

Od variací k polycentrismu: Několik poznámek ke kompoziční technice Milana Kundery a Igora Stravinského

From Variations to Polycentrism: Some Comments on Milan Kundera's and Igor Stravinsky's Compositional Techniques

Pavel Sýkora / pavel.sykora@mzk.cz

Moravian library in Brno

Abstract

The study deals with parallels between Milan Kundera's and Igor Stravinsky's compositional techniques. It focuses on common features of both creators, such as varied technique, polycentric composition, method of working with model, elements of play, etc.

Key words

Neoclassicism, parallelism, variations, polycentrism, anti-linearity, novel, assentimentality

O hudebnosti románů Milana Kundery, jeho vztahu k hudbě a pronikání hudební struktury do jeho tvorby se psalo vícekrát. Tyto úvahy byly vedeny většinou z pozice literárních teoretiků a hudebních publicistů.¹ Zkusme nyní posunout vnímání Kundery více na rovinu hudební a hledět na něj nejen jako na romanopisce, jak sám sebe definuje, ale též jej vnímat v rovině hudební kompozice.

V Kunderově tvorbě se prolínají zejména tři skladatelé, k nimž se opakovaně hlásí: Beethoven, Janáček a Stravinskij. Nepíše o svých učitelích kompozice, jimiž byli Pavel Haas a Václav Kaprál. Do jeho literárně hudebních úvah naopak vstupuje otec Ludvík Kundera, klavírista, muzikolog a pedagog. Tato studie se věnuje dílčímu, nikoliv však izolovanému tématu: paralelám mezi Kunderou a Stravinským s poukazem na některé další skladatele.

Hudba jako model

Jean-Dominique Brierre tvrdí, že hudba Igora Stravinského se do Kunderova uvažování o románu promítá „spíše v rovině koncepční než technické“;² v odkazu na román *Nesmrtelnost* to dokládá jeho averzí k sentimentalitě jako zdroji kýče, ztělesněné v typu *homo sentimentalis*. Dovolujeme si tvrdit, že Stravinskij je v Kunderově stylu přítomen též strukturálně, a to přes Kunderův názor, že „strukturální problémy [románu a hudby] jsou jiné“.³ Zda se jedná o vliv či paralelu, nepovažujeme v tomto případě za podstatné. Důležité je, že oba umělci ve vzájemné harmonii představují jednu z výrazných linií evropského umění 20. století. (Ostatně Kundera sám sebe řadí do „třetího času“ hudby a románu, kam podle něj náleží též Stravinskij).⁴

Igor Stravinskij i Milan Kundera dokonale naplňují Matthesonův požadavek parodie,⁵ který lze označit též jako metodu práce s modelem. Oba dva nacházejí modely pro svou tvorbu u jiných autorů. Smyslem není povrchní eklekticismus ani stylizace minulého, nýbrž hledání pevného základu, na němž by mohli tvůrčím způsobem rozvíjet své vlastní umění.

Tento princip hájí Kundera stejně pro hudbu jako pro oblast literatury (románu) i výtvarného umění. Zdůrazňuje, že Stravinského „eklekticismus“ nikterak nepopírá originalitu tvůrce, ba naopak ji posiluje.⁶ Již ve své rané práci o Vladislavu Vančurovi odůvodňuje smysl aktualizace podnětů z různých období dějin umění, tentokrát v souvislosti s tvorbou Guillauma Apollinaira a Pabla Picassa: „*Tyto návraty k pradědům, návraty*

1 Např. Květoslav Chvatík, Anna Żurawska, Tomáš Kubíček, Jean-Dominique Brierre.

2 BRIERRE, Jean-Dominique. *Milan Kundera: Život spisovatele*. Praha: Argo, 2020, s. 243.

3 KUNDERA, Milan. Improvizace na počest Stravinského. *Host*, 2006, roč. 22, č. 3, s. 18.

4 Ibid.

5 MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739.

6 Srov. např. KUNDERA, Milan. Improvizace na počest Stravinského. *Host*, 2006, roč. 22, č. 3, s. 18..

k přežitým uměleckým formám nejsou nic jiného než hledání něčeho ztraceného, něčeho, oč je člověk v moderním [...] světě okraden, a spolu s ním okradena i literatura a umění.“⁷

Zatímco však Stravinskij neustále rozšiřuje inspirační zdroje k minulosti i přítomnosti, aniž by preferoval jedinou hudební formu, pro Kunderu je to víceméně uzavřený okruh jím vyvolených romanopisců.⁸ Ostatně sám sebe nazývá romanopiscem, zatímco Stravinskij se vymezuje šířeji jako „hudební vynálezce“; jako by se tím hlásil k tradici starofrancouzských trubadúrů a truverů, „vynálezců“ hudby (a poezie).

Jinak je tomu ovšem s Kunderovým vztahem k modelům hudebním. V hudbě, podobně jako Stravinskij, nepreferuje žádný žánr; modelem je mu sama kompoziční technika. Výsledek se nedá jednoduše označit jako odvození románu z hudby – jedná se spíš o jejich vzájemnou interakci.

Ať už se jedná o model či paralelismus, dovolím si vymezit několik společných prvků u obou tvůrců. Vedle zmíněné asentimentality (ačkoli i tady se mohou vyskytovat výjimky)⁹ lze uvést jejich inklinaci k hravosti, parodii, ironizaci. Mezi kompozičními prostředky jsou to variační technika, tendence k prvočíslnům nebo polycentrická kompozice. To vše sjednocuje rozvíjení tradice evropského kontrapunktu, hudebního i románového.

Filosofie neoklasicismu

Hudební neoklasicismus, k jehož hlavním reprezentantům bývá přiřazován Igor Stravinskij, je umělecký směr, který lze charakterizovat několika základními atributy. Mezi nejvýznamnější patří tendence k pevné formální struktuře, jasnému a přehlednému členění celku (z tohoto hlediska je neoklasikem i Kundera). S tím souvisí inspirace před-romantickými kompozičními technikami. Pohlédneme-li však na výrazné tvůrce této orientace, zjistíme, že není jednoduché vtěsnat je do jednoznačného, uzavřeného systému. To vede ke hledání vyššího filosofického odůvodnění neoklasicismu jako možného postoje nejen k umění, ale vůbec ke světu a životu. I tady panuje značná rozkolísanost – jednotný program evropského neoklasicismu zkrátka neexistuje.

