

V rukopise stati „Klíč k dílu Milana Kundery“, psané pro *Slovenské pohľady*, Milan Blahynka (nar. 1933 v Ružomberku) soudí, že mezi „všemi klíči, které nabízejí vykladači a někdy sami autoři k přečtení díla i Díla, jednotlivého i celoživotního, mezi klíči nejrůznějšími patří k nejpозорuhodnějším výklady, podávané samými tvůrci – a to nikoli formou předmluv, dost často prozrazujících autorovu nejistotu [...]. O málo cennější bývají vystoupení při prezentaci díla. Ale opravdu cenné klíče bývají – jakoby pod rohožkou – v díle samém.“ A hned nato dodává, že z nich nejvíc cennější „jsou pak ty, které brání dílo před nepochopením zvláště specifickým, ne před jeho odmítáním, ale před chválou, před oceňováním toho, v čem netkví podstata a nejvlastnější smysl díla; před neporozuměním jeho jedinečnosti“ (citováno dle rukopisu, s. 1). Máme zde ve zkratce formulovanou motivaci vzniku recenzovaného knižního svazku, jenž chce být kunderovský a kunderologický současně: vydán u příležitosti devadesátých spisovatelových narozenin (nar. 1929 v Brně) spočívá v „obraně“ před neporozuměním „jedinečnosti“ díla, snad dokonce v obraně spisovatele před specificky „českým“ neporozuměním, daným recipujícím prostředím. Explicitně či nepřímou formulovanou výhradu „primadonství“, „velikášství“, věty o nedostatečném „rozchodu s temnou minulostí“, o „pozérství“, o „nečešství“, dokonce i „udavačství“ etc. jsou jistě primárně mimoliterární a mimoestetické, jakkoli si minimálně nárokují recepci Kunderova díla a jeho hodnocení ovlivnit (představa o autorovi, čtenářem projektovaný autor je součástí komplexní estetické recepce díla). Na druhou stranu připustíme, že Milan Kundera dokáže skvěle obhájit své dílo prostředky nejen uměleckými.

Milan Blahynka svůj přístup nazývá „estetickým“, aby na jeho bázi odmítl tzv. hieratické, politizující a zřetelně i vulgárně sociologizující přístupy, které činí ze spisova-

tele, a zdaleka nejen Milana Kundery, lháře či proroka, hříšníka nebo svétce, udavače či mučedníka, omezenice či vizionáře etc., odcizují umělce jeho uměleckému dílu. Tak soudí i Kundera v souvislosti s obdivnými náhledy Maxe Broda na dílo Franze Kafky, dokonce o téměř celé tzv. kafeologii (srov. Kunderovy eseje *Kastrující stín svátého Garty*, 2006). „Kunderologie“ dle Blahynky hřeší podobně jako „kafeologie“ dle Kundery.

Milan Blahynka samozřejmě nepřináší první ani poslední vědeckou práci o „francouzském spisovateli českého původu“, českou „kunderologii“ (v dobrém smyslu toho slova) reprezentují i četná jiná díla, namátkou jmenujme autory Jakuba Češku, Lubomíra Doležela, Květoslava Chvatíka, Tomáše Kubíčka, Miroslava Petříčka, Dušana Prokopa, Sylvii Richterovou, Milana Uhdeho ad. Milan Blahynka jejich práce ve svém souboru studií necituje, což jistě neznamená, že by je neznal, ale platí to nejednou i opačně, jakkoli například Dušan Prokop pokládá Blahynkovu analýzu Kunderova románu *La fête de l'insignifiance* (Oslava/Svátek bezvýznamnosti) za „nejlepší český rozbor“ (*Svět literatury* 2016, č. 54, 107).

V úvodní kapitole čteme, že svazek „není pokus o monografii, ale právě jen sedm z velkého počtu statí, které jsem během šedesáti let o některých knihách Milana Kundery porůznu publikoval“. Badatel o svém souboru tvrdí, že je plodem privátního „úsilí porozumět dílům, která mě zaujala a natrvalo si mě vzala do zajetí“ (7). Až na to, že odstranil „faktografické lapsy a také četné stylistické topornosti“, na nich nic neměnil. Každá kapitola je opatřena důkladnými vysvětlivkami a komentáři, kniha jako celek pak pečlivým rejstříkem, jmenným a předmětným, samozřejmě i soupisem knižních vydání Kunderových děl. Za jednoznačně pozitivní pokládáme zveřejnění úryvků z autorovy korespondence s Milanem Kunderou, kterou nepokládáme – z Kunderovy

i Blahynkovy strany – za mystifikační hru podobnou věrohodné lži (srov. text recenze „Hřích a triumf Milana Kundery podle kritika Milana Blahynky“; *Literární noviny* 19. 6. 2019). Analogickou heuristickou funkci mají i citace z rozhovorů nebo jiných Kunderových charakteristik – jen představují svého druhu další metatexty a paratext současně.

