

From Lyric to Prose – and Back Again. Kundera's Poetics in a Tension of Metaphoric and Metonymic Motivation

The study is focused on the relationship of lyric and epic in Milan Kundera's work. Milan Kundera differs resolutely from lyric in the novel *Life Is Elsewhere*. Nevertheless, the lyric is present at his writing till his late work. In the novel *Identity*, Milan Kundera paraphrases two poems from his collection *Monologues*. We could point out how much the lyric in the late work is an integral part of the novelist's gesture.

Keywords: Milan Kundera, Lyric, Metaphor, Metonymy, Identity, Monologues

doc. Mgr. Jakub Češka, Ph.D.
Katedra elektronické kultury a sémiotiky
Fakulta humanitních studií
Univerzita Karlova v Praze
U Kříže 8
158 00 Praha 5 – Jinonice
ceska@fhs.cuni.cz

OD LYRIKY K PRÓZE A ZASE ZPĚT KUNDEROVA POETIKA V NAPĚTÍ METAFORICKÉ A METONYMICKÉ MOTIVACE

JAKUB ČEŠKA

Tvorbu Milana Kundery můžeme charakterizovat dvěma tvůrčími principy, lyričností a epičností. Zatímco lyričnost se projevuje především v metaforické motivaci, epičnost naopak v motivaci metonymické. Je známým faktem, že tvorba Milana Kundery začíná lyrikou – připomeňme básnické sbírky *Člověk zahrada širá* (Kundera 1953) a *Monology* (Kundera: 1957, 1964, 1965, 1969),¹ ovšem za dospělou a tedy také zralou tvorbu považuje Milan Kundera až svoje romány (řadí mezi ně také *Směšné lásky*, Kundera 1991). Mohlo by se tudíž zdát, že v Kunderově díle budeme moci sledovat přímočarý vývoj od metaforičnosti, která s nástupem románu nutně musí vyhasnout. Třebaže sám autor dělá za svým básnickým obdobím tečku: zmíněné básnické sbírky a eposej o Fučíkovi (*Poslední máj*, Kundera 1955) nezařadí do definitivního vydání svého díla (Kundera 2011a, 2011b), přímočarý vývoj v Kunderově tvorbě nenalezneme. Přestože Milan Kundera v románu *Život je jinde* karikuje agresivitu, nezralost a nepůvodnost lyrického věku, nemůžeme vést mezi lyrikou a prózou ostrou dělicí čáru, už jenom proto, že jeho lyrika je epická (jedná se o příběhy), zároveň však jeho próza v sobě zachovává stopy lyriky minimálně v metaforičnosti touhy (k detailnějšímu vysvětlení a k uvedení několika příkladů se dostaneme později).

Dále je také známo, že Milan Kundera není pouze spisovatelem umělecké literatury (kromě poezie a prózy uveďme divadelní hry *Majitelé klíčů*, Kundera 1962; *Jakub a jeho pán*, Kundera 1990 a *Ptákovina*, Kundera 2015), ale také brilantním esejistou, a to již od poměrně rané fáze svého tvůrčího vývoje – připomeňme alespoň knižně vydanou esej o Vančurově poetice *Umění románu* (Kundera 1960), rozsáhlejší esej o Nezvalově poezii (úvodní esej k výboru z Nezvalovy poezie pod názvem *Podivuhodný kouzelník*; Kundera 1963). Tato Kunderova dvojdomost (jako teoretizující esejista a jako autor umělecké literatury) dosvědčuje, že se jedná o autora, který soustavně uvažuje o formě a účinku básnické řeči. Snad proto má také v jeho díle hlavní slovo vypravěč, který vidí do nitra postav, rozumí jejich omylům a zaslpením, vypravěč, který má o románovém světě suverénní přehled. Naturel

