

František VŠETIČKA
Olomouc

Tvarosloví *Žertu*

Milan Blahynka si jako první povšiml kompoziční výstavby Kunderova *Žertu* (1967). Ve svém příspěvku *Milan Kundera prozaik* vyslovil několik zajímavých postřehů o stavební organizaci tohoto díla. Blahynka v podstatě vychází z kvantitativních vztahů mezi postavami a kapitolami, jež považuje za rozhodující pro výklad románové konstrukce. Zdůvodňuje a vysvětluje hierarchii postav a jejich vzájemný vztah, objasňuje relace mezi postavami a proporcemi slovesného díla. Východiskem jsou mu tedy zcela jednoznačně hrdinové prózy a výsledkem je poznání, že rozvržení díla je symetrické (Ludvík má stejný počet částí jako ostatní postavy; v poslední části se dělí o polovinu kapitol s dalšími figurami; „Ludvík je na jedné straně skla, ostatní na druhé“ (Blahynka 1967, s. 52); mluví metafyzického postoje a mluví životní dialektiky stojí proti sobě). Takový postup, přes všechnu svoji zajímavost a vtípnost, postihuje však toliko jevy podružné, dílčí; daleko závažnějším východiskem než románové postavy je sám „žert“, přesněji řečeno princip „žertu“. Základní smysl díla, jeho komplikovaná sémantika vychází především z něj. Princip žertu proniká i do výstavby románu, jehož rozvržení se následkem toho nejeví už jako symetrické, ale spíše jako – asymetrické.

Asymetrický ráz má hned základní rozvržení a charakter částí. Román jich zahrnuje celkem sedm, z nichž každá, vyjma poslední, je vyprávěna jednou ze zúčastněných postav. První, třetí a pátou, tedy všechny liché, vypráví Ludvík Jahn; všechny ostatní, tj. všechny sudé, jsou sdělovány dalšími postavami; druhou podává přízemní a dogmatizující Helena, čtvrtou naivně krásný ctitel lidového folklóru Jaroslav a šestou rozeklaný fideista Kostka. Ludvík tedy vypráví třikrát, kdežto

Helena, Jaroslav a Kostka pouze jednou; už z tohoto nepoměru zcela jasně vyplývá, že Ludvík je stěžejní, klíčovou postavou. Příběh Lucie, Helenin, Jaroslavův a Kostkův je do značné, nebo alespoň do jisté míry i jeho příběhem.

V sedmé části je tomu poněkud jinak, nevypráví ji jedna osoba, ale střídavě tři. Závěrečná část se totiž skládá z 19 kapitol, z nichž všechny liché, celkem tedy 10, podává opět Ludvík; o sudé se naopak dělí Jaroslav (6) a Helena (3). V jistém smyslu a v poněkud modifikované podobě se zde opakuje základní rozvržení předcházejících částí.

Poslední část má tedy zcela zjevně odlišný charakter, je to v podstatě jakýsi rozvedený a umocněný epilog. Prologický ráz, jak tomu obvykle, i když ne nezbytně bývá, má část první, která na rozdíl od závěrečné je nerozsáhlá a jako jediná není rozdělena do kapitol.

Předmětem románového vyprávění je Ludvíkův osud, který je bezprostředně spjat se dvěma ženami: s Lucií (v minulosti) a s Helenou (v přítomnosti). O nich se také ponejvíce vypráví.

Celkové rozvržení částí, vyprávěčů a předmětu vyprávění je tedy takovéto:

1. vypráví Ludvík – prolog,
2. Helena o Heleně,
3. Ludvík o Lucii,
4. Jaroslav o Ludvíkovi,
5. Ludvík o Heleně,
6. Kostka o Lucii,
7. vypráví Ludvík, Jaroslav a Helena – epilog.