První kapitola je nazvána „Zahrady Milana Kundery“ a vyšla „v devátém čísle třetího ročníku brněnského měsíčníku Host do domu 15. září 1956, s. 298–400“ (26). Autor ji v předmluvě hodnotí jako „bědně nevyzrálou“, přesto analyzující Kunderův „básnický typ“, v němž spatřuje – přes nelibost současného romanopisce a esejisty k „lyrismu“ a opuštění poezie jako samostatné formy slovesné tvorby už na sklonku 50. let 20. století – cosi kontinuitního a zasahujícího i jeho rozsáhlé prozaické dílo, jinak silně „odlyrizované“ (v pojetí lyrismu jako iracionálního a téměř epifanického úžasu nad krásou, která se manifestuje ve smyslových senzacích zakládajících domněle pravdivý vhléd do podstaty kolektivního bytí). Její zařazení pokládáme za prospěšné, jakkoliv se k této kapitole svého díla Milan Kundera nevyslovuje a vlastně tyto práce za „své dílo/Dílo“ ani nepokládá. Z tematických důvodů Blahynka zařadil hned za chronologicky nejstarší text jeden z novějších nazvaný „Jeden z pochybných básníků“ (s podtitulem „Malá epizoda z padesátých let“), který věnoval vzpomínce na autorský pořad z 13. 5. 1957, jež organizoval v Olomouci a v němž mj. zazněly verše z rukopisu básnické sbírky *Monology*.

Jestliže první dvě kapitoly mají částečně dokumentární funkci, má už třetí kapitola, „Milan Kundera prozaik“ (čas. *Plamen*, leden 1967), platnost takřkíkájc nadčasovou a měla by se stát pro studenty bohemistiky četbou povinnou. V ní badatel na četných příkladech ukazuje roli „vysunutí vypravěče“ a dovozuje, že například ani „opakování slov (černě, vypadal), ani přirovnání nemá [...] funkci lyrickoemotivní, naopak je funkcí mluvené (zde ovšem fikce mluvené) epiky a široce rozvíjené přirovnání je klasickou figurou vypravěčského způsobu,

kteřý se neleká odboček, vsuvek, prodlení, ba přímo si v nich libuje“ (50). Rovněž v souvislosti s povídkou či spíše novelou „Já truchlivý bůh“ píše: „Dvojstupňová konfrontace (1. stupeň: děj koriguje lineární rozlišení autorů a figur života – nikdo nemůže život ‚říditi‘; 2. stupeň: vypravěč trvá na rozlišení, ale jako ‚poznání z děje‘ musí integrovat do pojmu ‚autor života‘ všechnu hořkost a beznadějnost, marnost ‚autorství života‘“ (53). A v tomto místě poprvé narazíme na Blahynkovu analýzu kvantifikovatelných numerických „stavebních principů“: už zde analyzuje tři stupně „průběhu motivu“ (66), přičemž dialektickou triádu doplňuje o inspirativní výklad pravidel uspořádání kapitol a subkapitol a jejich funkcí v románu *Žert* („Členění podle čísla tři je důsledné“, 71). Dospívá ke zdůvodněnému závěru, že „Žert je dokonale sestavený a jemný stroj, kde má vše své místo, vše přesně zapadá, se vším se počítá“ (79).

Toto až „literárně numerologické“ přesvědčení Blahynka rozvinul v části „Magii jmen, čísel a prvočísel“, s podtitulem „První poznámky k poslednímu románu Milana Kundery“, tedy románu *Nesmrtelnost* (87–111). Od invenční analýzy sémantiky jmen jednajících postav a jejich hierarchii ve výstavbě fabule přechází k analýze principů „matematické krásy“ (96). Odvolává se na eseje vtělené do knihy *Umění románu (L'Art du roman)*, 1986), v nichž Kundera sedmidílnou kompozici svých románů „vysvětluje“, v Blahynkově parafrázi tím, že „jsou to varianty téže architektury založené na čísle sedm“, dokonce „že prostě nemůže uniknout hlubokému, nevědomému, nepochopitelnému imperativu, archetypu formy“ (100). „Posedlost matematikou“ pak doprovází „posedlost hudbou“; výraz „archetyp formy“ je klíčový pro pochopení badatelova metodologického myšlení.

