

světem. Řeč je tu současně nositelem zákonitostí a nosným pilířem představivosti; subjekt proměňuje řeč, vycházející od daného k představovanému, a je jí zároveň sám proměňován. Vzájemné působení světa a člověka je tu skutečností v té míře a tím způsobem, jak dochází k proměně obou.

(Řím 1974)

TŘI ROMÁNY MILANA KUNDERY

I

Kunderova výpověď o historické a společenské zkušenosti poválečného Československa se setkala s neobyčejně živým čtenářským ohlasem snad hlavně proto, že přes zvláštní a neopakovatelnou podobu typických českých konfliktů, společenských i osobních, dospívá k obecně platným aspektům věci. Kundera předvádí konkrétní historický materiál v krajních situacích, odhaluje tak i všechny jeho potenciální kvality a nutí čtenáře nejen k hledání odpovědí na naléhavě vyhocené otázky, ale vůbec k novému promyšlení některých základních hodnot moderní evropské kultury.

Autorův zájem se soustřeďuje především na otázky vztahu mezi člověkem a jazykem – člověkem a řečí jako historickým a společenským jevem. Kundera ve svých románech zkoumá složité filozoficko-sémiotické problémy a jejich historický dosah a činí to způsobem, který zdánlivě nestaví před čtenáře žádné větší překážky. Využívá naopak mnoha osvědčených vypravěčských postupů: poutavá zápletky vzbuzující pozornost i napětí, rychlý, dalo by se říct kinematografický střih a prudké střídání různých časových a prostorových plánů, retrospektivní průhledy, montáže panoramatických pohledů a zvětšených detailů. Ani po jazykové stránce se Kundera nepouští do převratných experimentů, udržuje rovnováhu mezi hovorovým a literárním jazykem a jeho vyprávění je svěží, rychlé a přesné. Nosnou osou experimentu jsou totiž prvky, kterým se tradičně říká obsahové: zápletky jsou vlastně figurativní podobou teoretických problémů týkajících se člověka jako subjektu a objektu dějin, komunikace a vztahu k druhému; osoby, epizody i jednotlivé motivy jsou pak variantami těchto problémů, kladených a zkoumaných rigorózním způsobem a s objektivizujícím, téměř vědeckým zaujetím.

Jedním z možných klíčů ke Kunderovým románům je pokus číst je jako sémiotickou metaforu. Kritika jazyka je důležitou, často základní složkou literatury; v literatuře moderní jsme si zvykli setkávat se s ní v plánu syntaktickém, lexikálním a často i morfologickém. Kundera zvolil jinou cestu: jeho jazykový experiment spočívá v *epozici* vztahu mezi subjektem a jazykem. Na stránkách jeho brilantního rukopisu se odehrává drama a fraška základních jistot a nejistot řeči.

V pořadí první z románů, *Žert* (1967), lze nazvat realistickým v tom smyslu, že jeho děj vychází z jedné z typických historických situací poválečného Československa. Pro ideologii programující socialistický realismus je ostatně právě realismus, pokud znamená poznávání historické skutečnosti, největším nepřítelem. (Zdůraznila to správně např. Julia Kristeva ve svém příspěvku na Biennale v Benátkách r. 1977.) Pozoruhodné je, že jakmile z Kunderova realistického, historicky ověřitelného a ověřeného děje vyjmeme a soustředíme některá klíčová fakta, obdržíme výčet, který by mohl být surrealistický:

Nafackovat policajtovi, chodit do kostela, mít otce popraveného za smyšlený politický zločin, mít otce, který byl kdysi statkářem, krást, být pacifistou, močit na okraji chodníku

39. Tamtéž, str. 25.

během prvomájového průvodu, malovat kubistické obrazy.¹

Společným jmenovatelem tohoto podivuhodného paradigmatu je práce v uhelných dolech, které svedly dohromady skupinu mladých mužů ve zvláštním, tj. nápravném, tj. trestném vojenském útvaru. Jinými slovy, jde o viny spojené společným trestem.