/1/ Uvádím zde všechna čtyři vydání, která se od sebe liší, k nejrozsáhlejším změnám dochází od prvního k druhému vydání, ovšem ani v dalších vydáních se nejedná o pouhé „kosmetické“ změny. Zásahy Milana Kundery, do nichž se promítá jeho uvažování nad definitivním tvarem díla, se s časem proměňují. Tyto návraty a úpravy svědčí o vyhraněném reflektujícím autorském typu. Poznamenejme zde, že snahu o definitivní tvar můžeme sledovat u Milana Kundery už od počátku jeho tvorby (týká se také jeho lyriky), třebaže je daleko více známa až v románové tvorbě. Tato tendence revidovat předchozí varianty s ohledem na přítomnou situaci je tudíž jedním z mnoha společných znaků lyriky a jeho románové tvorby.

reflektujícího spisovatele vede patrně také k tomu, že literární témata jsou v určitém slova smyslu konstantní. Již v jeho poezii můžeme nalézat totiž metafory, které později objevíme také v jeho próze. Uveďme jednoduchý příklad, v němž postavíme vedle sebe ranou báseň (z básnické sbírky *Člověk zahrada šírá*) a jeden z vrcholných románů, *Nesnesitelnou lehkost bytí* (Kundera 1984/2006). Na konkrétním detailu – na metafoře sněhu – můžeme ilustrovat určitou tematickou souvislost u textů, které dělí více než třicet let.

SNÍH – METAFORA CITOVÉHO ODCIZENÍ

*V blikavém světle luceren
ulice září zasněžená.
Vrací se domů unaven.
Před domem čeká – Zdena.
[...]
Stál trochu zmaten, překvapený,
sníh s šatu oprašoval.
Byl jaksi vzdálen celé scény
a těžko hledal slova.
[...]
A padal sníh
a Zdena stála
a on se vzdaloval.
(Kundera 1953: 38–40)*

Zasněžená ulice nevytváří pouhý situační kontext pro rozchod manželů, nýbrž se posouvá do metaforické (konceptuální) polohy, aby se stala indexem² citového odcizení. Realistický záběr („sníh s šatu oprašoval“) je vystřídán reflexí distance („Byl jaksi vzdálen celé scény“). Odstup od viděného vytváří nejenom prostor pro myšlení, nýbrž umožňuje vyznačit i vztah protagonisty k popsané situaci – odcizení.

Nyní se přesuňme v čase o více než třicet let – v román *Nesnesitelná lehkost bytí* (Kundera 1984/2006) líčí vypravěč nenadálé setkání Tomáše a Terezy poté, co se Tomáš vrátí nečekaně a neočekávaně za Terezou do Prahy. Tereza jej v emigraci (pro jeho neutuchající nevěry) opustila. Situace jejich prvního setkání není nepodobná té, kterou jsme sledovali v básni „Láska a život“: „otevřel dveře bytu. Karenin mu vyskakoval k tváři, takže mu ulehčil chvíli shledání. Chuť padnout Tereze do náručí (chuť, kterou cítil ještě ve chvíli, kdy v Curychu nastupoval do auta) docela zmizela. Zdálo se mu, že stojí proti ní uprostřed sněhové pláně a že se oba třesou zimou“ (Kun-

/2/ Zde odkazuji na Barthesovo svérázné pojetí indexu, který má v jeho pojetí (oproti tradičnímu metonymickému chápání) metaforickou povahu (Barthes 2002: 18–23).

dera 2006/1984: 43) Podobně odtažitě zažívá setkání také Tereza, přitom při budování její perspektivy opisuje vypravěč citové odcizení také metaforou zasněžené pláně: „Bylo jim, jako by stáli uprostřed sněhové pláně a třáslí se zimou. Pak k sobě přistoupili jako milenci, kteří se dosud nepolíbili.“ (Kundera 2006/1984: 90)

Porovnáme-li obě situace (rozchod v básni a nečekané setkání v románu), uvidíme, že se jedná o opačné pohyby. Zatímco v básni dochází k odstupu od předmětné scény, v němž se rodí pocit odcizení, ten je soumezně spojen se zasněženou ulicí, při setkání Tomáše a Terezy se teprve z emočního stresu a citového odcizení rodí metafora zasněžené pláně. Byla-li v básni odcizena předmětná scéna ve prospěch emoce chladného odstupu, bude tato scéna v *Nesnesitelné lehkosti bytí* navrácena (odcizení evokuje představu zasněžené pláně). Tento návrat je patrně možný zejména proto, že v básni „Láska a život“ došlo k sémantické kodifikaci sněhu jako literárního motivu.