Takovéto rozvržení je svým způsobem kusé, neboť žádná z částí nevypráví vždy jen o jedné určité postavě. Lucie v třetí části, Ludvík ve čtvrté, Helena v páté apod. jsou sice dominujícími postavami, ale kolem nich se odvíjí někdy i dosti vzdálený a volně přikomponovaný děj. Národným příkladem může být např. scéna „vítání nových občanů do života“ v páté části, která s Heleniným a Ludvíkovým příběhem nemá v podstatě nic společného. Tento příklad není v románě ojedinělý; v zásadě však platí, že každá část vypovídá nejen o předmětu vyprávě-

ní, tj. o některém hrdinovi, ale také o vypravěči, o jeho způsobu nazírání, o jeho subjektu.

Z toho nezbytně plyne – a říkám to vědomě úvodem k partii o částech věnovaných Heleně a Lucii – že Ludvík, přesto, že je o něm přímo vyprávěno jen v jedné části (konkrétně ve čtvrté), je vlastně hrdinou všech částí, celého románu. Neboť, jak již bylo řečeno, příběh Luciin, Helenin, Jaroslavův a Kostkův je i jeho příběhem. Příběhy obou žen jsou pak především jeho příběhem. Nezapomeňme také, že Ludvík vypráví polovinu celého románu, tři části a větší polovinu části poslední.

Z uvedeného přehledu je zřejmé, že o Heleně a Lucii se vypráví dvakrát, jsou jim tedy věnovány čtyři části, Heleně druhá a pátá, Lucii třetí a šestá. O obou ženách se ovšem vypravuje nejen dvakrát, ale po každé z jiného úhlu a někým jiným: první Heleninu část podává sama Helena, druhou vypráví Ludvík; první Luciinu část podává také Ludvík, druhou pak Kostka. Ludvíkova účast na obou ženských osudech se tedy projevuje i v rovině vypravěčské, v každém příběhu se stává jedním z vypravěčů.

Oba ženské příběhy v obou případech spolu sousedí a jejich dvojice jsou od sebe navzájem odděleny Jaroslavovým vyprávěním o Ludvíkovi. Celkové rozvržení všech částí z hlediska předmětu vyprávění vypadá pak takto:

1. prolog,
2. + 3. (Helena + Lucie),
4. Ludvík,
5. + 6. (Helena + Lucie),
7. epilog.

Prolog přitom líčí Ludvíkův příjezd do jeho rodiště, epilog potom jeho „odjezd“. K celkové kompaktnosti románu třeba ještě dodat, že v části třetí a páté je Ludvík hlavním vypravěčem a ve čtvrté, která spojuje nejenom zmíněné části, ale i obě dvojice „ženských“ částí, je Ludvík předmětem zasvěceného vyprávění.

Výklad Luciina a Helenina příběhu není ovšem traktován stejným způsobem. Luciin příběh, který je retrospektivní, a proto uzavřenější,

je podán v rámci „jejích“ částí, kdežto Helenin, současný a stále jakoby nastavovaný, přesahuje do závěrečné části, kde je teprve s konečnou platností ukončen.

Je-li řeč o Lucii a „jejích“ částech, pak třeba dodat, že Lucie jako jediná z hlavních postav žádnou část nemá, neboť ona sama nikdy monologicky nevypráví, což má svůj hlubší význam. Lubomír Doležel jej formuloval těmito slovy:

Luciina nepřítomnost v kruhu vypravěčů má ještě jeden důvod: Lucie je syžetovým tajemstvím, je „bohyní úniku“ jak svým jménem, tak svou úlohou v Ludvíkově příběhu. Kdyby Lucie vyprávěla svůj příběh, její tajemná minulost a skrytá motivace jejího jednání by se vynořily a tajemství románu by bylo prozrazeno (Doležel 1993, s. 123).

Obdobně se vyjádřil i Milan Kundera ve své knize *L'art du roman*.

