**РОМАН М. КУНДЕРИ «ВАЛЬС НА ПРОЩАННЯ» ЯК ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИЙ ТВІР**

ПЛАН:

1. Чеський постмодернізм: особливості розвитку та визначальні риси.
2. Постать Мілана Кундери. Його життєвий і творчий шлях.
3. Роман М. Кундери «Вальс на прощання» в контексті чеського постмодернізму.
   1. Характерні риси постмодернізму в романі «Вальс на прощання»
4. **Чеський постмодернізм: особливості розвитку та визначальні риси**

Дев’яності роки ХХ століття пройшли для слов’янських країн під знаком освоєння постмодернізму, який у цих культурах виявив типологію виникнення та функціонування відмінну від західноєвропейської. Масове „відкриття“ постмодернізму в слов’янських літературах обумовлене так званим перехідним періодом, пов‘язаним з історично-політичними подіями в східноєвропейських країнах, коли майже вперше в історії вони скинули з себе пута позаестетичних обов’язків і звернулися до оновлення художньої мови.

Дослідники виділяють такі особливості слов’янського літературного постмодернізму: ситуація зародження i формування в надрах соціалізму та соцреалізму; барочні, готичні, сентименталістські впливи; інтенсивність процесів міфологізації і деміфологізації; своєрідність висвітлення загальнопарадигмальних проявів постмодернізму – глобалізації, віртуалізації, техногенності, феміністського руху. Усі ці риси притаманні літературному постмодернізму [2, ст. 320].

Як стверджує дослідниця чеської творчості О. Палій, одне з найпотужніших джерел чеського постмодернізму – симулятивна комуністична реальність повоєнних років, що виявила себе в дегуманізації суспільства та ідеологічному й естетичному еклектизмі [2, ст. 320]. Елементи письма нового зразка, котре базується на деконструкції тексту, чеська література засвоювала вже у середині 60-х років, коли для письменників-експериментаторів криза авторитетів була пов’язана в основному зі сферою офіційної культури та обумовлена прагненням до самостійних художніх пошуків. Суперечки про сутність постмодернізму в чеській літературній критиці почались наприкінці „Празької весни“, коли 1969-го року в журналі „Орієнтаце“ був опублікований переклад статті американського письменника та критика Л.А.Фідлера „Захист постмодернізму“ (1967) [3, ст. 259].

Завданням письменників було вийти за рамки утилітарних та ідеологічно маркованих конвенцій, тому виховну та пропагандистську функцію літератури змінює ігрова традиція, зміщування різноманітних літературних стилів і жанрів. Великий потік постмодерністської прози з’явився у 80-х роках в еміграційному та самвидавничому прошарках чеської літератури: романи „Катиня“ Павла Когоута (1979, Кельн), „Неподалік від дерева“ Зузани Брабцової (1984, самвидав), „Стерв’ятники“ Яна Кржесадла (1984, Торонто), „Медорек“ Петра Плацака (1985, самвидав), „Нестерпна легкість буття“ Мілана Кундери (1985, Торонто), „Ведмежий роман“ Їржі Кратохвіла (1988, самвидав), „Корабельний щоденник“ Віта Кремлічки (1988, самвидав), „Пір'я та крила“ Іви Пекаркової (1989, Торонто) [2, ст. 321].

Чеська постмодерністська проза представлена творчістю трьох генерацій письменників, старша з яких почала формуватися вже у 60-ті роки: М.Кундера, Б.Грабал, В.Парал, П.Когоут, Я.Кржесадло та ін. Для поетики митців цього покоління характерними рисами є увага до культурологічної (культурно-історичної, культурно-філософської) проблематики, етична спрямованість, підвищений інтерес до фігуративності, використання коду автора-оповідача при наявності ознак, що спонукають сприймати текст як постмодерністський [2, ст. 322].

Прозаїків, які народилися у 40-х роках, але, зважаючи на суспільно-політичні чинники, оприлюднили написані раніше твори лише після 1989 року, літературознавець А. Гаман назвав їх „генерацією втраченого сюжету“ (Ї.Кратохвил, Д.Годрова, В.Мацура, М.Айваз, П.Коуделка, І.Матоушек, В.Воколек). Критик пояснив це визначення не лише тим, що у цього покоління письменників була вкрадена історія їхнього власного життя, але й тим, що саме вони зіштовхнулись із тезою про вичерпані можливості традиційних сюжетів та їхнього однозначного потрактування. Спільним для прозаїків першої і другої „хвилі“ є переосмислення дійсності на користь неієрархічного світобачення, визнання ілюзорності реального світу та реальності абсурду [2, ст. 323].