Jako filosofické východisko se nabízí Eliotovův esej *Tradice a individuální talent*.¹⁰ Aniž by užíval termínu neoklasicismus, formuluje tu Thomas Stearns Eliot atributy tohoto slohového postoje, jako jsou důraz na kulturní tradici, simultaneita evropské kultury, jednota nadčasového a časového, interakce minulého a přítomného.¹¹ Neoklasicistní podhoubí je patrné i v Kunderově esej *Improvizace na počest Stravinského*, třeba

7 KUNDERA, Milan. *Umění románu: Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 109.

8 Voltaire, Sterne, Flaubert, Proust, Joyce, Kafka, Musil, Broch, Thomas Mann, Hašek, Gombrowicz aj.

9 Např. sentimentální „analýza“ původu moravské lidové hudby v románu *Žert*; elegický tón melodramu *Persefoné*.

10 *Tradition and Individual Talent* (1919).

11 Srov. ELIOT, T. S. *Tradice a individuální talent*. In T. S. Eliot. *Křesťan – kritik – básník*. Praha: Argo, 2019, s. 14–15.

v poukazu na Stravinského „odmítnutí vidět *raison d'être* hudby v subjektivní zповědi“¹² nebo ve zmíněné obhajobě průníků do před-romantických epoch. Kundera tvrdí, že „*termín ,novoklasicismus‘ přilepený běžně na Stravinského je zavádějící*“;¹³ odůvodňuje to tím, že „*nejdůležitější z jeho exkurzí jdou k epochám před klasicismem*“.¹⁴ S tímto názorem lze polemizovat v tom smyslu, že neoklasicismus neznamená „exkurzi“ pouze k období klasicismu 18. století, nýbrž k celé hudbě před-beethovenovské: konkrétně též k hudbě epochy barokní, renesanční a středověké. Jednotícím motivem je tu hledání opory v jistotě a pevném řádu jako protikladu k chaosu současného světa. Prostředkem jsou „klasické“ kompoziční techniky různých slohových období. Jinými slovy, jedná se o inspiraci klasickými tendencemi, které prolínají uměním od antiky, tak jak je pro literaturu formuloval Ernest Robert Curtius.¹⁵ (Naše úvaha se nezabývá smysluplností samotného pojmu „neoklasicismus“. Ten pojem zkrátka existuje, podobně jako jiná rozporuplná označení typu manýrismus, baroko nebo impresionismus.) Z hlediska „klasického“ lze chápat i Stravinského celoživotní lásku k hudbě Petra Iljiče Čajkovského, přestože v jeho stylu nacházíme až hyperbolizovanou sentimentální složku: Čajkovskij, podobně jako další Stravinského oblíbenec Puškin, tvořil na základě pevných „klasických“ forem. Takto je pojem neoklasicismus rozšířen i na 19. století. A pokud navíc Stravinskij ve svém pozdním období přijímá podněty též od Antona Weberna a Pierra Bouleze, lze neoklasicistní principy aplikovat i na práci s modely 20. století. Takto naplňuje Kunderův ideál „*obejmout všechna staletí hudby*“,¹⁶ stejně jako pro román „*dát mu jako základnu celou [jeho] historickou zkušenost*“.¹⁷

Variace

Esej *Improvizace na počest Stravinského* tvoří z velké části polemika s *Filosofií nové hudby* Theodora Adorna.¹⁸ Jeden z postojů, který Kundera Adornovi vytýká, je idea pokroku. K ní podotýká, že historie, a tedy i umění nemusí vést nutně k něčemu vyššímu, lepšímu.¹⁹ Polemizuje tak de facto s ideou lineárního vývoje, jak ji nastolilo osvícenství. Stravinskij (a nejen on) se této linearitě brání – vedle studia různých modelů a jiných formálních postupů – anti-lineární technikou variační. Poprvé ji užil ve vokálním baletu *Pulcinella* (1920) v části *Gavotta con due variazioni*.²⁰ Základem se mu do budoucna stává především motivicko-variační technika barokní hudby, jejímž nejdůslednějším příkladem

12 KUNDERA, Milan. *Improvizace na počest Stravinského*. *Host*, 2006, roč. 22, č. 3, s. 16.

13 *Ibid.*, s. 18.

14 *Ibid.*

15 CURTIUS, Ernest Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998.

16 KUNDERA, Milan. *Improvizace na počest Stravinského*. *Host*, 2006, roč. 22, č. 3, s. 18.

17 *Ibid.*

18 *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen: J. C. B. Mohr Verlag, 1949.

19 Srov. KUNDERA, Milan. *Improvizace na počest Stravinského*. *Host*, 2006, roč. 22, č. 3, s. 15–16.

20 *Pulcinella: Suite pour petit orchestre d'après Pergolesi*, č. 6.

jsou *Chorálové variace* z poloviny padesátých let.²¹ Prvním důsledným užitím variační techniky, kde variace tvoří ústřední část díla, nikoliv pouhou epizodu jako v *Pulcinellovi*, je *Oktet* pro dechové nástroje z první poloviny dvacátých let.²² Pokusme se nyní o paralelu mezi Kunderovým *Žertem* a Stravinského *Oktetem*.

Román *Žert* (1967) je založen na vyprávění čtyř postav v sedmi dílech. Prvních šest částí je pojato monodicky: jinými slovy, hovoří jediná postava; finální díl vytváří trojhlasou polyfonií, v níž rozmlouvají tři protagonisté. Pro naše úvahy je zajímavé, že každá postava je charakterizována nejen jazykově, ale též tempem vyprávění. Důležitý je prostor, který je jednotlivým mluvčím (román je psán důsledně v ich-formě) věnován.

V sedmidílné struktuře je nejvíce zvýhodněn Ludvík Jahn, který promlouvá ve všech lichých částech: v první, třetí a páté samostatně, v poslední spolu s dalšími. Ostatním postavám – Helena, Jaroslav, Kostka – je vyčleněn samostatný prostor pouze v jediném dílu; Kostka ve finále mlčí.