Pro Ludvíka představují Lucie a Helena dvě důležité životní fáze. Období Lucie je pro Ludvíka dobou největšího ponížení, maximální abnormality, období s Helenou je naopak dobou jakéhosi životního průměru, dobou v jistém smyslu a za jistých okolností normální. Období Lucie tak svým způsobem kontrastuje s obdobím Heleny. Ludvíkův vztah k oběma ženám není tedy záležitostí pouze intimní, ale také a především společenskou.

Zmínkou o přesahu Helenina příběhu do poslední části se znovu dostáváme k zvláštnímu postavení a uspořádání této části. Na začátku bylo již řečeno, že každou z prvních šesti částí vypráví vždy jedna osoba, naopak sedmou část vyprávějí osoby tři. Prvních šest částí má tedy monologický ráz, zatímco závěrečná část je polymonologická; přesněji řečeno část první až šestou tvoří makromonology, kdežto poslední část mikromonology. Sedmá část vnáší tímto uspořádáním do celého díla naprosto jiný řád, formový i sémantický. Makromonologické části zahrnovaly celou řadu žertů, paradoxů a anomálií, avšak teprve závěrečná část jim dala plně a na vyšší úrovni vyznít. Paradoxy makromonologických částí jsou v ní nebyvalou měrou znásobeny a kvalitativně i kvantitativně umocněny. Poslední část je finále, finále paradoxů a absurdit. Poslední část je tím výrazně jiná než všechny předchozí.

V závěrečné části se také nejplněji obnažuje Kunderova pracovní metoda, která vychází z trefného a nemilosrdného paradoxu. Celý Kunderův román je na paradoxním principu vlastně založen. Od první do poslední stránky nakupil autor řadu paradoxních situací a stavů, jež adekvátním a neobyčejně výstižným způsobem vypovídají o společenských a lidských deformacích poúnorového období. Paradox tvoří samu podstatu Kunderova vidění světa, je jeho nejvlastnějším projevem. Závažnost básnickových paradoxů nespočívá ovšem ani tak v jejich četnosti, jako v jejich rozmanitosti. V zásadě lze mezi nimi rozlišit čtyři hlavní druhy, jež z nedostatku lepšího pojmenování označuji jako „velké“, „malé“, „konstitutivní“ a „kombinované“.

Zásadní rozdíl mezi velkými a malými paradoxy na jedné straně a konstitutivními a kombinovanými na druhé tkví v tom, že první dvojice paradoxů se vyskytuje toliko v částech makromonologických, zatímco druhá dvojice v rozsahu celého románu. Rozdíl mezi nimi nespočívá pouze v prostoru výskytu, ale především v tom, že paradoxy, které přesahují do závěrečné části, docilují vyšších a významnějších kvalit.

Velké a malé paradoxy se tedy nacházejí pouze v makromonologických částech; rozdíl mezi nimi tkví v tom, že paradox, který je vždycky rozdělen nejméně do dvou složek, je v prvním případě rozložen do dvou částí, kdežto v druhém případě do části jedné, obvyčejně do jednoho odstavce, nebo jedné scény.

Velkým paradoxem prvního řádu je Ludvíkova historie s pohlednicí. Ludvík napíše milované Markétě pohlednici, v níž se s naprostou lehkomyšlností a bez jakýchkoliv postranních úmyslů vysměje optimismu a vzdá hold Lvu Trockému. Výsledek tohoto žertu je katastrofální – Ludvíkovi se dostane všeho, co mohla totalitní éra v takovém případě poskytnout: je vyloučen ze strany, vyhozen z fakulty, na vojně se dostává k „černým“, později je zavřen. Žert se zvrhl v nežert.

Jiným příkladem velkého paradoxu je sama Lucie. V třetí části ji Ludvík líčí jako úzkostlivou a ostýchavou pannu, v šesté části se však z Kostkova vyprávění dozvídáme, že byla kurvičkou.

Ludvíkova nesnadnost lásky s Lucií a naopak snadnost lásky s Helenou je dalším velkým paradoxem.