Наймолодші автори, які народилися в 60-ті та вийшли на літературний кін у 90-ті творили у річищі постмодернізму: між ними Я.Топол, М.Вивег, М.Комарек, П.Ульрих, Р.Людва, М.Урбан. Очевидно, що молодші митці радикальніше використовували елементи постмодерністського письма, тоді як старші автори більше тяжіли до поєднання постмодерністських прийомів і модерністських, реалістських та власного стилю. Провідне місце в проблематиці творів „молодших“ постмодерністів займає деконструкція міфів про чеську інтелігенцію, національних героїв та історію.

Відмінною рисою чеського та українського постмодернізму є європоцентризм. Починаючи з 80-х, центральноєвропейські інтелектуали (Мілан Кундера, Чеслав Мілош, Даніло Кіш) у пошуках єдиної європейської традиції звертаються до ідеї Центральної Європи як певної мультикультурної спільності, котрій судилося бути жертвою історії „великої“ європейської культури. Тема міграцій і співіснування багатьох етносів у одному державному просторі завжди була актуальною для чеських письменників. Тоді як для чеських авторів Європа є ідеальним простором для життя та мандрів, для українських письменників вона є фатальною історією, яка є межею, котру неможливо обійти [2, ст. 324].

У мові авторів стає складнішим синтаксис, активно використовується табуйована лексика, неологізми, вульгаризми, архаїзми. Кожен із постмодерністських героїв з більшим або меншим ступенем гостроти переживає власну екзистенціальну несвободу, самотність і хиткість існування в світі, як і ненадійність самого світу. Власне, екзистенційна проблематика – одна з основних ознак постмодерністської творчості. Основні мотиви, артикульовані літературно-художнім постмодернізмом у цьому ключі, – це мотив абсурдності світу й відчуженості індивіда, самотності, страждання, тривоги, дезорієнтації, відчаю, мотив вибору, мотив смерті.

1. **Постать Мілана Кундери. Його життєвий і творчий шлях**

Мілан Кундера – чеський поет, прозаїк, драматург, літературознавець та літературний критик межі ХХ–ХХІ ст., один із найвідоміших сучасних європейських письменників-постмодерністів, а в Україні – один із найбільш читабельних авторів зарубіжної літератури. Прозовий доробок письменника (романи «Жарт» (1967), «Життя не тут»(1970), «Вальс на прощання»(1971), «Нестерпна легкість буття»(1972), «Книга сміху та забуття»(1976), «Безсмертя»(1988), «Справжність»(1997), «Невідання»(2000) тощо), позначений рисами експериментаторства, органічно поєднує вітчизняні й західноєвропейські традиції, вирізняється глибиною змісту («важкістю») й читабельністю («легкістю») як незмінними текстовими властивостями, а відтак, повсякчас претендує на увагу широких читацьких кіл [5, ст. 353].

На сьогодні дослідженню романістики М.Кундери присвячено праці таких дослідників, як Г.Давиденко, О.Палій, Р.Семків, І.Ципердюк, С.Шерлаїмова, В.Шпаков та ін.

Як усі люди творчих професій, Кундера мав доволі ліберальні погляди, його дратували соціалістичний колективізм та нехтування такою важливою для митця індивідуальністю. Наприкінці серпня об’єднані війська Варшавського договору впродовж кількох днів окупували всю територію країни, позбавивши чехів та словаків надто сміливих і вільнодумних перспектив. Кундера був серед тих, що закликали до рішучого спротиву, втім, марно. Так розпочався період його еміграції: спочатку внутрішньої, а потім і справжньої. Меланхолійний настрій, приглушений тон усіх його романів виникають саме впродовж тих семи років, які він провів у окупованій Чехії, перш ніж опинитися 1975-го у Франції. Дивним чином йому щастить уникнути в’язниці, проте його книжки затавровано як [антирадянські](http://tyzhden.ua/Society/29365/), заборонено й вилучено з бібліотек – промине більш як 20 років, перш ніж вони туди повернуться.