Ve Stravinského *Oktetu* je téma s variacemi (*Tema con variazioni*) zarámováno úvodní *Sinfonií* a závěrečným *Finale*. Věnujme nyní pozornost samotným variacím. Je jich sedm, podobně jako dílů v Kunderově románu, celkově však pouze pět: variace A totiž zazní třikrát, zatímco ostatní variace – B, C, D, E – pouze jednou. Variace A je poslechem nejvýraznější a takto dominuje, přestože netrvá ani půl minuty. Tato „variace stupnicových stuh“, jak ji označil autor,²³ tvoří jakési preludium k dalším variacím, jejichž vnímání v rovině posluchače je jí určeno. Naopak nejdělsí je variace poslední (E) v délce okolo dvou minut. Svoji důmyslnou fugatovou fakturou, založenou na rotaci nástrojových párů, maximálně kontrastuje se svižnou a stručnou variací A. Schéma variací je následující: A – B – A – C – D – A – E. Pokud bychom s trochou nadsázky přirovnali jednotlivé variace k románovým postavám, pak podotýkáme, že v baletu *Apollón*²⁴ jsou jako variace označeny sólové výstupy skutečných protagonistů: vedle titulní postavy jsou to Múzy Kalliopé, Poly(hy)mnia a Terpsichoré.

Velkou roli hrají v *Oktetu* tempové kontrasty, zejména mezi jednotlivými variacemi. Podobně jako v prózách Milana Kundery, což sám zdůrazňuje v *L'art du roman*.²⁵ Podle Chvatíka střídání povídek vyprávěných v rychlém a pomalém tempu ve *Směšných láskách* odpovídá střídání povídek tematicky lehčích a těžších.²⁶ Pro román *Život je jinde* (1973) sám autor podal přehled temp jednotlivých částí, a to na základě poměru mezi počtem částí a počtem stran, na nichž se rozprostírají. V rámci sedmidílné struktury se objevuje následující tempové schéma: *moderato* – *allegretto* – *allegro* – *prestissimo* – *moderato* – *adagio* – *presto*.²⁷ Abstrahujeme-li toto schéma, můžeme román z hlediska tempového rozvrhnout do čtyř částí:

21 J. S. Bach: *Choral-Variationen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm ich her“*, BWV 606 (1956).

22 *Oktet pro flétnu, klarinet, 2 fagoty, 2 trubky a 2 pozouny* (1922–1923, revize 1952).

23 Srov. STRAVINSKIJ, Igor – CRAFT, Robert. *Rozhovory s Robertem Craftem*. Praha: Supraphon, 1967, s. 242.

24 *Apollón Musagète* (1927–1928).

25 „Je trouve les contrastes des tempi extraordinairement importants.“ KUNDERA, Milan. *L'art du roman: Essai*. Paris: Gallimard, 2003, s. 109.

26 Srov. CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994, s. 42.

27 KUNDERA, Milan. *L'art du roman: Essai*. Paris: Gallimard, 2003, s. 108.

1. mírné tempo (*moderato*)
2. postupné zrychlování (*allegretto – allegro – prestissimo*)
3. zpomalování (*moderato – adagio*)
4. rychle (*presto*)

Zjevný je protiklad mezi první a poslední částí románu, mezi tempy *moderato* a *presto*.

Charakter tempa je podřízen obsahové struktuře díla – existenciální linii románu dané tématy. Pokud poukážeme na polyfonní fakturu Kunderových románů, musíme doplnit, že i v hudební kompozici je čas (rytmika, metrika, tempo) nedílnou součástí kontrapunktického myšlení a je mu, podobně jako harmonie a další složky, podřízen. Alespoň takto pojímal kontrapunkt Johann Sebastian Bach. A co se týče zmíněného existenciálního rozměru? Ten nalezneme také u Bacha, ale ve zcela jiné podobě: skladatel neprošel údělem světa bez Boha, v němž se nachází Milan Kundera a jeho současníci; vše, tedy i kompoziční techniku, odvozoval z vyššího řádu božského.

Z hlediska formálního se dá konstatovat, že Kunderovy romány nejsou zaměřeny na finále, respektive na finální efekt. Podobné postoje lze nalézt u některých představitelů hudební avantgardy 20. století, kteří odmítají jednu z linií hudby romantismu, vycházející z některých symfonií Beethovenových, kdy celé dílo, často překračující hodinu (symfonie) nebo několik hodin (hudební drama), směřuje ke spektakulárnímu závěru. Bohuslav Martinů, též velký ctitel Stravinského, k tomu poznamenává, že takováto „skladba se stává otázkou nervů, a ne otázkou hudební krásy“.²⁸ Ne náhodou odpůrci takového způsobu komponování znovu objevují techniku Bachových *Braniborských koncertů*, v nichž žádná složka kompozice není nadřazena, žádný úsek není důležitější než jiné: skladba jednoduše skončí a – řečeno s Martinů – není „třeba dělat okolo toho nějaký hluk“.²⁹ Podle Martinů je hudební myšlenka přesně vyjádřena ve formě témat, motivů a organické stavby.

Stravinskij do závěru *Oktetu* umístil *Finále*. O jaké finále se však jedná? Svým odlehčeným charakterem vytváří kontrast k předchozí harmonicky složité variaci. Přesto obsahuje jisté napětí, které po určité době kulminuje v krátkém crescendo. Namísto spektakulárního vyvrcholení však nastoupí *piano subito* a v této náladě skladba stručně a jasně³⁰ skončí. Naplňuje tak jeden z ideálů pařížského neoklasicismu dvacátých let, ideálu zbavit hudbu přebujelé literárnosti, psychologizujících nánosů a dopřát si potěšení z hudby jako takové. Řešení konfliktu, který se v *Oktetu* odehrává mezi tématy (sám Stravinskij píše o „znovuobjevení sonátové formy“),³¹ leží v rovině hry a hravosti.

Jak je tomu v románu *Žert*? Podobně jako mezi hudebními tématy probíhá tu konflikt mezi postavami, a to – stejně jako v hudbě – pro jejich rozdílný charakter. Postavy i témata (variace tématu) jsou individualizovány různými výrazovými prostředky. Mezi společné patří individualizace metrická a tempová. Pokud odkážeme na rovinu hry, zcela jistě ji přisoudíme jak tvůrci *Žertu*, tak tvůrci *Oktetu*. Z hlediska poetiky však nastává situace

28 ŠAFRÁNEK, Miloš (ed.). *Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět: Deníky, zápisky, úvahy a články*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 138.