Podobný ráz mají i scény, jež jsou spjaty s Fučíkem a jeho *Reportáží*. Na stranické schůzi, která Ludvíka vylučuje ze strany a ze studia, čte patetický Zemánek úryvky z Fučíkovy *Reportáže*. Motiv Fučíka, jehož odkaz byl v tomto případě křiklavě zneužit, se objevuje ještě jednou, a sice v rozmluvě Ludvíka s Jaroslavem. Ludvík tehdy o Fučíkovi pronese:

Fučík potřeboval pomoc publika. Vytvářel si v samotě celý alespoň fiktivní publikum. Potřeboval být viděn! Dodávat si sil aplausem! Alespoň fiktivním aplausem! Proměnit vězení v jeviště a učinit svůj úděl snesitelný tím, že ho nejen žil, ale i předváděl a hrál! Že se zhlížel v kráse vlastních slov a gest!

Tato nadnesená charakteristika má několikery význam: o Fučíkovi podává svědectví jen částečné, daleko více vypovídá o rozhořčeném a poníženém Ludvíkovi, nejvíce pak – a v tom je další paradox – svědčí o Zemánkovi, který kdysi Fučíkova díla proti Ludvíkovi využil. Vždyť i on – a snad jenom on – „potřeboval pomoc publika“, „potřeboval být viděn“, potřeboval „proměnit vězení (tj. schůzovní pódium) v jeviště a učinit svůj úděl snesitelný tím, že ho nejen žil, ale i předváděl a hrál“, vždyť i on „se zhlížel v kráse vlastních slov a gest“. V téže scéně se o Fučíkovi říká, že byl „samolibý domýšlivý-vec“; tato slova snad nejnázorněji nasvědčují tomu, že skeptický Ludvík si do vězněného Fučíka promítal pozérského Zemánka. Tuto transformaci lze sledovat až do nepatrných detailů: v citované fučíkovské scéně se hovoří o proměně vězení v jeviště, ve schůzovním výjevu o Zemánkově vynikajícím režisérství. Kunderovo kombinační mistrovství tím ovšem nekončí, transponování osob a jejich povahových znaků dovršil navíc přehozením obou scén: nejprve přijde Ludvíkovo rozhořčování na Fučíka (s. 152) a pak teprve vylučovací schůze, kde je Fučíkova odkazu zneužito (s. 187–191), nejprve tedy „demaskování“ a pak teprve jeho příčina a předmět. Kunderův nelítostný sarkasmus se při druhém výjevu projevuje také tím, že jej celý zasazuje do scény, v níž dojde mezi Ludvíkem a Helenou k souloží. Sepětí těchto scén je logické, neboť intimní styk s Helenou, Zemán-

kovou ženou, má být pomstou (jistěže navýsost kuriózní) na Zemánkovi. Obě scény jsou navíc ještě spjaty motivickým prvkem „zneužití“, ve schůzovním výjevu je zneužit Fučík, v postelové scéně Helena. V každém případě by stála za pozornost konfrontace tohoto fučíkovského námětu s Kunderovým *Posledním májem*. Mnohé naznačuje tomu, že autor v *Žertu* podstatným způsobem zkorigoval své pojetí fučíkovské problematiky, jak je veršem vyjádřil ve zmíněné poémě.

Poslední velký paradox tvoří zdánlivě protismyslná příbuznost mezi komunistou Alexejem a křesťanským intelektuálem Kostkou, oba jsou navzájem spjati motivickým prvkem velké víry. Alexej je např. přesvědčen o tom, že je u „černých“ plným právem a že strana má přímo povinnost mu nedůvěřovat, Kostka zase vidí v Ludvíkově nuceném zařazení mezi „černé“ jedinečnou příležitost k působení na třídního nepříteli. Příbuznost mezi oběma postavami je ve své podstatě neobyčejně paradoxní, neboť Kostkova víra je do značné míry nahlodána, zatímco Alexejova je natolik skálopevná a nekompromisní, že její nositel musí nutně skončit sebevraždou. Pochybující Kostka nakonec doznává, že mezi tou změtí nejasných hlasů už vůbec neslyší a nerozeznává hlas boží, kdežto Alexej vždy a za všech okolností slyší a poslouchá hlas Strany.