Na tomto příkladu můžeme ilustrovat nejenom budování specifické Kunderovy metaforičnosti, nýbrž jej můžeme chápat jako jeden z dalších dokladů neostře dělicí čáry mezi lyrikou a prózou. K vylíčení odcizení Tomáše a Terezy navíc autor užívá lyrické prostředky. Emoční odezva u čtenáře neplyne z dějového napětí nebo z neočekávaného setkání, nýbrž se rodí jako ozvěna básnického obrazu.³ Ze sněhu, který kdysi v básni funguje jako situační kontext citového odcizení, se stane metafora, jež poskytne klíč k emoci odcizení intimně blízkých bytostí. Sníh sice není součástí setkání Tomáše a Terezy v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, vypravěč do něj ovšem tento motiv vkládá jako jeho metaforický fundament.⁴

TEMATIKA DOMOVA JAKO KONCEPTUÁLNÍ FIGURA

Kunderovy básně můžeme pojednávat jako předznamenání některých konceptuálních metafor pozdější románové tvorby. Výše jsme se zastavili u dílčí metafor, nyní uvedu příklad rozvětvenějšího metaforického konceptu. Konkrétně půjde o tematiku domova,⁵ která je neodmyslitelná od Kunderovy ústřední metafory akceptace. V básni „Od obzoru jednoho

/3/ K tomu, nakolik je Kunderovo pochopení sugestivnosti a evokability básnické řeči inspirováno Nezvalovým pojetím básnického obrazu, viz Kunderovu esej o Nezvalově poezii (Kundera 1963: zejména 8–10).

/4/ O tom, že metafora hraje v poetice Milana Kundery zcela zásadní roli, nemůže být pochyb. A to ať již se zaměříme na motivace postav (jak si to ukážeme níže na několika příkladech), nebo na vypravěčovy komentáře. Nadto se Milan Kundera věnuje metafoře opakovaně ve své esejistice. Připomeňme alespoň jednu jeho sumarizující definici: „Nemám rád metafory, jsou-li jen ornamentem. [...] Metafora mi naopak připadá nenahraditelná jako prostředek pochopení, v náhlém odhalení, skrytou podstatu věcí, situací, postav. Metafora jakožto definice. [...] Moje pravidlo: jen málo metafor v románu; ale ty, co tam jsou, mají zaujímat klíčová postavení.“ (Kundera 2014b: 23–24)

/5/ K detailnějšímu vypracování tematiky domova, a to v porovnání s jejím zcela odlišným uchopením v díle Bohumila Hrabala srov. Češka 2014a.

k obzoru všech“ se hrdina při návratu do rodného kraje obává, jestli bude přijat: „A když se vracel do své domoviny, zalil ho náhle stud a pocit viny.“ (Kundera 1953: 44) Alternativa přijetí, nebo nepřijetí spočívá v binárnosti, ta se dále promítá do tematiky osudovosti. V Kunderových románech jsou postavy buď přijaty, nebo zavrženy.

Na tomto příkladu můžeme vidět, nakolik má poezie s pozdější románovou tvorbou víc společných rysů, než se obvykle tvrdí. V Kunderově poezii dominuje dějovost, nalezneme v ní obdobné konceptuální metafory jako v pozdějších románech, klíčovým strukturujícím principem je binárnost (opět obdobně jako v románech), poezii a próze je také společná snaha po sémantické úplnosti a konkretizaci. Nelze se tudíž spokojit s jednoduchým tvrzením, že v románech začíná dominovat princip soumeznosti oproti metaforičnosti poezie. Výraznějším příklonem k metonymičnosti se začnou vyznačovat až pozdní romány (počínaje *Pomalostí*; Kundera 1995).