У 1975 р. М. Кундеру запросили професором у Рейнський університет Франції (провінція Британь), де він читав лекції з порівняльного мовознавства. Саме у цей період, до 1978 р., автор був членом редколегії видавництва «Галімар». Письменника позбавили чеського громадянства за твір „Книга сміху й забуття” 1979 р., після чого 1981 р. М. Кундера отримав французьке громадянство. Перше есе французькою мовою „Мистецтво Роману” написано 1986 р., а перший роман – „Безсмертя” – 1988 р.

Герої Кундери, відмежовуючись від суспільства, не можуть залишатися послідовними у реалізації власної волі і тому, попри видиму свободу від безглуздого ладу, залишаються рабами обставин. Коріння абсурду криється, за Кундерою, насамперед у тоталітарній комуністичній системі, яка спотворює не лише суспільство як цілісність, а й – найважливіше – саму людину, руйнує її особистість, дезорієнтує, позбавляє самостійності у думках і вчинках [2, ст. 327]. Творчість Кундери намітила ще один „великий метанаратив“ чеської ментальності: комплекс еміграції і вигнанства, який реконструюється у письменника як зіткнення двох культурних начал – „важкої“ слов’янської літературоцентричної філософії буття і „легкої“, пластичної західноєвропейської позиції стосовно проблемного емігрантського існування [2, ст. 327].

1. **Роман М. Кундери «Вальс на прощання»**

**в контексті чеського постмодернізму**

Вперше виданий у 1972-му році, роман «Вальс на прощання» відноситься до ранньої творчості Мілана Кундери. У той же час у ньому чітко видно ті лінії, які будуть присутні практично у всіх більш пізніх творах автора – прагнення людини відректися від своєї батьківщини, «побутова», приземлена, обтяжена багатьма життєвими обставинами любов, прагнення показати героя, який є звичайною людиною, проникнути в його внутрішній світ.

Головні теми в цьому вальсі – це проблеми людських відносин: любов і ревнощі, свобода і воля, тіло і душа, страх, жалість, безвідповідальність і зрада, ідея прощення. Кундера малює героїв простих і зрозумілих, але в той же час складних, глибоких, заплутаних і "закруженних" у вальсі, вирі подій і проблем [1].

Заголовок роману «Вальс на прощання» має алюзійний характер та тим самим формує меланхолійно-мінорну тональність і плавний, поступовий, легкий, неквапливий темп оповіді. Дія твору відбувається ранньої осені впродовж п’яти днів у санаторії, що в маленькому чеському курортному містечку, у якому досить цікаво переплітаються долі всіх героїв. Де-факто основне місце дії – водолікарня, де жінки лікуються від безпліддя, а чоловіки – від серцевих захворювань. Зав’язка сюжету звичайна: на гастролях музикант Кліма проводить ніч із медсестрою Руженою, котра одразу вагітніє й налаштована використати ще ненароджену дитину у власних інтересах. Кліма ж, не бажаючи, щоб ця історія була розголошена, усіляко вмовляє Ружену позбутися дитини. Для здійснення такого наміру їм обом потрібно пройти комісію, яка дає дозвіл зробити аборт. Розвиток сюжетної дії постійно гальмується і їхній «танок» постійно переривається. Із появою нових персонажів з’являються й нові курортні колізії, перебіг яких засвідчує розвиток основних сюжетних ліній роману (Ружена – Кліма, Камілла – Кліма, Ружена – Франтішек, Ружена – Бертлеф, Шкрета – Бертлеф, Якуб – Ольга). Автор поперемінно висвітлює точку зору то одного, то іншого персонажа, створюючи ефект поліфонії. Відповідно до семантики заголовка герої роману, вальсуючи, кружляють, змінюють партнерів, сходяться та розходяться. Кожен з героїв має свою історію, долю, причому всі вони переплітаються між собою настільки тісно, що виділити одну, найголовнішу нитку оповідання дуже складно [1].

Образи Кундери глибокі. Кундера малює класичний любовний багатокутник, в якому присутні красуня медсестра, яка не знає від кого з двох своїх коханців вона завагітніла, дружина одного з цих коханців, що відчуває муки ревнощів і підозрює свого чоловіка в постійних зрадах, американська пара, що зуміла вилікуватися від безпліддя завдяки доктору, який використовує унікальний метод терапії, ефективний саме в таких випадках, друг доктора, який намагається за всяку ціну залишити країну, і дівчина, що супроводжує його і впевнена в тому, що її супутник колись був кращим другом її батька. З розповіді дізнаємося, що Якуб дістав від лікаря синю таблетку, отруту, якою можна спричинити самогубство в критичній ситуації. В розмові з Ольгою він припускає, що таблетка фальшива і то просто вітамін, бо лікар не міг таке йому дати, випадково таблетка потрапляє до Ружени і від того часу в душі героя відбуваються сумніви, чи то вітамін чи отрута. Дисидент, який весь табір носив таблетку смерті, яку всі вважали плацебо, вбиває нею вагітну медсестру, яка могла народити дитину, з'єднавши творчу інтелігенцію і народ [1].