Malé paradoxy, jejichž význam je celkem podružný, doplňující, se vyskytují v přibližně stejném počtu jako paradoxy velké. Jejich druhotné postavení jim ovšem nijak neubírá na výstižnosti: Ludvík si kupř. představuje intimní styk s Lucií tak, že ona bude nahá a on co nejdéle oblečený, ve skutečnosti je tomu právě naopak a k intimnímu styku navíc vůbec nedojde; Ludvíkova matka je s patřičnou okázalostí pohřbena do honosné hrobky Kouteckých, kteří se s ní za jejího života odmítali stýkat; v pokoji, kde chuligánská parta przní nezletilou Lucií, je nade dveřmi nápis „Dej Bůh štěstí“, a nad postelí, kde se tento akt odehrává, obraz Panny Marie s děťátkem; Vlasta, Jaroslavova žena, byla dcerou bohatého sedláka, v očích snivého milence a pozdějšího manžela se však neustále proměňovala v chudobnou děvečku z lidových písní.

Konstitutivní paradoxy, jak napovídá sám jejich název, tvoří základ celého románu. Skládají se rovněž ze dvou složek, na rozdíl od předchozích paradoxů však jedna jejich část spočívá v makromonologických částech a druhá v části mikromonologické. Od ostatních paradoxů, tj. i od kombinovaných, se liší tím, že vytvářejí jakési východisko pro další paradoxní situace a stavy, které primární konstitutivní paradox náležitým způsobem umocňují. Vzniká tak škála stejnorodých paradoxů, věnc paradoxních vazeb.

Přední konstitutivní paradox se týká Helenina vztahu k Ludvíkovi: Helena se domnívá, že je milována, žije tímto preludem a podle něj také jedná – nakonec se však dozví pravou skutečnost. Znásobením tohoto paradoxu (paradoxem na druhou) je podařené střídání milenců, kdy Ludvíka nahradí pubertální Jindra. Tragikomické se tak stává tragikomičtější.

S tímto motivickým prvkem bezprostředně souvisí motivický prvek sebevraždy. Alexej v okamžiku největšího zoufalství spolkně dvě tuby dormiralů, výsledkem je smrt; Helena ve chvíli největšího zklamání zhltně tubu laxativ, výsledek je úměrný činu, místo fyzického konce přijde trapná záchodová scéna. Paradox na druhou spočívá ve skutečnosti, že tuba analgetik byla naplněna – laxativy. Paradox na třetí tkví pak v tom, že kdyby i v tubě algeny opravdu byly, neměly by ani v nejmenším zhoubný účinek, neboli, jak říká Kundera, „Helenino zoufalství vyřizovalo si své účty se životem v naprosto bezpečné vzdálenosti od prahu smrti“.

Konstitutivním paradoxem je dále sám Zemánek; v makromonologických částech frázovitý a konjunkturální dogmatik, v mikromonologické části potom líbivý antidogmatický liberál bez paměti a svědomí. Paradox na druhou – Zemánek se neobjeví sám, ale s mladičkou krasavicí, která jej navíc obdivuje. Paradox na třetí – okamžitě využije situace a začne svou manželku Helenu dohazovat Ludvíkovi. Paradoxnost Zemánkova zjevu tkví v tom, že v sobě slučuje bezpáteřné komediantství se společenskou úspěšností. Ludvík tuto staronovou dialektiku skepticky komentuje.

Konstitutivní paradoxy se vztahují i na další postavy: v pohádkovém snění nasazují dezertěři Jaroslavovi-králi roušku, aby neviděl; v závěrečné části si Jaroslav uvědomuje, že mu šátek slepoty nasazen skutečně byl. Z tohoto konstitutivního paradoxu se odvíjí umocňující paradox – syn se vzbouřil a odmítl dělat krále v Jízdě králů. Paradox na třetí vyúsťuje pak do ztráty domova, celý život se Jaroslavovi jaksi zpackal a vymkl se mu z rukou. Není už syn, není rodina, není domov, zbývá jen jistota smrti – na konci románu dostává Jaroslav infarkt.