ZA METAFORIČNOSTÍ TOUHY

K tomu, abychom mohli ukázat, jakým způsobem dochází k přesunu od metaforické k metonymické motivaci,⁶ bude zapotřebí zmínit se o metaforické povaze touhy. V ní můžeme vysledovat Kunderovu myšlenkovou spřízněnost s antiromanticky pochopeným románem (Girard 1968): touha není nikdy přímočará, nýbrž je vždy odvozená. Nevolíme objekty své touhy, nýbrž idoly, které napodobujeme (Girard 1968). V Kunderově tvorbě však dochází k modifikaci Girardem načrtnutého trojúhelníku touhy (subjekt – prostředník/idol – objekt touhy): není totiž nutné volit svého hrdinu (ať již idol, nebo konkurenta), neboť prostředníkem (naším hrdinou) se může stát pouhá metafora.

Emitorem touhy bude básnická řeč nebo určitý specifický symbolický kontext. Velmi jasně to říká vypravěč v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, když na adresu Tomáše, který se právě kvůli metafoře zamiluje do Terezy, říká: „S metaforami není radno si hrát. Láska se může zrodit z jediné metafory.“ (Kundera 2006/1984: 19)

Popudem k činnosti postavy bude téměř vždy metafora, symbol nebo určitý metaforický koncept (dějová linie je podmiňována lyrickými prostředky). Tomáš, dříve než Terezu ztotožní s dítětem osudem zakřiknutým, neví, co má dělat: „Díval se do dvora na špinavou zeď a uvědomoval si, že neví, byla-li to hysterie, nebo láska. [...] Je lepší být s Terezou, nebo zůstat sám? Neexistuje žádná možnost ověřit, které rozhodnutí je lepší, protože neexistuje žádné srovnání.“ (Kundera 2006/1984: 16) Tento pocit bezdělnosti bude zažehnán teprve metaforickým sdělením: „Zase ho napadlo, že

/6/ K tomu srov. interpretaci metonymičnosti jako dominantního principu Kunderova pozdního díla (Češka 2014b).

Tereza je dítě, které někdo položil do ošatky vytřené smolou a poslal po vodě. Není přece možné nechat plout košík s dítětem po rozbouřené řece!“ (Kundera 2006/1984: 19) Metaforičnost touhy plní roli profánní spirituality. Tento motivační princip není zacílen pouze na lásku, téměř cokoli může v Kunderových románech získat hodnotu symbolu (metafory atp.).

Podobný metaforický „zážeh“ můžeme velmi dobře sledovat v povídce „Falešný autostop“. S přispěním mladíkovy imaginace se v ní z reálné silnice (po níž jede se svojí dívkou k naplánovanému cíli dovolené) stane symbolická silnice životních omezení. Tato metaforická investice přivede mladíka k náhlé ztřeštěnosti (pod dohledem metafor jednáme o překot, množství příkladů nalezneme ve *Valčíku na rozloučenou* v Jakubově meditaci nad významem modré tablety): odbočí z trasy naplánované dovolené. Příčinou situačního zvratu není žádná vnější překážka, jako tomu bývá v epických dílech s převažujícím dějovým sledem, nýbrž překážka, která se zrodí v hrdinově myslí.

Na těchto dvou příkladech (na Tomášově zamilování a na odbočení z naplánované cesty) můžeme zaznamenat bytostnou metaforičnost Kunderova románového světa, která je příčinou jeho čitelnosti a významové dourčenosti.

MOTIVICKÁ SÍŤ

Od konceptuální práce s metaforami a od snahy o sémantickou konkretizaci bychom se dostali až ke konstrukci jisté komplexní tematické sítě, která prosvětluje bytosti (anebo události) smyslem. Význam určité bytosti bude odvozen z jejího začlenění do specifického tematického komplexu.⁷ Lucie má pro Ludvíka (v románu *Žert*) svůj půvab nejprve pro svoji pomalost, aby posléze Ludvík odhalil smysl této pomalosti, která je v příkrém protikladu k budovatelské rychlosti. Lucie je půvabná právě proto, že je mimo svět politiky, dále také proto, že se Ludvíkovi jeví jako netělesná (jako dojemná dívka s odřeným svrchníkem), čímž ji vidí v konejšivém kontrastu vůči předchozím divokým milostným avantýrám. Nyní bychom mohli rozkrývat postupnou organizaci tematické sítě, v níž bude žena buď netělesná, a proto také adepthkou mužské zamilovanosti (tímto také individualizovaná), nebo tělesná (smyslná), dominance tělesnosti ji ovšem zbavuje její totožnosti. Zmíněná tematická síť poukazuje k bytostné metaforičnosti Kunderova románového světa. Tato konceptuální osnova dozná (počínaje románem *Nesmrtelnost*) určité trhliny, a to v narůstající roli soumeznosti (metonymičnosti), která se v jistých klíčových momentech začne ukazovat dokonce jako dominantní princip.