Protagonistou románu je člověk jménem Ludvík Jahn, jehož životní dráha je přerušena a osobnost navždy poznamenána, protože byl vyloučen ze strany a z univerzity a poslán do onoho nápravného útvaru. Důvod: napsal na pohlednici „Optimismus je opium lidstva. Zdravý duch páchne blbostí. Ať žije Trockij!“ Jeho čin do uvedeného paradigmatu vin docela logicky zapadá, z hlediska systému jsou všechny členy paradigmatu rovnocenné a libovolně zaměnitelné. Není však náhodné, že Kundera zvolil pro svého hrdinu osudný krok, který má na rozdíl od ostatních jednu specifickou vlastnost: je to čin verbální. To znamená, že je nezbytně mnohoznačný, nejsnáze vystavený omylům a nedorozuměním, propůjčuje se nejrozličnějším interpretacím; slovo také není přímo závislé na vnějších podmínkách, není to „dědičný hřích“ jako viny otců, je samostatnou iniciativou mluvčího a je tedy na místě mluvit o zodpovědnosti. Ale důvod, pro který Kundera soustřeďuje pozornost na slovo, je ještě hlubší: hlavním tématem jeho románu je otázka, čím je člověk dějinným a čím jsou dějiny člověku – a tento román „špatným žertem“ nejenom začíná, ale i končí.

Celý můj životní příběh byl počat v omylu, špatným žertem pohlednice, tou náhodou, tím nesmyslem. (...) pocítil jsem děs, že věci vzniklé omylem jsou stejně skutečné jako věci vzniklé právem a nutně. (...) Kdo se to tehdy mylil, když hloupý žert mé pohlednice byl vzat vážně? (...) Ty omyly byly tak běžné a všeobecné, že naprosto nebyly výjimkou nebo „chybou“ v řádu věcí, nýbrž právě naopak, ony tvořily řád. Kdo se to tehdy mylil? Sama historie? (...) Co když historie žertuje?²

Jak odpovědět na otázku historické spravedlnosti, viny, trestu a okamžiku, kdy je pojmenování věcí, lidí i skutků natolik arbitrérní, že je nelze předvídat ani podřet? Hrdina románu shledává, že omyly a chyby tvoří řád, a přesto je nazývá omyly a chybami; svědčí tak o vypjaté mezní situaci, o krizovém okamžiku, kdy se současně uplatňují dva navzájem se vylučující sémiotické kódy. Z hlediska subjektu, který musí oběma nějakým způsobem odpovídat, je to situace jakési kontrolované schizofrenie a nejhlubší samoty.

II

Výmluvným dokumentem takové situace je dopis českého filozofa Karla Kosíka Sartrovi. Ocitujeme úryvek z něho, protože tu jde o týž problém:

Jsem podezřelý, třebaže jsem se žádného trestného činu nedopustil. (...) Proč jsem podezřelý? Protože za určitých okolností, v atmosféře všeobecné podezřavosti, působí elementární lidské postoje a hodnoty, vlastní převážné většině lidí, jako je přátelství, čest, humor, smysl pro slušnost, přirozenost a opravdovost, jako výstřednost

a provokace a normální slova a věci nabývají převráceného významu. Jednoduchá věta: „Vymknul jsem si kotník a kulhám“ se v uších policie převrací z prostého sdělení na spiklenecké heslo, a ten, kdo skutečně kulhá, v očích policie pouze simuluje a zastírá nějakou „temnou“ činnost.³

Český marxistický filozof se obrací na Sartra s otázkou, která má „životní důležitost: Jsem vinen?“⁴ Nestačí a nemůže mu stačit vědomí, že se neprovinil, jde o úzkost, které zbavuje člověka jen vědomí historické pravdy nebo víra v Boha. Kdyby cokoli mohlo znamenat jakoukoli věc anebo její opak, znamenalo by to, že jsme v orwellovském pekle. Marxistický filozof nežádá o materiální pomoc, nýbrž o slovo; potřebuje potvrdit, že dosud platí kultura, systém hodnot, jazyk, mimo které neexistuje:

1. *Žert*, Praha 1967, str. 33.

