj* (The Last of May) in the versions of 1955 and 1961, and Kundera's first *Art of the Novel* (*Umění románu*), a study on the works of Vladislav Vančura, finished in 1959. The article argues that these works are interesting not only from the point of view of Kundera's then Marxist-Leninist political stance, but also with respect to genre theory and practise as it can be retraced in his writing before the appearance of the famous novels of the mid-1960s. The article demonstrates that the relationship between lyricism and the novel in these early works exhibits many features which are to be found in his later work. The novel takes up a privileged position — albeit with a different and more explicitly political, party-bound motivation, representing the “great epic” required by “the people”. The article also contains reflections on Kundera's role in the Czechoslovak Stalinists cult of Julius Fučík, related to the genre issues mentioned insofar as Fučík is placed by Kundera in the same category as Vančura in the first *Art of the Novel*.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEY WORDS

Milan Kundera; česká literatura; socialistický realismus; Julius Fučík; teorie románu; žánr / Milan Kundera; Czech literature; socialist realism; Julius Fučík; theory of the novel; genre