S Jaroslavovou činností souvisí paradoxní Jízda králů, kdysi slavná, dnes nebohá a dožívající. V posledním roce války se stala národní demonstrací, poselstvím z hloubi dějin, dnes zaniká bez zájmu obecnosti v záplavě aut a motocyklů. Epilog Ludvíkova, Helenina a Jaroslavova příběhu je touto odlikou Jízdy králů neustále doprovázen a zlomyslně podmalován.

Kombinované paradoxy se na rozdíl od všech ostatních paradoxů skládají vždy ze tří členů, mezi nimiž existují dva významné vztahy. Oba tyto vztahy nejsou rovnocenné, míra jejich závažnosti je určována postavením a umístěním jednotlivých členů paradoxu. Dva z těchto členů se vyskytují v makromonologických částech (první z nich je vždycky výchozí), jeden pak v části mikromonologické. Dominantním vztahem je potom ten, jenž překlenuje hranici mezi částmi makromonologickými a částí mikromonologickou. V podstatě jsou tedy kombinované paradoxy kombinací paradoxu konstitutivního s velkým, nebo konstitutivního s malým. Od konstitutivního paradoxu se liší tím, že se z nich neodvíjejí další umocňující paradoxy.

Prvním paradoxem tohoto druhu je Ludvíkova „pomsta“ na Zemánkovi. Milostný akt jako prostředek pomsty se však ukáže jako nesmyslný a naprosto zbytečný, když se Ludvík dozví, že Zemánek s Helenou už tři roky spolu nežijí; v tomto okamžiku Ludvík poznává, že se nepomstil. Ke konečnému vyhocení tohoto paradoxu dochází v závěrečné části, když Ludvík nakonec zjistí, že Zemánkovi nejenom neublížil, ale navíc mu nevědomky prospěl (Helena změnila svůj postoj k rozvodu). Ludvíkova „pomsta“ poslouží tedy tomu, proti komu

byla osnována. *Žert* se zvrtné a prospěje odpůrci. Rafinovaná intelektuální kombinace se beznadějně zhroutí.

Další kombinovaný paradox je založen na vztazích mezi velitelem a Jindrou na jedné straně a velitelem a Alexejem na straně druhé. První vztah, mimochodem dominující, je víceméně abstraktní, neboť oba hrdinové se navzájem vůbec neznají, druhý je naopak konkrétní, oba se totiž dennodenně stýkají. Trojice uvedených postav má jeden společný znak, kterým je jejich „chlapečkovství“. U chlapečka-velitele a u Jindry se tento určující rys projevuje jejich pozérstvím a frajeřinou. Ludvík, kterému jsou takové postoje bytostně cizí, se s oběma figurkami nakonec chtě nechtě sráží. Chlapeček-velitel i Jindra začnou s Ludvíkem zápas, v němž napadený zásadně neodpovídá. Velitelova výzva k džiu-džitsu a Jindrový boxerské výpady nejsou přijaty. Svět slabých Ludvíka neláká. Vztah mezi chlapečkem-velitelem a chlapečkem-Alexejem je konkrétnější a – dramatičtější. Střetnutí nebezpečného pozéra s bezbranným idealistou skončí tragicky. Alexej není schopen přemoci ponížení a spáchá proto sebevraždu. Jeho smrt není ani pozérstvím ani frajeřinou, je tragická jako on sám.