2. Tamtéž, str. 250.

3. Praha, 26. května 1975, otevřený dopis K. Kosíka J. P. Sartrovi

4. Tamtéž

Jsem mrtev – píše Kosík – a současně žiji. (...) Jsem pouhé nic, a proto nemohu přednášet filozofii na Karlově univerzitě ani být zaměstnán kdekoli jinde. (...) Jsem mrtev, a nemohu se proto zúčastňovat vědeckých zasedání (...) jako ten, který není a vlastně nikdy ani nebyl, nesmím uvádět v omyl čtenáře, a proto jsou všechny mé publikace v Československu zakázány, vyřazeny z knihoven a mé jméno je vymazáno ze seznamu autorů.

Opakuje se tu v tragicky vyhocené podobě krize identity člověka, se kterým se evropská kultura od 19. století neustále konfrontuje, ona opětovně a do únavy kladená otázka, zda v okamžiku, kdy „Bůh je mrtev“, není mrtev také člověk. Je to právě Sartre, kdo upozornil na jeden klíčový moment v historii této krize, v níž jde o to „inventer une nouvelle table de la loi“ – vymyslet nový zákon. Sartre připomíná André Gida, který „refusait de se laisser traiter au départ comme une brebis galeuse (...) il a compris qu'il se libérerait

seulement par l'invention radicale et gratuite du Bien et du Mal“.⁵ Ještě jednou Sartre: „Le revolutionnaire veut changer le monde, il le dépasse vers l'avenir, vers un ordre de valeurs qu'il invente ...“⁶ Musí v podmětu této věty stát slovo revolucionář a žádné jiné? I v případě, kdy není řečeno, jaké jsou ony nové vymyšlené hodnoty? – Tyto otázky jsou nad Kunderovým dílem nevyhnutelné a odpověď na ně by se mohla zdát až příliš samozřejmá. Kundera sám však sféru konkrétních společenských obsahů nehodnotí. (A to je snad neoptimističtější složka jeho díla, neboť počítá u čtenáře s tímž systémem hodnot, kterého se Kosík dovolává u Sartra, zatímco absence jakéhokoliv pevného bodu nejen v hodnotovém systému, ale i ve smyslu běžných pravidel dorozumění, je základním strukturotvorným prvkem jeho románů.)

Nahradíme-li v uvedené Sartrově větě slovo revolucionář pouhým *x*, dostaneme rovnici, jejíž neznámou Kundera ve svém díle zkoumá a analyzuje. *Žert* v tomto hledání odpovídá rozpoznání jisté (nové) situace a identifikaci mechanismů, které ji charakterizují. *Život je jinde* (1970) představuje zobecnění rozpoznávaných principů: ústředním tématem se stává *lyrismus*, který v Kunderově pojetí znamená totéž, co arbitrérní manipu-

lace pojmenování a hodnot. Kundera pod tímto společným jmenovatelem sdružuje protagonistu románu, mladého básníka, který se v Praze padesátých let stává udavačem, a největší představitele světové i české moderní poezie (Baudelaire, Rimbaud, Puškin, Shelley, Lermontov, Majakovskij, Éluard, Wolker, Nezval, Orten atd.), dále základní principy surrealistické poetiky, maloměšťáckou paničku, stoupence pražského února 1948 a studenty, kteří pod heslem „imaginace u moci“ vytáhli do pařížských ulic v květnu 1968. Dalo by se říci: avantgardní ideologie od poezie k moci, anebo také: od Gida k Orwellovi přes „laboratoř“ československé zkušenosti. *Valčík na rozloučenou* (1973) je pak groteskním „theatrem mundi“, kde se pod povrchem pikantní detektivní historky vina navždy rozchází s trestem a vědomí míjí se skutečností.

Kundera vylučuje ze hry všechny moralistické prvky a rozvíjí svoji komedii o vymyšlených hodnotách, tlačí je do krajnosti tak, že se v tragikomickém rejži v podstatě shodují věci, na jejichž historickém a hodnotovém rozlišení nám tolik záleží. Nemyslím si, že by Kunderovi šlo o to, prostě zavrhnout hodnoty avantgardně revoluční tradice, udělal však toto: na základě nové konkrétní zkušenosti jim nastražil past, uvedl je na scénu, kde se budoucnost revolucionáře stala přítomností *x*. Vymyšlené se tu stalo skutečností – nelze je však už nazývat hodnotou.