29 Ibid.

30 Srov. STRAVINSKIJ – CRAFT, op. cit., s. 242.

31 Ibid.

odlišná. Řešení konfliktu v *Žertu* je nereálné díky naprosto rozdílným a neslučitelným pohledům jednotlivých postav na skutečnost.³² Proto román rovněž postrádá spektakulární finále evokující falešnou harmonii, takovou harmonii, která v duchu Beethovenovy *Deváté symfonie* „vyřvává před zachmuřeným lidstvem svou ódu na radost“.³³ Zatímco po vyslechnutí *Oktetu* má posluchač ryzí radost z hudby jako takové, román jej spíš znejistí, neboť existenciální situace nejenže zůstává otevřená, ale zneklidňuje více než na začátku. Román plyne v čase, linearita však nesměřuje k něčemu vyššímu: idea pokroku je pouhou fikcí. Dalo by se snad uvažovat o příbuznosti žertu, který se vymkne svému iniciátorovi z rukou a nabírá na sebe krutou podobu, s existenciálně žertovnou atmosférou Stravinského opery *Život prostopášíka*.³⁴ I v ní však traumatizující situaci zešilejšího snoubence vystřídá bujaré vaudevillové finále, které divákům sděluje, že šlo o pouhé divadlo, nikoliv skutečnost. A posluchač odchází potěšen krásnou hudbou.

Nabízí se otázka: nachází se v Kunderově tvorbě podobný příklad nezávazné hravosti podobné Stravinského *Oktetu*? V úvahu připadá jeho poslední román *Slavnost bezvýznamnosti*,³⁵ přestože strůjcem krutého žertu je tu samotný Stalin. Ten je však natolik důmyslně parodován a karikován, že už jej snad nelze brát vážně...

Verbální serialismus

U románu *Žert* jsme hovořili o jednotlivých postavách, respektive o jejich proporcionalitě v rámci struktury románu. Variační hra s nimi pak vytváří jednotu celku. Milan Kundera však vícekrát zdůrazňuje, že jeho romány jsou založeny na jednotě tematické: ta nahrazuje jednotu dějovou. Zatímco *Žert* vyrůstá z jediného ústředního tématu – dá se hovořit o jakémsi monotematismu –, další romány směřují ke struktuře polytematické. Zkusme nyní konfrontovat Kunderovo pojetí tématu s tematickou prací v hudbě.

Kundera jasně definuje, že aby téma bylo jednotícím prvkem, musí se nutně opakovat.³⁶ Dodejme: díky opakování se stává téma tématem. Tím se implicitně vymezuje vůči Schönbergovu atematickému principu, ačkoliv i ten rozvíjí techniku variační. Opačný je Kunderův postoj k dodekafonii a jejím derivátům: k seriální metodě Schönbergově totiž přirovnává svoji práci s tématy. Pokud jsou jednotlivá témata vyjádřena konkrétními klíčovými slovy (např. v románu *Kniha smíchu a zapomnění* [1979] jsou jimi zapomnění, smích, andělé, lítost, hranice), dalo by tu snad hovořit o jakémsi verbálním serialismu.

V klasické hudební kompozici, jako je *tema con variazioni*, zazní téma obvykle v úvodu: jasně a zřetelně; pokud možno s repeticí, aby si je posluchač zapamatoval a měl tak požitok z následujících variací – někteří skladatelé mu téma pro jistotu během kompozice

32 Srov. KUBÍČEK, Tomáš. *Středoevropsan Milan Kundera*. Olomouc: Periplus, 2013, s. 66.

33 „[...] di fronte alla lugubre umanità, urla il suo inno alla gioia.“ KUNDERA, Milan. *La lentezza*. Vyd. 8. Milano: Adelphi, 2002, s. 139.

34 *The Rake's Progress* (1951).

35 *La festa dell'insignificanza* (Milano 2013), český překlad 2020.

36 Srov. např. BRIERRE, op. cit., s. 237.

připomenou. Naopak v románu *Žert* je téma dáno v názvu knihy. Z tohoto hlediska první díl – první monolog Ludvíka lze považovat za první variaci tématu. A čtenář ono téma postupně odhaluje. Tento postup, odporující klasicistnímu stylu, lze snad přirovnat k *Symfonickým fantaziím* (1953) Bohuslava Martinů, v nichž se téma postupně a nenápadně vynořuje z hudebního proudu. Napadá nás též ritornelová technika Martinů opery *Ariadna* (1958): ritornel (*Sinfonia*) v ní zazní ve třech různých variačních obměnách, což má vliv na dramatické vyznění celku.

Anti-linearita

Jak bylo řečeno výše, Kunderovy romány – podobně jako kompozice Stravinského – nejsou založeny na beethovenovském lineárním vývoji „ze tmy ke světlu“. Potvrzuje to i úvaha o Nietzscheho ideji věčného návratu v úvodu *Nesnesitelné lehkosti bytí* (dokončena 1982).

Jedním z anti-lineárních prvků je zmíněná technika variační, doplněná dalšími tektonickými prostředky. Kundera rád vkládá do svých románů epizody, často esejistického charakteru. První takovou epizodou je jakási „muzikologická studie“ o moravské lidové hudbě v centrálním (čtvrtém) dílu *Žertu*. Jedním z vrcholů je esej o kýchči nebo *Malý slovník nepochopených slov* v románu *Nesnesitelná lehkost bytí*. Toto přerušování vyprávění esejem považuje Tomáš Kubíček za jednu z „podob románové polyfonie“.³⁷

Jako příklad přerušovaného vyprávění lze uvést jevištní tvorbu Leoše Janáčka, jedné ze stálíc Kunderova hudebního Parnasu. Tento princip vrcholí v jeho poslední opeře *Z mrtvého domu*. Vyprávění jednotlivých vězňů, často vysoce emocionální, jsou přerušována banálními vpády jejich posluchačů. Když např. Luka v prvním dějství korunuje svou zpověď slovy „*Myslím, že umírám...*“, staříčkový vězeň mu položí tu nejprimitivnější, ale současně nejméně očekávanou otázku: „*A umřels?*“ Tím primárně celé vyprávění, obsahující ve zkratce osud jednoho člověka, zcela shodí, zároveň však katarzně umocní.