/7/ O detailní, a pokud možno komplexní popis tematické sítě Kunderových románů, dále také o rozkrytí její dynamiky jsem se pokusil v *Království motivů* (Češka 2005).

PŘÍKLON K SOUMEZNOSTI

Nikoli náhodou dochází k výrazné proměně v *Nesmrtelnosti*, neboť v ní je tažení proti posledním zbytkům romantičnosti (a tudíž také metaforičnost) nejradikálnější. Gesta přestávají být individuální, neboť je jich méně než lidí, tvář přestává být výrazem individuálního, stane se pouhým odlišujícím znakem. Hlavní hrdinka románu Agnes sní o světě, kde nejsou tváře a kde se nemusí podvolovat nátlaku manželské symboliky – již v této nevoli vůči symbolickému diktátu můžeme tušit počínající odvrát od metaforičnosti. Nevidí-li postavy ve fragmentech romantičnosti nic pozitivního, začne se touha ubírat ještě jiným směrem než tam, kam ji dříve vedla slepá direktiva metafor. Agnes se ráda prochází v rozvětvlujících se cestičkách v podhůří švýcarských Alp nikoli z nějaké marnivosti, s níž by před hlomozem světa prchala do tichých oáz přírody, nýbrž proto, že ji tam kdysi vodil její otec na procházky.

Hodnota místa nebude odvozena z nějakého metaforického kontextu (místo již nebude *jako* jiné místo). Unikátnost určité krajiny plyne z toho, že v ní postavy nacházejí stopy milované bytosti. Tato dílčí změna indikuje zásadnější proměnu poetiky, bude se týkat přehodnocení přirozenosti, spontaneity, významu milostné korespondence a intimních deníků, důsledně vzato celé básnické řeči.

Sledujeme-li sugestibilitu básnické řeči od Kunderových lyrických počátků přes její reflexi v eseji o Nezvalově poezii (Kundera 1963) až k románpiscově důvěře v sílu intriky, v níž je při díle maskovaná imaginativní moc poezie, můžeme také vyznačit – v románu *Nesnesitelná lehkost bytí* – její kulminační bod. Jak již bylo naznačeno, počínaje *Nesmrtelností* jako by začala imaginativní síla poezie ztrácet svoji moc, neboť metaforičnost přestává být alfou a omegou vyprávění (připomeňme Ramonovu tesklivou a nenadějnou lamentaci o sklonku žertování; Kundera 2014a: 94–99), milostná korespondence a intimní deníky již nepředstavují esenci lidské totožnosti.

V *Identitě* je patrný návrat k tematice a narativnímu schématu Falešného autostopu. Magická síla literatury v předstírané hře Jean Marca na tajného čtenáře a pisatele dopisů představuje tíživou noční můru, v níž Chantal ztrácí sama sebe. Ve „Falešném autostopu“ rozvrátila sugestivní postavička z červené knihovny dívčinu identitu a spolu s ní také mladíkovu lásku, v románu *Identita* nemá literární sugesce na totožnost lidské bytosti rozhodující vliv. *Identita* představuje rozchod s romanticky pojímanou totožností.

Jelikož těžištěm vztahu Chantal a Jean Marca není básnická řeč (jak tomu je v připomínaném „Falešném autostopu“), nýbrž fyzická blízkost (sémantiku metafor nahrazuje metonymický princip), nemůže literární sugesce rozvrátit jejich intimitu. Má to tedy znamenat, že v tomto pozdním románovém období se zcela vytrácí vztah k básnickým počátkům, a tudíž také k nezlomné iluzivní síle básnické řeči?