Arbitrérnost pojmenování: omyl, nebo zákonitost

5. Odmítal nechat se sebou hned od začátku zacházet jako s prašivou ovci.... pochopil, že se osvobodí jedině radikálním a nezduvodněným vymyšlením Dobra a Zla. Cit. podle J. P. Sartre, *Baudelaire*, Paříž 1963, str. 60.

6. Revolucionář chce změnit svět, předhání ho směrem k budoucnosti, k řádu hodnot, které vynalézá ... Cit. dílo, str. 62; podtrženo námi.

Hrdina *Žertu* nenajde nikdy odpověď na otázku, je-li jeho životní příběh dílem omylu nebo zákonitosti. Ví jenom, že se stal obětí křivdy, chce ji napravit, ale nezmůže se na nic jiného než na to, že v soukromém pokusu o odvetu sestrojí v menším měřítku věrnou kopii téhož křivého mechanismu: jeho omyl, zbytečnost i neodčitelnost. Protagonista románu *Život je jinde*, básník Jaromil, by mohl být mladším bratrem Ludvíka Jahna, jeho příběh je ještě tristnější a začíná také omylem: Jaromil je tout court počat omylem:

Přemýšlela-li básníková matka o tom, kde byl básník počat, připadaly v úvahu jen tři možnosti: buď na lavičce ve večerním parku, buď jednou odpoledne v bytě kolegy básníkovy otce, anebo dopoledne v romantické krajině kousek za Prahou.

Když si položil podobnou otázku básníkův otec, docházel k závěru, že básník byl počat v bytě jeho kamaráda, neboť toho dne měl samou smůlu.⁷

Tato věčná náhoda je v našem románě specifikována svérázným způsobem: od prvních známek embryonálního života tu máme *básníka*, nikoli biologickou, nýbrž kulturní jednotku.

Velmi příbuznou výchozí situaci máme i ve *Valčíku na rozloučenou*. Opět náhodné těhotenství, tentokrát však biologické i fyziologické ohledy mizí ze scény téměř úplně, na váhu nepadají vůbec a celý příběh se rozjíždí arbit-

rérním přiřknutím otcovství a stejně arbitrárním přijetím otcovství:

Klíma tu hrozou zprávu už dávno očekával (...) očekával takové sdělení už mnoho let, už dlouho předtím, než Růženu poznal. (...) ví, že těhotenství je rána, proti níž není hromosvodu a která se ohlašuje patetickým hlasem v telefonu. (...) pravděpodobnost takového neštěstí je při jeho chorobné opatrnosti sotva jedna tisícina procenta. Růžena si nebyla zpočátku (tedy před několika týdny) tak zcela jista, kdo je příčinou jejího budoucího mateřství. (...) To bylo ovšem jen zpočátku, protože později se čím dál víc klonila k trumpetistovi jako ke svému oplodniteli, až se nakonec rozhodla, že to byl určitě on. Rozumějme dobře: nechtěla mu těhotenství lstivě přiřknout. Svým rozhodnutím nevolila lest, nýbrž pravdu. Rozhodla se, že tomu tak opravdu bylo.⁸

Tímto způsobem jsou kategorie náhody a omylu zlikvidovány: reálné příčiny a následky jsou pro obě postavy irelevantní, rozhodující je subjektivní pocit, intenzita emoce. Jenomže, jak uvidíme dále, toto emotivní osvojení skutečnosti znamená, že jednání zúčastněných osob je od tohoto okamžiku řízeno zákony diktovanými arbitrárně danou čí

přijatou rolí, její vnitřní samostatnou logikou a nutností.