Nezaměřenost na finále u Stravinského a Kundery neznamená, že by s finální částí a jejím účinkem nepočítali. Jenom rezignují na její bombastický charakter typu *Resurrectio* nebo destrukce Walhally. Stravinskij označuje poslední variaci (Variace E) v *Oktetu* přívlastkem „*kulminační*“.³⁸ O posledním dílu *Knihy smíchu a zapomnění* (1979) se její autor vyjádřil, že „*dá plný smysl celé knize*“.³⁹ Kulminační charakter sedmé, tedy poslední části *Žertu* je dán jednak přítomností tří mluvčích – oproti předchozím částem „solistickým“ –, zejména však slavností Jízdy králů a s ní spojeným slováckým folklorem. Na jejich pozadí se vyhracují úvahy o moravské lidové písni, které pronášel Jaroslav ve čtvrtém dílu (teorie o pradávnm původu této hudby je nyní svěřena do úst Ludvíka). A co je důležité, slavnost Jízdy králů netvoří pouhou kulisu, ale je jakýmsi cantem firmem pro různorodé hlasy jednotlivých postav. Bez ohledu na skutečnost, že na současnou podobu

37 KUBÍČEK, op. cit., s. 67.

38 STRAVINSKIJ – CRAFT, op. cit., s. 242.

39 KUNDERA, Milan. Poznámka autora. In Milan Kundera. *Směšné lásky: Povídky*. Brno: Atlantis, 1991, s. 205.

folkloru se hledí též skepticky („*přiopilý křik táhlé slovácké písně*“),⁴⁰ hudba tu působí jako jednotící finální prvek s katarzním účinkem. Tady snad přece jen může hrát určitou roli styl jednoho z Kunderových oblíbenců Ludwiga van Beethovena.⁴¹

A právě u Beethovena nalezneme vkládání přerušovaného vyprávění do symfonické tvorby. Objevuje se často před závěrem, aby umocnilo katarzi díla. Tak je tomu např. u zklidnění před závěrem *Eroicy*. K sedmidílné architektuře románu *Život je jinde* Kundera píše, že kniha měla původně šest částí. Jelikož s výsledkem nebyl spokojen, přidal novou část, nazvanou *Muž ve středních letech*, kterou vložil před část poslední.⁴² Tento nový díl primárně nesouvisí s příběhem, a proto působí překvapivě. Důležité je, že na určitou chvíli pozastavuje děj, což přispívá k strukturální jednotě i odlehčení celku. Podle Brierra pak vnáší do zápletky větší jasnost.⁴³

Beethovenova *Eroica* je však typ kompozice zaměřené na finále. Vložená epizoda umocní triumfální závěr (dílo bylo původně dedikováno Napoleonovi). Jako extrémní příklad této tendence lze uvést druhou symfonii Gustava Mahlera *Resurrectio*. Před bombastickou závěrečnou větou, která celá má gradační charakter (Martinů by se vyjádřil, že skladba „*utíká do kopce*“),⁴⁴ je vloženo intermezzo v podobě písně *Ulricht (Prasvětlo)* z cyklu *Chlapcův kouzelný roh*. Poetika něžné písně v lidovém tónu kontrastuje s evokací vzkříšení v duchu pozdně romantického extrému. Nic takového u Kundery nenalezneme: jak jsme konstatovali, bombastické závěry jsou mu cizí. Abychom však Mahlera zcela neignorovali, nabízí se srovnání s jinou jeho symfonií, symfonií čtvrtou, která nepředstavuje typ finální kompozice: její závěrečnou větu tvoří píseň, ne nepodobná té z druhé symfonie. Vrcholný okamžik díla přichází před koncem třetí variační věty, ústřední v rámci čtyřdílného celku. Objevuje se tu jediné skutečné forte v celé kompozici. Pokud toto místo nazveme „krátké otevření nebes“, můžeme poukázat na Ricardovo hodnocení předposledního dílu románu *Život je jinde*: „*Jako by se náhle otevřelo okno, jímž do bouřlivého světa románu proniká světlo a čerstvý vzduch, které ho na malý okamžik odlehčí*“;⁴⁵ anebo na Josefovou nostalgickou vzpomínku na manželku spojenou s domovem v románu *Nevědění* (L'Ignorance, dokončeno 1999): „*[...] nebe se otevřelo, pokojné a přátelské, poseté hvězdami*“.⁴⁶ Ostatně Mahler, byť plně vyrůstá z tradice hudby i filosofie 19. století, má s Kunderou i se Stravinským něco společného. Vedle smyslu pro ironii a ironizaci (vzneseného i banálního) je to především neuzavřenost díla: neuzavřenost ve smyslu, že autor jasně nestanoví, ke které výrazové nebo ideové poloze se má posluchač či čtenář přiklonit, která pravda je pravdou skutečnou.

40 KUNDERA, Milan. *Žert: Román*. Vyd. 5. Brno: Atlantis, 1991, s. 247, 250.

41 Na podobnost přístupu k formě u Kundery a Beethovena upozorňuje např. Anna Žurawska. Srov. ŽURAWSKA, Anna. Romány a jejich hudba: *La Lenteur* a *L'Ignorance* Milana Kundery. In *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* Bohumil Fořt – Jiří Kudrnáč – Petr Kyloušek (eds.). Brno: Host, 2012, s. 299.

42 Srov. SALMON, Christian. *Interview s Milanem Kunderou*. Olomouc: Votobia, 1996, s. 45–46.

43 BRIERRE, op. cit., s. 232.

44 ŠAFRÁNEK (ed.), op. cit., s. 138.

45 RICARD, François. Předmluva k francouzskému soubornému vydání Kunderova díla: *Milan Kundera, Œuvre*, 1. díl. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2011. Český překlad in BRIERRE, op. cit., s. 232.

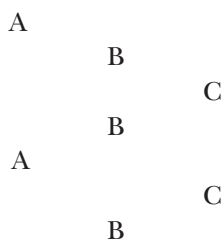
46 KUNDERA, Milan. *Nevědění: Román*. Brno: Atlantis, 2021, s. 53.

K *Životu je jinde* Kundera poznamenává, že „každá část [románu] bude osvětlovat zpětně část předchozí“.⁴⁷ Odbočme nyní od Stravinského k jeho poetickému protipólu Albanu Bergovi. *Lyrická suita* (1925–1926) má šest částí, které si mimo jiné velice rafinovaně hrají s tempy, podobně jako Kunderovy romány. Jednota díla je dána jednotou tematickou. Vedle hlavního tématu, jež ve své základní podobě zazní ve čtvrté – ústřední větě, je monotematismus dán tím, že dílčí téma každé věty slouží jako materiál pro větu následující. Berga zmiňujeme také proto, že ryze hudební dramatickosti jeho instrumentálních skladeb má obvykle nějaký vztah k jeho dílům jevištním nebo vokálním. Rovněž jeho „hra s tempy“ je součástí dramatického plánu.