У більшості героїв Мілана Кундери можна прослідкувати складну долю, їхнє життя насичене різними переживаннями, душевним неспокоєм, песимістичними настроями. Кундера майстерно заплутує цей клубок, в рівній мірі використовуючи для цього кожного зі своїх персонажів.

«Вальс на прощання» відтворює не тільки суспільно-політичну атмосферу Чехословаччини 1960-хрр., а й передає безпосередньо настрій та душевний стан митця, який відчув на собі належність батьківщини до країн соцтабору (заборона на публікацію творів, позбавлення права викладати після виключення з лав КПЧ та, як наслідок, цілком прогнозована еміграція).

Через це чеські політичні реалії за натяками й напівнатяками все-таки є доволі впізнаваними, а найменша деталь − свідчення належності батьківщини письменника до країн комуністичного табору. Тому те, що Ружена, Ольга та лікар Шкрета мешкають у будинку Маркса, не сприймається як випадковість. М. Кундера зображує, як політичний режим тодішньої Чехословаччини (соціалістичної країни) формує обставини життя людей, впливає на їхні долі. Модель санаторійного життя – життя Чехословаччини 1960-х рр. Звідси – містечковість, ізольованість від світу, знецінення цінностей у суспільстві. Зокрема, батько Ружени є активним членом добровільної дружини суспільного порядку, носить червону пов’язку на рукаві та полює на собак із довгими жердинами з дротяними зашморгами. Він відверто говорить слова, які промовисто натякають на поліцейську державу: «Я поважаю лише поліцейських вівчарок або мисливських собак» [6, ст. 251].

У даному творі читач має відчуття сучасності та неперервності , образ дійсності розфокусований. У тексті немає точно вказаного місця і часу, де відбуваються події (кожна з п‘яти частин є подією одного дня і місцем є мале курортне містечко). Ядром конфлікту слугує не політика, а межі між добром і злом, інтелектом і тупістю, елітою і натовпом. Це книга не про втрачені роки, чи революційність молоді, а про знищення цілого життя. Домінує мотив життя і смерті. Квітослав Хватіка говорить, що герої без кінця розмовляють, але можуть порозумітися рідко. Всі любовні зв’язки відображені в творі швидше як можливість мати над кимось силу, ніж тілесне вдоволення. Протягом твору проходить питання, чи людина заслуговує життя на цій планеті.

Сюжетна дія буквально просякнута музикою (музиканти, концерти, гастролі). Прикметно, що музика в романі постає як одна з форм утілення політики. Музична площина є засобом поглибленого розкриття психології дійових осіб. Відмінні музичні смаки по-різному характеризують внутрішню організацію Ружени та Ольги, які відверто недолюблювали одна одну. Так, Ружена мала звичку вмикати голосно радіо, тоді як Ольга жадала тиші [6, ст. 254]. Становлення до музики глибше розкриває й непрості емоції Камілли, особливо її хворобливі ревнощі щодо свого чоловіка.