V této souvislosti je třeba připomenout první Kunderovy prózy, sbírky povídek *Směšné lásky* (1963, 1965). Skoro všechny příběhy jsou i zde vystavěny na tomtéž mechanismu (viz zejména povídka *Autostop, Nikdo se nebude smát, Já truchlivý bůh*): hrdina vyšle do světa slovo, gesto, slib, vymyšlenou historku nebo dokonce vymyšlený jazyk, většinou to udělá jen z hravosti nebo jako více méně drsný vtíp, vždycky se však ukáže, že znak takto vzniklý dosahuje nečekané autonomie, nabývá vrchu nad svým původcem, pracuje jaksi „z vlastní podstaty“ a seje po světě omyly a neštěstí. Řečeno v termínech sémiologie – ale také lacanovské psychologie – „signifiant“ čili označující převažuje nad „signifié“ označovaným.

III

Základní souřadnice Kunderova světa vyplynou z mechanismů, kterými je nesena dynamika události v *Žertu*. Román sestává z vyprávění čtyř různých osob a jejich subjektivní, jen relativně platné a často vzájemně se vylučující pohledy zdůrazňují absenci jakéhokoli objektivního orientačního bodu uvnitř dané struktury. Osobnosti vypravěčů i jejich osudy jsou zcela rozdílné, ale nacházíme v nich jisté společné mechanismy, které je všechny stejným

7. *Život je jinde*, Toronto 1979, str. 13.

8. *Valčík na rozloučenou*, Toronto 1979, str. 20–21 a str. 131.

způsobem určují a zároveň propojují se společenskou a historickou skutečností.

Převaha kontextu

Osudná Ludvíkova pohlednice, určená naivní a příliš horlivé studentce, je čtena v místnosti politického sekretariátu a žertem míněná slova nabývají takového významu, že sám Ludvík „se jich v té chvíli bál a cítil, že mají ničivou sílu“.⁹ Účinek pohlednice je ještě drtivější před shromážděním svazáků: Ludvíkova slova jsou konfronto-

vána s poselstvím Fučíkovým, jsou postavena „pod absolutní míru Fučíkových muk“.¹⁰ Vyloučení ze strany pak znamená také – a vlastně hlavně – být zbaven možnosti rozhodovat o svých vlastních činech a slovech, i o tom, jaký smysl nakonec budou slova a činy mít, znamená to být zbaven možnosti být jejich skutečným subjektem:

V dolech se Ludvík snaží přesvědčit své nadřazené o tom, že byl potrestán omylem, že není nepřítelem strany, že je komunistou. Pracuje, co mu síly stačí, ale jediný smysl, kterého jeho snaha v novém kontextu může nabýt, je, že si chce vydělat. Stejně marný, ale tragický pokus vydělit se z kontextu nápravného zařízení učiní Alexej, syn komunisty popraveného v politických procesech: není mu však nic platné, že se veřejně vzdává svého otce, odvolává k vyšším autoritám atd. Klíčový význam má epizoda sportovní soutěže mezi trestanými a důstojníky: černí vojáci se rozhodnou simulovat únavu, kulhají a klopýtají; Alexej, který nechce simulovat, je slabý a unavený a jeho skutečné klopýtání působí provokativněji, nežli hraná únava kamarádů.¹¹

Mnohoznačnost

Mnohoznačnost je v *Žertu* základní vlastností každého slova, každé postavy, každého skutku, je neustále zdůrazňována ve všech motivech, od nejdrobnějších epizod po hlavní téma románu. Dvojsmysl a nedorozumění jsou vlastně jenom její povrchní podobou. Kundera aktualizuje mnohoznačnost znaku tím, že uvádí táž slova do různých kontextů a zdůrazňuje také různé funkce, kterých může mnohoznačnost nabýt: může se stát pastí, jako třeba Ludvíkova pohlednice, stejně tak dobře jí lze využít k vlastnímu prospěchu, jak činí např. Kostka, který těží z toho, že když odešel z fakulty, vyložili si to druzí „nikoliv ve smyslu mé [Kostkovy], nýbrž vlastní víry“.¹² Hrou s mnohoznačností dosahuje Kundera nejkřutějších ironických účinků. Například v setkání Ludvíka s Helenou:

Helena je žena funkcionáře Zemánka, jehož Ludvík považuje za odpovědného za své vyloučení z fakulty; chce se mu pomstít tím, že mu svede ženu. To je vlastní hlavní osa románu, který se odehrává v místě a čase, který si Ludvík zvolil pro svoji pomstu. Helena se slepě oddává iluzi velké lásky, zatímco Ludvík promyšleně a s odstupem vede oběť k vysněnému cíli. Jejich dialogy jsou dvojsmyslné na druhou: Helena např. nazývá Ludvíka „svou pravdou“ a Ludvík žasne nad „neuvěřitelnou lidskou schopností přetvářet skutečnost k obrazu přání a ideálů“, ale sám právě dělá přesně totéž.¹³

Je to jeden z nejoblíbenějších Kunderových postupů: jednotlivé věty, události i předměty nabývají postupně nejrozporuplnějších hodnot a přitom věc či znak, který je zastupuje, zůstává stále týž a má funkci jakéhosi pantu, kolem něhož se smysl otáčí jako korouhvička. Postavy románu se tak ocitají ve víru, kdy se vše může obrátit v opak:

Například dívka Lucie nosí Ludvíkovi květiny, které on přijímá jako symbol lásky a medituje nad jejich tajemnou řečí. Později se dovídá, že Lucie kradla květiny na hřbitově; láska a vandalství jsou však jenom dvě z mnoha možných vysvětlení Luciina nesrozumitelného počínání.

9. *Žert*, str. 33.

10. Tamtéž, str. 179.

11. Tamtéž, str. 51.

12. Tamtéž, str. 196.

13. Tamtéž, str. 174.

Neviditelný pramen zprávy, nesrozumitelné poselství a slepota

Lucie, rodná sestra Viktorky a Ofélie, je tajemstvím zahalená dívka, se kterou se Ludvík a Kostka v různých okamžicích setkali: každý z nich vypráví svoji verzi Lucie, ale jediná jistota, již lze z jejich vyprávění nabýt, je, že skutečná dívka jedné ani druhé verzi neodpovídá. Jejím údělem je být neviditelným zdrojem příběhů, legend, pomluv, snů, barvotiskových historek pro vojáky, policijních zpráv a pohádek, které si o ní vymyslí děti. Lucie sama nemluví a je přítomná jen potud, pokud se o ní mluví, pokud je „mluvena“. Celý román je příznačně předznamenán scénou, kde se Ludvík a Lucie po letech ocitnou v těsné blízkosti a nepoznají se.

Ludvík sedí u holiče a dává průchod svým fantaziím o tom, jak je vydán na milost a nemilost neznámé ženě tisknoucí břitvu na jeho krk. Tou neznámou je Lucie, jediná žena, kterou v životě opravdu miloval. Ale Ludvík sám si její totožnost není jist, potřebuje, aby mu ji potvrdil někdo třetí.

Protěžkem neviditelného pramene zpráv, onoho neuskutečněného poznání, pravdy, která stále mění obsah, je motiv nesrozumitelného poselství. V nejúplnější podobě je rozvit v Jízdě králů. Jízda králů je starobylá moravská slavnost, rítus po staletí beze změny opakovaný, vrcholný okamžik v životě obce. Živé nebo alespoň srozumitelné zůstaly krása obřadu a jeho citový význam – úcta, již obec projevuje svým členům volbou krále. Sám smysl obřadu je však zapomenutý, zasutý v dávné minulosti, a přestože ohledně jeho původu existují různé hypotézy i pokusy o výklad, význam poselství Jízdy je navždy ztracený, nerozlučitelný. Jinými slovy, Jízda postrádá funkce sdělovací, je však vybavena funkcí emotivní a funkcí estetickou.

Mladík zvolený za krále je oblečen do ženských šatů, jsou mu zavázány oči a je povinen po celý obřad mlčet: je zbaven své identity ve prospěch znaku, kterému propůjčuje život. Mezi maskovaným, slepým a němým „králem“ a okolním světem je stěna neprůhledná z obou stran: otec „král“, osoba, která je vlastně hlavním hrdinou obřadu, neboť jí náleží pocta vyjádřená volbou, musí slepě spoléhat na to, že převlečená postava na koni je vlastní syn. A jak se stalo Jaroslavovi, může být klidně oklamán.