Polycentrická kompozice

Michail Semjonovič Druskin ve své monografii o Stravinském⁴⁸ rád přirovnává skladatelovu kompoziční techniku k technice výtvarného umění a architektury. Týká se to i formy. V odkazu na skladatele konstatuje, že v umění nejsou žádoucí ani asymetrie, ani dokonalá symetrie. Místo symetrie má umělec tvořit v paralelismech, jež připouštějí větší či menší odchylky. Pro tento typ konstrukce užívá pojem „*dissymetrie*“ nebo též „*asymetrická symetrie*“.⁴⁹

Kunderův román *Nesnesitelná lehkost bytí* má – v návaznosti na autorova předchozí díla – sedm částí. Ty můžeme opět charakterizovat pomocí ústředních postav, o nichž vyprávějí, ačkoliv situace není zdaleka takto schematická. Svědčí o tom již skutečnost, že jednotlivé díly nejsou nazvány podle protagonistů ani dějových situací, nýbrž podle existenciálních motivů, respektive hlavních témat. V textu se navíc prolínají filosofující esejistické úvahy se sny aktérů, aniž by byly hranice mezi jednotlivými plány zřetelně vymezeny. Přesto vyjmeme jednotlivé postavy, neboť svět je pozorován jejich pohledem. Vedle Tomáše a Terezy se objevuje dvojice Sabina a Franz. Pokud Tomáše označíme písmenem A, Terezu B a Sabinu s Franzem C, vzniká následující sedmidílné schéma: A – B – C – B – A – C – B.⁵⁰ Toto schéma vynikne v následující grafické podobě:



47 KUNDERA, Milan. Poznámka autora. In Milan Kundera. *Směšné lásky: Povídky*. Brno: Atlantis, 1991, s. 205.

48 DRUSKIN, Michail Semjonovič. *Igor Stravinskij: Osobnost, dílo, názory*. Praha: Supraphon, 1981.

49 Ibid., s. 222.

50 Srov. CHVATÍK, op. cit., s. 95.

Zdá se, jako by centrální postavou byla Tereza,⁵¹ okolo níž rotují ostatní postavy. Posiluje to i stejný název dvou dílů, které jsou s Terezou spjaty: *Lehkost a tíha*. Poslední „Terezina část“ se jmenuje *Kareninův úsměv*. Promítá se v ní Tolstého román, který Tereza čte, s umíráním milovaného psa.

V románu tak můžeme sledovat paralely mezi jednotlivými díly i postavami, jejichž perspektivou jsou pozorována hlavní témata:

- A – A'
- B – B' – B''
- C – C'.

Jedná se o konkrétní postavu nebo dvojici postav. Objevují se určité paralely, nikdy však dokonalá symetrie. Postavy rotují v jakýchsi křivých zrcadlových obrazech.⁵²

Podle Květoslava Chvatíka reprezentuje *Kniha smíchu a zapomnění* nejradikálnější „destrukci tradiční románové formy“.⁵³ Příčiny lze nalézt též v samotné genezi díla: Kundera primárně zamýšlel vytvořit soubor povídek.⁵⁴ O to více tu jako jednotící prvek funguje hra s motivy a tématy, respektive jejich variace, jež se rozvíjejí románovým celkem. Avšak i tady lze sledovat zřetelné paralely v rámci makrostruktury, paralely mezi jednotlivými díly.

Liché části jsou pojmenovány podle symbolů a témat: *Ztracené dopisy* (v původní verzi *Clementisova čepice*)⁵⁵ – *Andělé* – *Lítost* – *Hranice*. Sudé díly nesou jména konkrétních postav: *Maminka* – *Tamina* – *Taminina smrt*. *Tamina* je jediné vlastní jméno objevující se v názvu. A jsou to právě čtvrtý a šestý díl, tedy „*Tamininy díly*“, které spolu nejužejí souvisejí, ba na sebe navazují. Rozvíjejí se tu i jiná témata, všechna však nějakým způsobem odkazují k *Tamině*, která je podle autora „*hlavní postavou [románu] i hlavním posluchačem a všechny ostatní příběhy jsou variací jejího příběhu a sbíhají se v jejím životě jako v zrcadle*“.⁵⁶

Igor Stravinskij dovedl techniku asymetrické symetrie k dokonalosti ve svém pozdním období po roce 1950. Přímoú perspektivu, kdy svět je pozorován z jednoho pevného stanoviště, zaměňuje za perspektivu polycentrickou. Ta souzní s viděním světa v moderním umění i filosofii. Reprezentativním příkladem je *Canticum sacrum*, kompozice z poloviny padesátých let, inspirovaná architekturou baziliky svatého Marka v Benátkách.⁵⁷

Skladba má po úvodním *Dedicatio* pět vět, z nichž třetí je rozdělena na tři části: jedná se tedy o sedmidílnou kompozici, podobně jako u Kunderových románů. Sedmička i pětka jsou prvočísla, která podle Kundery svou nedělitelností posilují pevnou konstrukci

51 Ačkoliv za hlavní postavu bývá označován chirurg Tomáš. Srov. např. CHVATÍK, op. cit., s. 95.

52 V této studii poukazujeme na paralely v rámci makrostruktury Kunderových románů, nikoliv mikrostruktury, kde vznikají důmyslné paralelismy mezi motivy a tématy, jak o nich pojednává např. Jakub Česka. Srov. ČESKA, Jakub. *Království motivů: Motivická analýza románů Milana Kundery*. Praha: TOGGA, 2005.

53 CHVATÍK, op. cit., s. 81.

54 KUNDERA, Milan. Poznámka autora. In Milan Kundera. *Směšné lásky: Povídky*. Brno: Atlantis, 1991, s. 205.

55 Srov. KUNDERA, Milan. *Kniha smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981.

56 KUNDERA, Milan. *Kniha smíchu a zapomnění: Román*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2017, s. 177.

57 *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* (1955–1956).

díla.⁵⁸ Nejsymetričtější vztah u *Cantica* je mezi větami nejvíce vzdálenými, tj. mezi první a pátou větou: obě jsou psány pro sbor, v obou je zhudebněna pasáž z *Evangelia podle Marka*; z hlediska hudební techniky je poslední věta retrogradací věty úvodní. Částečná symetrie nastává mezi oběma větami sudými, a to po stránce textové i hudební. Ústřední věta, zhudebnující trojici křesťanských ctností *caritas – spes – fides* (láska – naděje – víra), kulminuje ve své střední části, založené na komplikovaném kontrapunktu. Vrchol kompozice je umístěn do samotného centra. Připomíná tak centrální síň baziliky, která je obklopena čtyřmi menšími síněmi, více či méně tematicky spřízněnými.