Усі персонажі роману є тими, кого доля «закружляла» у вирі життя, у колі життєвих проблем, нібито у вальсі. Назва роману (як і творчість М. Кундери загалом) є прикладом поєднання слова й музики. Вальс – ключовий звукообраз алюзійного плану. Заголовок роману одразу відсилає до відомих вальсів Й. Штрауса («Вікторія»), Ф. Шопена («Осінній вальс»), Ф. Ліста («Мефісто-вальс», «Забутий вальс»), Ф. Сібеліуса («Сумний вальс»), М. Глинки («Прощальний вальс»), А. Єсаулов («Меланхолійний вальс»), А. Джойса («Осінній сон», «Спогад»), П. Гапона («Обірвані струни») та ін. Якщо проектувати цей аспект на основні сюжетні лінії (відштовхуючись від розміру танка), то можна простежити, що головною «танцюючою» героїнею є Ружена, котра протягом свого недовгого життя (і відповідно до сюжетної дії твору) «ставала в пару» тричі: разом із Франтішеком, Клімою та Бертлефом. Вона, змінюючи партнерів, шукала себе. Однак, зважаючи на характер танку, який передбачає легкість, кружляння та обертання під час виконання, відчуття тотального трагізму, важкості, безповоротності не відчувається. Можливо, через те, що всі персонажі з невиправданою легкістю ставляться до надважливих питань, особливо пов’язаних із життям та смертю. Отже, музика в аналізованому творі є джерелом певних асоціацій і типологічних зіставлень. Не менш важливою видається й друга лексема заголовного словосполучення – прощання, що має сумний, навіть скорботний характер. Однак кожен із персонажів роману прощається зі старим і рухається назустріч новому у своєму житті, навіть Ружена, попри невтішну розв’язку. Музика – ключовий словообраз, вияв духовності (духовного начала людини). Тож у художній структурі твору музика функціонує подвійно: і як реальний план зображення, і як ірреальний (алюзійний), здебільшого через заголовок. Музика в романі «Вальс на прощання» є структуротворним компонентом.

Композиція твору будується за принципом контрапункту. Різні історії пояснюють одна одну, взаємодоповнюють, утворюючи безперервний розвиток. Тут варто також наголосити на стиранні меж між окремими темами (релігійними, філософськими, політичними та ін.) і мотивами (подібно до стирання розподілу частин у симфоніях Л. Бетховена, що, як відомо, вважається особливим новаторським прийомом композитора). Фінал роману – підсумок найскладніших процесів життєвої боротьби (навіть драми) Ружени, різні аспекти якої висвітлені в попередніх частинах. Отже, стає цілком зрозуміло, що йдеться про людину, яка заплуталася, загубилася в пошуках справжніх цінностей у житті, а тому її смерть виглядає як безглуздість та трагічна випадковість. При цьому письменник пішов далі: обіграючи мотиви страху, самотності, приреченості, невдоволеного самолюбства, смерті, безпліддя, він наголосив на відсутності справжньої любові та справжніх почуттів.

Проблемно-тематичний спектр, як і в сонатному творі, характеризується повторами (варіаціями) тем і мотивів (любові, людської драми тощо), їх неодноразовим обігруванням, що й дає змогу говорити про поліфонічність роману. Загалом же вплив вальсових інтонацій, сонатно-симфонічної музики та навіть форми рондо засвідчує алюзійну поліфонічність у музичній площині «Вальсу на прощання».

Як бачимо, талант М. Кундери формувався й розвивався в контексті постмодерністських загальноєвропейських стильових пошуків 70-90-х років ХХ ст., і тому його творчість, безумовно, позначена рисами експериментаторства. Аналізований твір засвідчує синкретичність стильових ознак декількох напрямів (реалізму, натуралізму, модернізму) у межах постмодерністського дискурсу. Проведене з цього погляду дослідження дає підставу зробити висновок про своєрідність оповідної структуру роману «Вальс на прощання» на різних її рівнях – проблемно-тематичному, сюжетно-композиційному, стильовому. Загалом, оповідь характеризується сюжетною й мовною простотою (зрозумілістю), фрагментацією, синтезуванням суміжних мистецьких засобів (музики та живопису), багатозначністю образів-символів (попри уявну простоту), алюзійністю заголовка, різноманітністю й концептуальністю художніх деталей. А яскравий та своєрідний музичний складник роману «Вальс на прощання» слугує принципом композиції, формує неповторну атмосферу твору, унаочнює подієве тло, довершуючи картину життя чеської провінції середини ХХ ст [7, ст. 231].

«Вальс на прощання» стає моделлю сучасного автору суспільства в мініатюрі, і, створюючи її, він вкладає в роботу над романом весь свій досвід, власні переживання і міркування. «Вальс на прощання» формально є фарсом, всюди відчувається гротеск, але він містить в собі дуже серйозну тему людського непорозуміння. Трапляється смерть вагітної жінки – через низку безглуздих обставин, причиною яких виступає те ж саме непорозуміння. Оповідач у Вальсі майже повністю прихований за текстом, він більше не нагадує читачеві про свою присутність і втрачає роль провідника наративного світу, поступаючись власним суб’єктивним поглядом на користь текстової реальності. В основі ставлення Кундерових героїв до текстового світу вкладений екзистенціальний код тривоги.