Blahynkovy analýzy sledují onu „magii čísel“ až s jistou badatelskou posedlostí, do extrémních detailů. Tak mj. čteme, že české „znění Kunderovy *Nesmrtelnosti* má 84 340 slov. Z nich je určitých číslovek 1,47 %, tedy o dvě desetiny procenta víc než ve Van-

čurovu *Konci starých časů* a o víc než tři desetiny procenta víc než v průměru patnácti českých knih prózy“ (104). V této souvislosti však přece jen máme někdy dojem, že badatel numerický (aritmetický a částečně i algebraický) princip přeceňuje a absolutizuje (srov. subkapitulu „Existenciální matematika“), nechává se strhnout i ke spekulacím, které nemusejí mít přímou oporu ani v autorském záměru, ani ve sdílené „kulturní encyklopedii“ (pojem Umberta Eca), srov. „Ve zprávě o katastrofě letadla se uvádí 139 obětí, z toho 7 dětí, 4 žurnalisté. Oběti a děti zase prvočísla, jen počet žurnalistů ne; že by imagologové neměli nárok vyskytovat se v prvočíselném počtu, i když zahynuli? Novináři se vyskytují ve zprávě o obětech letecké katastrofy v banálním, dělitelném, dokonce odmocňovatelném počtu“ (110). Spekulativně působí věta, že „jsou prvočísla opěrnými body vyzdvižení jedinečnosti“ (111). Opravdu by se změnil (po-změnil) význam literární věty, kdyby žurnalisté byli dva, nebo jich bylo pět? Navíc žurnalisté jsou spíše tvůrci, resp. šířiteli „mentálních obrazů reality“ (*heteroimage, autoimage*), nikoli badateli v oboru například (komparativní) imagologie (za imagology je označuje právě Kundera).

Navazující tři kapitoly analyzují romány ještě nepřeložené do češtiny ani do slovenštiny. První z nich, tedy pátou kapitolu, nazval „Třikrát Milan Kundera“ (soustředí pozornost zvláště na román *La Lenteur – Pomalost*, 1995), šestou „M. K. Čechořípský de la douce France“, sedmou pak „Otázkami oplývající Kunderova oslava čeho vlastně?“, což jest důkladná analýza románu *La Fête de l'insignifiance* (2014). Činí tak z pohledu právě a především „českého“, popřípadě tzv. střeoevropského čtenáře: jemu postava entomologa Čechořípského „je metaforou i metonymií českého osudu v Evropě, která si plete Čechy s Maďary a Poláky, a když se český vědec chce ohradit, že Mickiewicz přece nebyl Čech, nenechají mu to ani říci, skočí mu do řeči se suverénním ujištěním, že sami dobře vědí, že Mickiewicz nebyl entomolog, ale básník“ (117). Bohužel zde

není místo na důkladnější explikaci těchto kapitol, proto jen zkratkovitě: je jim vlastní faktografická preciznost, přesnost a detailnost čtení (tím se liší od většiny povrchních soudů a kritik, které si možná ani tento „časový luxus“ dovolit nemohou), dále smysl pro mnohovýznamovost a mnohoznačnost nejen francouzštiny a její slovní zásoby jako uměleckého nástroje.

Obrat k estetické hodnotě a slovesné motivické struktuře Kunderova díla, dokonce k hudebním, hláskovým i motivicko-tematickým, ba i algebraickým „kompozicím“, k autonomně chápané umělecké „jedinečnosti“ textu, je zřetelný. Jisté návraty k „formální metodě v literární vědě“ (B. Ejchenbaum, V. Propp, V. Šklovskij, J. Tyňanov a další) a k českému strukturalismu 30. let nejsou deklarované, možná ani uvědomované, ale například Ejchenbaumova slavná studie „Jak je udělán Gogolův Plášť“ (1918) je metodologicky Blahynkově analýze „literárnosti prózy“ velmi blízká (jako kdyby odpovídala na otázku: „Jak je udělán Kunderův Žert?“). Pokládáme tyto návraty za zdůvodnitelné: Badatel „čirou literárností“ neabsolutizuje a v analýze významového dění (narážek, paralel, mezitextového navazování) není omezen pouhými spekulacemi. Hledání „archotypu formy“ představuje přirozenou reakci na kontinuitní žurnalistická slovesná „gesta“ pramenící v přemíře „eticismu“ a „sociologismu“. Jako „reaktivní“ lze tyto návraty hodnotit; jsou reakcí na tendence hodnotit literární díla jinými než estetickými, slovesnými, uměleckými kritérii, tedy na tendenci preferovat občanská, politická, etnická, biografická či jiná hlediska a z nich vyvozovat domnělou hodnotu artefaktu. Jsou to kapitoly kontroverzní v tom smyslu, že jsou metodologicky vyhraněné – vyhraněné reakce budou rovněž evokovat.

ALEXEJ MIKULÁŠEK

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Slovenská republika