Paradoxní a kombinované paradoxní je i pojetí cimbálové muziky. Za války byla její činnost projevem vzdoru, vlasteneckou povinností, hrálo se v ní o život národa; po Únoru vidí Jaroslav v jejím vzruchu obrodu lidového umění, Ludvík s ním však zásadně nesouhlasí a ukazuje mu na přizpůsobování se obecnému vkusu a konvenční rytmicí, na líbivost, faleš a napodobování; v poslední scéně celého románu podává pak Jaroslavova kapela nádherné vypětí svých muzikálních a morálních sil v prostředí lhostejné, opilé a užívané zahradní restaurace. Je to jedna z nejlepších scén románu, v níž je s nevšedním mistrovstvím zachyceno láskyplné zaujetí pro vlastní věc, ona sladká závrať z lidové muziky, exaltace hudbou a slovem. Závěrečná scéna s cimbálovou kapelou jako by kontaminovala skutečnosti válečné a poúnorové, vzdává hold lidovému umění a zároveň jej narušuje, mísí iluze s deziluzí, mýtus s antimýtem. Vyznívá harmonickou disharmonií.

Z dosavadního výkladu je snad zřejmé, že všechny druhy Kunderových paradoxů jsou bezprostředně spjaty se všemi závažnými dějovými rovinami a se všemi hlavními postavami. Rozmanitost autorových postupů je přitom dána zejména složitostí děje, větším počtem vypravěčských subjektů a několika časovými rovinami. Kunderovy postupy jsou ovšem nejenom rozličné, ale především dovedně a funkčně vedené. Konečný výsledek je toho víc než přesvědčivým dokladem.

Dalším postupem, který Kunderovu metodu paradoxu doplňuje, je synchronní moment, který spočívá v tom, že některé významné události se dějí zároveň, souběžně. Tak např. v den Stáňovy svatby se Ludvík seznámí s Lucií (Stáňův sňatek i Ludvíkův vztah k Lucií skončí shodou okolností neblaze), v noci, kdy dojde k rozchodu Ludvíka s Lucií, se otráví Alexej. K nadměrnému a nespoutanému využití synchronního momentu dochází však až v poslední části, kde už spolu nesouvisí toliko dva jevy, ale celé nespočetné množství. V závěrečné části se vlastně řeší hned několik základních vztahů, vztah Ludvíka k Heleně, Jaroslavovi, Zemánkovi a Jindrovi, Helenin vztah k Ludvíkovi, Zemánkovi a Jindrovi a konečně Jaroslavův k Ludvíkovi, Vlastě a synovi. V poslední části tak dochází ke zvýšené pluralitě souběžných jevů, jaká se v ostatním textu vůbec neobjevuje.

Kunderův *Žert* je však především románem paradoxů, absurdních, absurdizujících, krutých a nemilosrdných. Řečeno Kunderovým slovníkem je *Žert* románem žertů, absurdních, absurdizujících, krutých a nemilosrdných.

Před Kunderou v takové míře a intenzitě použil v české literatuře paradoxního principu pouze K. M. Čapek-Chod, zejména v *Turbíně*. V *Žertu* i v *Turbíně* dochází k tomu, že záměry jejich hrdinů se jim často vymknou z rukou a obrátí se vůči nim samým. Oba tvůrce navzájem spojuje ještě jedno významné pouto, a sice skutečnost, že Čapek rovněž patří k českým autorům, kteří otevřeně píšou o erotice a sexu. Milan Kundera pak tuto tendenci a sklon k hojnému používání paradoxu dovršuje. Paradoxními vazbami je kupř. prostoupena nejen jeho *Nesmrtelnost*, ale také diderotovské drama *Jakub a jeho pán*.

Literatura

- Blahynka M., 1967, *Milan Kundera prozaik*. „Plamen“ IX, č. 1, s. 44–54.
Doležel L., 1993 [1973], *Narativní způsoby v české literatuře*. Český spisovatel, Praha.
Kundera M., 1967, *Žert*. Československý spisovatel, Praha.

Summary

The Joke by Milan Kundera is divided into seven parts; the first six parts are narrated as a monologue, whereas the last part is narrated by three persons. The structure of the novel also includes a paradox principle with four types of paradox. The said constructional means are complemented with synchronous moments.