У романі «Вальс на прощання» Мілан Кундера, що полюбляє «любовні теми» зображує навіть не любовний трикутник, а любовний багатокутник. Поєднуючи у цьому романі елементи реалізму, модернізму та постмодернізму, письменник непомітно для нас, як уже зазначалося вище, відходить від ролі оповідача, який певною мірою висловлює власні думки до того, що відбувається, дає власний аналіз та оцінку тим чи іншим подіям. Він дає можливість читачу самому розібратися в усіх перипетіях сюжету, у тих заплутаних стосунках, які сформувалися між персонажами, а завдання читача у даному випадку полягає у тому, щоб зробити правильний висновок, щоб вчитися не на власних помилках, а на помилках, яких у своєму житті допустилися герої роману.

* 1. **Характерні риси постмодернізму в романі «Вальс на прощання»**

1. Лейтмотивом постмодернізму є тотальний сумнів. Його ми часто зустрічаємо на сторінках роману. Він практично притаманний всім героям, які повинні зробити певний крок чи вибір, але сумніваються.

Наприклад у рішеннях Ружена весь час сумнівається «…Вона знову відчула, що не знає, як вдіяти. Що геть недавно вона була сповнена рішучості. Але аргументи її колег здавалися їй переконливими, і вона знову завагалася. Збурена, вона почала спускатися…» [1, ст. 145]. Також бачимо це у діях Кліми «..Страх, що його обвинуватять у змові з метою вбивства, був дужчий, ніж страх, що його оголосять батьком тієї дитини…» тут він сумнівається, який вибір зробити, чи визнати себе справді батьком, чи можливо придумати інші способи, щоб це не було правдою, або цієї дитини б не стало. Цей сумнів ми бачимо і в словах і в поведінці пані Клімової «Та ця радість тривала недовго, бо вона відразу ж подумала, що той концерт не був доказом вірності чоловіка. Якщо він узявся давати концерт на цьому Богом забутому курорті, то, звісно ж, робив це для того, щоб зустрітися тут з іншою жінкою. І їй здалося, що ситуація ще гірша, ніж вона собі гадала, і що вона потрапила у пастку» Тут пані сумнівається у вірності своєю чоловікові, цей сумнів проходить через увесь твір, він присутній від початку їх стосунків. Сумнів бачимо весь час у Якуба щодо блакитної таблетки смерті, яку він віддав медсестрі «Якуб підійшов до вікна і відчинив його. Він думав про блакитну пігулку і не міг повірити, що справді віддав її напередодні тій незнайомій дівчині. І той випадок їх медсестрою видався йому раптом безглуздим і неправдоподібним…» [1, ст. 195]