S podobným typem sedmidílné kompozice s centrální větou čtvrtou se setkáme též u Beethovena. Sám Kundera upozorňuje v *L'art du roman* na *Smyčkový kvartet cis moll*, op. 131, a to při výkladu formální struktury svých románů.⁵⁹ Asi čtyřicetiminutová skladba má sedm vět různého tempa i různé délky: nejdelší věta trvá skoro čtvrt hodiny, zatímco nejkratší asi čtyřicet pět sekund. Tato lapidární věta uvádí onu větu nejdelší, kterou skladatel umístil jako větu čtvrtou, tedy do samotného centra kvartetu. Svoji délkou zaujímá více než třetinu díla. Podobně jako ústřední část Stravinského *Canticum sacrum* je i tato věta dále vnitřně dělená, a to díky formě variací, oblíbené Beethovenem,⁶⁰ Stravinským i Kunderou.

První a poslední věta Stravinského *Canticum sacrum* rámuje celou kompozici. Vytvářejí tak asymetrickou symetrii, jejíž „dissymetrie“ je dána jednak technikou retrogradace, jednak textem: v obou částech je zhudebněno *Evangelium podle Marka* – nejedná se však o text totožný, nýbrž o jeho plynulé pokračování. Hudební retrogradace vytváří zrcadlový obraz první části. Jednodušší princip užil Johann Sebastian Bach v *Magnificat* BWV 243. V závěrečné části se objevuje hudba počátku díla, a to v doslovné citaci: *nikoliv zrcadlo, nýbrž totožnost*. Tento postup je určen logikou textu: *Sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum*. Dokonalá hudební symetrie je obrazem dokonalého harmonického světa. Dissymetrie vzniká užitím nového textu, který však není v rozporu s celkovým duchovním obsahem díla.

Stravinského *Canticum sacrum* a Bachův *Magnificat* vyjadřují dokonalý, uzavřený svět. Jinak je tomu na rozmanitých místech Kunderových románů.

V *Nesnesitelné lehkosti bytí* čte Tereza Tolstého *Annu Kareninu*. Tato kniha se postupně stává integrální součástí románu, např. prostřednictvím milovaného psa pojmenovaného po Tolstého hrdince a jeho umírání v závěrečné kapitole. Kundera přímo v textu románu píše o „symetrické kompozici“ u Tolstého. Na začátku díla kdosi spadl pod vlak – v závěru se pod vlak vrhá Anna.⁶¹ Jedná se však o dokonalou symetrii? Na začátku knihy spadl pod vlak neznámý člověk; není řečeno za jakých okolností. Na konci se pod vlak vrhá Anna. Jedná se o konkrétní postavu, slovo „vrhá“ svědčí o úmyslu: pád pod vlak se odehrává v jiné situaci. V románu *Nevědění* provází hudba umírání a smrt dvou postav:

58 Srov. BRIERRE, op. cit., s. 230.

59 KUNDERA, Milan. *L'art du roman: Essai*. Paris: Gallimard, 2003, s. 112.

60 Beethovenův přínos pro vývoj variací zdůrazňuje Kundera např. v románu *Knihy smíchu a zapomnění*.

61 Srov. KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí: Román*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2006, s. 63.

Josefovy manželky a Irenina manžela. Tato primárně symetrická situace je narušena různým charakterem hudby. Zatímco Josefovou vzpomínku na blízkou bytost provázejí tóny „starého jazzu“,⁶² evokující klid a mír, umírání Irenina manžela znesvěcuje burácení hudby proměněné v hluk.⁶³

Jednou z nejvýraznějších postav *Žertu* je Lucie. V pasáži o variační technice jsme se o ní nezmínili, neboť není hlavní mluvčí žádného z dílu románu – ostatně absentuje i v názvech jednotlivých částí. Přesto vystupuje ve dvou dílech – v posledním jsou o ní zmínky. Tím se, alespoň proporcionálně, dostává na úroveň jiných protagonistů. Podstatné je, že zatímco Lucie zůstává sama sebou, je na ni pohlíženo prostřednictvím vyprávění dvou antagonistů: eroticky neukojeného Ludvíka (třetí díl) a křesťanského vizionáře Kostky (šestý díl). V celkovém kontextu díla nepřekvapí, že oběma se Lucie ztrácí. Umocňuje to i skutečnost, že zatímco ve třetím dílu je Lucie líčena slovy Ludvíka, v šestém sice sama promlouvá, ale ústy Kostkovými. Tato promluva se liší od skutečné přímé řeči, která se objevuje v předchozím dílu, kde Ludvík svede Helenu. Naopak Kostka vkládá Luciinu zповěď do své vlastní promluvy, kterou navíc mísí citáty z evangelia. Tento postup se blíží oblíbené technice Janáčkově, kterou Miloš Štědroň označuje pojmem „monolog-dialog“, neboli dialogické prvky v monologu.⁶⁴

Vraťme se opět k Igoru Stravinskému. V závěru oratoria *Oedipus rex* (1926–1927) skladatel doslova opakuje hudbu úvodu. Tato hudba je natolik expresivní, že posluchač si ji dokonale zapamatuje: má tak pocit zřetelně zarámovaného celku. Stejná hudba však zní v nové situaci. Ta je dána nejen textem, ale především katarským vývojem tragédie: na začátku to byl strach a nejistota občanů Thébských, zároveň však sebevědomá jistota titulní postavy; v závěru je to hrůzná jistota.