Poezie hraje v celém Kunderově díle důležitou, přitom ale význačnou roli, což platí také pro pozdní románovou tvorbu, ačkoli by to nemuselo být – alespoň na první pohled – patrné. Také v románu *Identita* se Milan Kundera navrácí ke své rané poezii. Zastavím se u dvou příkladů,⁸ v nichž Kundera parafrázuje dvě básně z básnické sbírky *Monology* (Růže a Nech rozžato): z první přebírá pro Chantal metaforu promiskuity, ve druhé si vypůjčuje vyznání ženy, která měla mnoho mužů. Pro názornost si zde dovolím uvést dvě krátké ukázky, které zároveň mohou posloužit jako další doklad těsného, význačného a hravě ironického vztahu, který autor ve svém románovém díle zaujímá ke své poezii.

Nejprve nahlédněme do Chantalinych úvah:

*Když jí bylo šestnáct, sedmnáct let, hýčkala si jednu metaforu; vymyslela ji, zaslechla, nebo četla? To není důležité: chtěla být růžovou vůní, vůní rozpínavou a dobovačnou, chtěla projít všemi muži, a těmito muži obejmout celou zem. Expanzivní růžová vůně: metafora dobrodružství. Tato metafora rozkvetla na prahu její dospělosti jako romantický příslib sladké promiskuity, jako pozvání na cestu napříč muži.*⁹

(Kundera 2000/1997: 54; přel. J. Č.)

Obdobnou metaforu promiskuity najdeme už ve zmiňované básni „Růže“:

*Ta růže dát se chtěla všem.
Táhnout jak vůně všemi muži
a v mužích chutnat celou zem.
Což – po smrti, to umí každý
rozplynouti se do šíra.
Ale ta růže touživá
chtěla to umět zaživa.*
(Kundera 1964: 46)

Autor s lehkou ironií činí z Chantal zapomětlivou čtenářku *Monologiů*. Nadto nám vypravěč poměrně jasně říká, že vztah k poezii není důležitý (podobně jako původ Chantaliny metafory); „vymyslela ji, zaslechla, nebo četla? To

/8/ Tematických vazeb *Identity* k poezii najdeme více, zde se omezují pouze na ty nejvýraznější.

/9/ „Quand elle avait seize, dix-sept ans, elle chérissait une métaphore; l'avait-elle inventée elle-même, l'avait-elle entendu, lue? peu importe: elle voulait être une parfum de rose, un parfum expansif et conquérant, elle voulait traverser ainsi tous les hommes et, par les hommes, embrasser la terre entière. Parfum expansif de rose: métaphore de l'aventure. Cette métaphore a éclos au seuil de sa vie adulte comme la promesse romantique d'une douce promiscuité, comme invitation au voyage à travers les hommes.“ (Kundera 2000/1997: 54)

není důležité.“ (Kundera 2000/1997: 54) Jelikož nám na tomto místě jde o pouhé upozornění na implicitní vztah Kunderovy pozdní prózy k jeho vlastní poezii, necháme stranou, jaké iluzivní a antiiluzivní strategie touto narážkou rozehrává. S ohledem na tematiku metaforičnosti a metonymičnosti by nás ovšem mohlo zajímat, že Chantal tuto mladistvou metaforu v dospělém věku nahrazuje doslovností a konkrétností slin, které soumezně obepínají svět.

Také následný příklad dosvědčí těsný a význačný vztah poezie a prózy, který poukazuje na doposavad opomíjenou linii díla Milana Kundery. Zatímco v předchozí ukázce byla éteričnost a metaforičnost promiskuity vystřídána doslovností slin, nyní bude vyznání lásky v *Monolozích* reinterpreto-
 váno jako prosba o fyzickou, ničím neprostředkovanou blízkost partnera.

Nech rozžato

*„Nech rozžato... prosím tě...
 Ať tě vidím...
 Mám každou noc strach, jestli jsi to ty.
 Nezlob se.
 Chci se na tebe dívat.
 Neumdleně.
 Až se mi oči promění
 v strnulé kořeny
 do tebe zapuštěné.*

[...]