1. Цитування. Звернення до Фройда бачимо в цитаті «Новітня доба спростувала всі міфи. Дитинство вже перестало бути віком невинності. Фройд виявив сексуальність у немовлят і відкрив Едіпів комплекс. Тільки Йокаста (міфологічний образ – дочка [Менекея](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D0%BA%D0%B5%D0%B9). За однією з версій, дружина [Лаія](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%96%D0%B9), від якого народила сина [Едіпа](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%B4%D1%96%D0%BF), що згодом став її чоловіком.) лишилася недоторканою, ніхто не зважився зірвати з неї покривало. Материнство – це останнє й найбільше табу, та в ньому криється і найбільше прокляття…». Також звернення до біблійності «Гадаєте, у церковній моралі, що закликає до розмноження, вчувається голос Христа, чи, може, в основі комуністичної пропаганди, яка заохочує робити дітей, лежить Марксове» [1, ст. 36]. «Архімед своїми кресленнями, Мікеланджело своїми кам‘яними скульптурами, Пастер своїми пробірками з дослідами – тільки вони змінювали життя людей і творили реальну історію, натомість політики… Політика – це закрита наукова лабораторія, де з людиною вчиняються нечувані експерименти» «Так, – погодився Бертлеф, – Мойсей каже про це в 6 главі книги Буття: «Зітру Я людину, яку Я створив, з поверхні Землі…бо жалкую, що їх я вчинив» та «Евклід у своїх славетних «Засадах» написав дослівно так: «За декотрих незвичайних і вельми таємничих обставин декотрі парні числа виступають як непарні..» [1, ст. 121].
2. Іронія виявляється в причині смерті Ружени проти її волі. Іронія також тут, що її відчували самі герої «Це готель для пацієнтів, а не для псів. Із псами вхід сюди заборонений. Ружені вчулося в Якубових словах іронія, що її вона так ненавиділа, бо та іронія відправляла її туди, де вона не хотіла бути…» [1, ст. 143].
3. Тексту притаманна фрагментарність, всі події частини переплутані між собою і одночасно поєднанні, коли з мікросвіту формується уявлення про макросвіт.
4. Поєднання прекрасного і огидного «Вона почувала інстинктивну відразу до цього збіговиська, що знецінювало вартість жінки як індивіда. Її оточувала сумна інфляція жіночих персів, поміж якими навіть її прегарні груди втрачали свою привабу…» [1, ст. 165].
5. Поєднання літературності та науковості тексту, розмиття меж «Та й цілком очевидно, що я мушу подумати і про те, в якому світі житиме моя дитина. Школа, звісно ж, не забариться забрати її в мене і напхати її голівоньку різним мотлохом, з яким я марно все життя боровся. І що мені тоді, дивитися, як мій син стане дурнуватим конформістом?» Чи може, вбивати йому в голову млі ідеї і бачити, як він страждає, встрявши в ті самі конфлікти, що і я?...» [1, ст. 131].
6. Асоціативність вже зустрічаємо у заголовку роману «Вальс на прощання»
7. Наявний тут еклектизм з поєднанням різних текстів та несуміжних елементів та плюралізм – як множинність думок.
8. Відкритий кінець, де дається воля реципієнту для його продовження. «Нам багато про що треба поговорити, багато чого відсвяткувати. Нас чекають чудові вихідні, – відказав Бертлеф, узявши дружину під руку. І всі четверо пройшли попід перонними ліхтарями і покинули вокзал» [1, ст. 205].
9. Всюди хаос – у побудові сюжету, у стосунках, у думках, все переплутано і заплутано, немає одного вірного шляху.
10. Можемо говорити про смерть автора, він лише фіксує думки інших і дає право вибору вже реципієнту.
11. Змішування низького і високого можемо брати приклад від стосунків Кліми – музиканта з вищого світу, і Ружени – яка загнивала в своєму малому світі
12. Помітне в творі втрата моральних якостей, розмиття кордонів, що добре, а що погане. Зробити аборт це гріх, але як не зробить, то завдасть дружині болю і т.д.
13. Наявність різних центрів, не існує одного, у ідеї, у сюжеті
14. музика в аналізованому творі є джерелом певних асоціацій і типологічних зіставлень.
15. Синкретизм стилів – модернізму, реалізму та постмодернізму
16. Автор поперемінно висвітлює точку зору то одного, то іншого персонажа, створюючи ефект поліфонії.
17. В даному творі читач має відчуття сучасності та неперервності , образ дійсності розфокусований

**СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:**

1. Кундера М. Вальс на прощання. Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. 240 с.
2. Палій О. П. Національні версії слов’янського літературного постмодернізму: чесько-українські паралелі. URL : <https://goo.gl/kd2Unk>
3. Палій О. П. Періодизація постмодерного періоду сучасної чеської літератури. URL : <file:///D:/!_DOWNLOADS/kdsm_2013_23_36%20(3).pdf>
4. Семків Р. Як вижити в часи окупації? Нестерпна важкість письма Мілана Кундери. URL : <https://goo.gl/mEJKM2>
5. Шураєва. Н. Б. Колористична парадигма роману М. Кундери «Вальс на прощання». URL : <https://goo.gl/DAGG51>
6. Шураєва Н. Б. Особливості оповідної структури роману М. Кундери «Вальс на прощання» : музичний аспект. URL : <file:///D:/!_DOWNLOADS/Nvvnufll_2015_8_32.pdf>
7. Analýza motivů a témat v Kunderově románu Valčík na rozloučenou. URL : <https://goo.gl/AL1D8K>
8. Čápová M. Pojetí románu u Milana Kundery. URL : <https://goo.gl/ctGrGh>
9. Halouzková K. Problémy vztahů ve vybraných dílech Milana Kundery. URL : <https://goo.gl/kJnDNS>
10. Valčík na rozloučenou : čtenářský deník. URL : <https://goo.gl/uHk4FL>
11. Všetička F. Valčík na rozloučenou Milana Kundery. URL : <https://goo.gl/goQL3P>