Z uvedených příkladů lze vyvodit, že polycentrismus, je-li založený na asymetrické symetrii, představuje významný formotvorný prostředek stupňující účinek a poselství uměleckého díla. Ostatně samotný autor *Nesnesitelné lehkosti bytí* vkládá do textu románu Hérakleitovo „*nikdy nevstoupíš dvakrát do téže řeky*“, a to v souvislosti s motivem Sabininy buřinky: ta má pro ni vždy jiný význam, vidí v ní pokaždé téci „*jinou sémantickou řeku*“.⁶⁵ A konečně, jak praví Žurawska, „*nepřesnost v opakování je součástí hry*“.⁶⁶

Hra a hravost spojují poetiku Milana Kundery s poetikou Igora Stravinského. Oba si rádi hrají s kompoziční technikou, motivy a tématy v pevném formálním řádu. Souzní tak s Huizingovým pojetím hry. Ta podle něj probíhá na základě objektivních pravidel uprostřed zřetelně vymezeného prostoru: toto omezení však nejenže nevyklučuje, ba naopak umožňuje tvůrčí svobodu a uvolnění fantazie.⁶⁷ Nedílnou součástí hry je podle Huizingy humor. Takto lze hledět na Stravinského obhajobu rokoka (*Pulcinella*, *Život*

62 KUNDERA, Milan. *Nevědění: Román*. op. cit., s. 87.

63 Ibid., s. 40, 96–97. Srov. též ŽURAWSKA, op. cit., s. 298.

64 Srov. ŠTĚDRŇ, Miloš. *Leoš Janáček a hudba 20. století: Paralely, sondy, dokumenty*. Brno: Nadace Universitas Masarykana, 1998, s. 157–224.

65 Srov. KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí: Román*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2006, s. 101–102.

66 ŽURAWSKA, op. cit., s. 305.

67 HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*. Praha: Dauphin, 2000, s. 24–25, 44–45 aj.

prostopášníka), stejně jako na Kunderovu „hravou transkripci“ Diderota (*Jakub a jeho pán*).⁶⁸ Jedná se o principy, které souzní s poetikou i filosofií neoklasicismu.

Shrnutí

V tomto textu jsme se pokoušeli formulovat některé paralely, příbuznosti a společné principy kompozičního stylu Milana Kundera a Igora Stravinského, někdy též s odkazem na jejich vlastní názory. Existuje naopak něco, co oba tvůrce zásadně odlišuje?

Domníváme se, že je to charakter světa, v němž se pohybuje existenciální rozměr jejich díla. V předchozích pasážích jsme upozornili na vyšší božský řád, z jehož rámce vyrůstá Bachova tvorba. Tento řád nalezneme též v díle Stravinského – vedle *Žalmové symfonie* je to především jeho pozdní duchovní tvorba. Stravinskij a Kundera (ostatně i Bach) netvořili v lehké době. Kundera se narodil téměř půlstoletí po Stravinském, přesto mají oba podobný úděl, daný mimo jiné tím, že oba prožili (byli nuceni prožít) velkou část života v emigraci. Zatímco však Stravinskij alespoň ve značné části své tvorby nachází jistotu v universálním světě křesťanské a židovské víry, Kunderovy romány jsou zasazeny do světa bez boha. Ne že by boha odstranil, jak bývá vytýkáno Nietzsche, Heideggerovi a jiným myslitelům: pouze formuluje svět takový, jaký ve skutečnosti je. Takto je vzdálen světu Stravinského i Bacha. A z tohoto pohledu je možné přistupovat i k jeho pojetí kompoziční románové techniky, jejímiž atributy jsou variace, polyfonie, komponování v paralelismech, polycentrismus a podobně.

Bibliography

Sources

- KUNDERA, Milan. Improvizace na počest Stravinského. *Host*, 2006, roč. 22, č. 3, s. 14–23.
- KUNDERA, Milan. *Kniha smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981.
- KUNDERA, Milan. *Kniha smíchu a zapomnění: Román*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2017.
- KUNDERA, Milan. *L'art du roman: Essai*. Paris: Gallimard, 2003.
- KUNDERA, Milan. *La lentezza*. Vyd. 8. Milano: Adelphi, 2002.
- KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí: Román*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2006.
- KUNDERA, Milan. Poznámka autora. In Milan Kundera. *Směšné lásky: Povídky*. Brno: Atlantis, 1991, s. 205.
- KUNDERA, Milan. *Nevědění: Román*. Brno: Atlantis, 2021.
- KUNDERA, Milan. *Slavnost bezvýznamnosti*. Brno: Atlantis, 2020.
- KUNDERA, Milan. *Umění románu: Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Praha: Československý spisovatel, 1960.

68 KUNDERA, Milan. Improvizace na počest Stravinského. *Host*, 2006, roč. 22, č. 3, s. 19.

- KUNDERA, Milan. *Žert: Román*. Vyd. 5. Brno: Atlantis, 1991.
- STRAVINSKY, Igor. *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis for tenor et baritone soli, chorus and orchestra: Partitura*. London – New York: Boosey & Hawkes, 1956.
- STRAVINSKY, Igor. *Octet for wind instruments*. London – New York: Boosey & Hawkes, 1952.
- STRAVINSKY, Igor. *Oedipus Rex: Opéra-Oratorio en deux Actes d'après Sophocle*. Igor Stravinsky et Jean Cocteau. London – New York: Boosey & Hawkes, 1964.
- STRAVINSKY, Igor. *Pulcinella: Suite pour petit orchestre d'après Pergolesi*. London – New York: Boosey & Hawkes, 1949.

Literature

- ADORNO, Theodor W. *Filozofie nové hudby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2018.
- BRIERRE, Jean-Dominique. *Milan Kundera: Život spisovatele*. Praha: Argo, 2020.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998.
- ČEŠKA, Jakub. *Království motivů: Motivická analýza románů Milana Kundery*. Praha: TOGGA, 2005.
- DRUSKIN, Michail Semjonovič. *Igor Stravinskij: Osobnost, dílo, názory*. Praha: Supraphon, 1981.
- ELIOT, T. S. Tradice a individuální talent. In T. S. Eliot. *Křesťan – kritik – básník*. Praha: Argo, 2019, s. 13–20.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*. Praha: Dauphin, 2000.
- CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Středoevropan Milan Kundera*. Olomouc: Periplum, 2013.
- SALMON, Christian. *Interview s Milanem Kunderou*. Olomouc: Votobia, 1996.
- STRAVINSKIJ, Igor – CRAFT, Robert. *Rozhovory s Robertem Craftem*. Praha: Supraphon, 1967.
- ŠAFRÁNEK, Miloš (ed.). *Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět: Deníky, zápisníky, úvahy a články*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.
- ŠTĚDRŇ, Miloš. *Leoš Janáček a hudba 20. století: Paralely, sondy, dokumenty*. Brno: Nadace Universitas Masarykana, 1998.
- ŽURAWSKA, Anna. Romány a jejich hudba: *La Lenteur a L'Ignorance Milana Kundery*. In *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* Bohumil Fořt – Jiří Kudrnáč – Petr Kyloušek (eds.). Brno: Host, 2012.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-SA 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.