*Bojím se i té nejkratší tmy více.
 Bojím se vůbec zamžikat.
 Co kdyby až otevřu oči
 místo tvé hlavy stála na polštáři krysa
 a tenký jazýček mi přisouvala ke rtu?
 Bojím se nějakého krutého žertu.
 Bojím se, abys k ránu nebyl někdo jiný.
 Bylo to tak smutné mít mnoho mužů.
 Nech dneska světlo celou noc.“
 (Kundera 1964: 24–25)*

Nyní se podívejme na závěrečnou pasáž románu *Identita*:

*Nespustím z tebe již oči. Budu se na tebe dívat bez ustání. [...]
 Bojím se zamžikat. Bojím se, aby během té vteřiny, co můj pohled pohasne,
 neproklouzl na tvé místo had, krysa, nebo nějaký jiný muž. [...]*

chci se na tebe pouze dívat. [...]

Nechám lampu rozsvícenou celou noc. Po všechny noci.¹⁰

(Kundera 2000/1997: 207; přel. J. Č.)

V posledních dvou uvedených příkladech můžeme vidět nejenom specifickou vypravěčskou hru s poezií, s rozličnými liniemi iluzivnosti, nýbrž si můžeme také všimnout reinterpretace poezie, kde metaforičnost mládí s postupujícím časem ustupuje přímočarosti a intimitě blízkosti. V této proměně perspektivy můžeme vidět zlom v původně metaforicky (a lyricky) chápané identitě.

/10/ „Je ne te lâcherai plus du regard. Je te regarderai sans interruption. [...] J'ai peur quand mon œil clignote. Peur que pendant cette seconde où mon regard s'éteint ne se glisse à ta place un serpent, un rat, un autre homme. [...] je veux seulement te regarder. [...] Je vais laisser la lampe allumée toute la nuit. Toutes les nuits.“ (Kundera 2000/1997: 207)

LITERATURA

- BARTHES, Roland
2002 „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“; přel. Jaroslav Fryčer; in KYLOUŠEK, Petr (ed.):
Znak, struktura, vyprávění (Brno: Host), s. 9–43
- ČEŠKA, Jakub
2005 *Království motivů, motivická analýza románů Milana Kundery* (Praha: Togga)
- 2014a „Hrabalovo ironicky přijímané bezdomovectví a Kunderův zapíraný stesk po domově“; in
idem: *Průzračnost tvorby v zrcadle literatury* (Praha: Togga), s. 233–254
- 2014b „Metonymická motivace v pozdní románové tvorbě Milana Kundery“; in idem: *Průzračnost
tvorby v zrcadle literatury* (Praha: Togga), s. 71–86
- GIRARD, René
1968 *Lež romantismu a pravda románu* (Praha: Československý spisovatel)
- KUNDERA, Milan
1953 *Člověk zahrada širá* (Praha: Československý spisovatel)
1955 *Poslední máj* (Praha: Československý spisovatel)
1957 *Monology* (Praha: Československý spisovatel); 1. vydání
- 1960 *Umění románu: cesta Vladislava Vančury za velkou epikou* (Praha: Československý spisovatel)
1962 *Majitelé klíčů* (Praha: Orbis)
- 1963 „Úvodní esej“; in NEZVAL, Vítězslav: *Podivuhodný kouzelník* (Praha: Československý
spisovatel), s. 7–30
- 1964 *Monology* (Praha: Československý spisovatel); 2. vydání
1965 *Monology* (Praha: Československý spisovatel); 3. vydání
1969 *Monology* (Praha: Československý spisovatel); 4. vydání
- 1973/1979 *Život je jinde* (Toronto: Sixty-Eight Publishers)
1984/2006 *Nesnesitelná lehkost bytí* (Brno: Atlantis)
1991 *Směšné lásky* (Brno: Atlantis)
1993 *Nesmrtelnost* (Brno: Atlantis)
1995 *La lenteur* (Paris: Gallimard)
1997/2000 *L'identité* (Paris: Gallimard)
2011a *Œuvre, édition définitive I.* (Paris: Gallimard)
2011b *Œuvre, édition définitive II.* (Paris: Gallimard)
2014a *La fête de l'insignifiance* (Paris: Gallimard)
2014b *Slova, pojmy, situace* (Brno: Atlantis)
2015 *Ptákovina* (Brno: Atlantis)