Všechny osoby, které se podílejí na Jízdě králů, jsou vstřebávány oním ztemnělým, nesrozumitelným poselstvím: uvnitř ritu jsou jako fyzické osoby zaměnitelní (Jaroslavova syna zastupuje přítel), vně ritu nevidomí a nevědomí jako Jaroslav. Oslepující moc má i nový a zcela netajemný rítus.

Příkladem může být epizoda ceremonie vítání nových občánků na národním výboru, jak ji Ludvík s ironickým a jasnozřivým odstupem sleduje. Ludvíkovi neunikne žádné hnutí a žádný detail, nepozná však svého dávného přítele, ani když se na něj pozorně dívá: uvnitř ritu se skutečná postava ztrácí, není k poznání. (Ceremonie má ve skutečnosti nahradit křest: je to prázdný, všech funkcí zbavený rítus, jediné, čím oplývá, je emotivní funkce: ceremonie je ošklivá, přece však dojemná.)

Zvláštní slepotou, analogickou té, kterou vyvolává rítus, jsou stíženy všechny postavy románu: Ludvík nepozná Lucii, Kostka nepozná v Ludvíkovi vojáka, o kterém mu Lucie vyprávěla, Helena nevidí mlhou svého senti-

mentalismu skoro vůbec nic. Tato slepota je jakoby stupňována horečnou reflexí a autoreflexí vypravěčů, kteří vlastně neusilují o nic jiného než o to, zjistit pravou tvář svého i cizího jednání. Stále jim však něco rozhodujícího uniká a všechno je nějak maskováno. Například v krabičce s nápisem Algena jsou prachobyčejná laxativa a Helena si místo sebevraždy přivodí průjem. – A to je jen poslední z řady oněch pitvorných nedorozumění, mezi která patří i žertovná pohlednice „demaskovaná“ jako projev třídního nepřátelství.

Je-li obsah zprávy nesrozumitelný a její pramen neviditelný, ohrožuje každý sebemenší zásah do jejího pořádku její samotnou existenci: možná že osudná Ludvíkova pohlednice je právě takovým nebezpečným, i když nicotným, zásahem do jistého obrovského a přísného ritu.

Člověk jako subjekt předepsaného textu

Byli jsme jen němi herci podstrčení pod dávno nazpívaný text. A ten text byl krásný, byl úchvatný a všechno to byla pravda. (...)

Bože, co je to, že mne vzpomínka na rozmarýnový věneček dojmá víc, než naše skutečné první milování, než skutečná Vlastiččina panenská krev?¹⁴

Tak vypráví Jaroslav o své svatbě, která se odehrála přesně podle lidové tradice. Ztotožnit se s ní, vejít do scénáře a zosobnit jeho věčné a nesmrtelné postavy znamená pro něho zakusit hluboké štěstí:

Byla to dlouhověková tradice, která si podávala člověka po člověku a strhávala ho do svého sladkého proudu. V tom proudu byl každý podoben každému a stával se lidstvem.¹⁵

Slova písně, *prostor textu*, jsou jediná místa, kde se postavy Žertu skutečně setkávají; téměř by se dalo říci, že mimo nějaký text se setkat nemohou. Kostka si promítá Lucii do podobenství evangelia, Helena se zamilovala do funkcionáře Zemánka „uvnitř“ písně Avanti popolo, Ludvík prožívá okamžik štěstí, když se setkává se svými přáteli uvnitř písní, které zpívá Jaroslav, „uvnitř skleněné kajuty těchto písní“, kde se cítí doma.¹⁶

Kundera zdůrazňuje pozitivní citové hodnoty, které takové spočinutí v „předem nazpívaném“ textu přináší: je to vlastně slast ukolébavky, jejíž slova jsou podružná. V románě je však ještě celá řada motivů nesených týmž mechanismem, kde ono „podstrčení pod dávno nazpívaný text“ působí utrpení a vyvolává tragédie. Jsou to především všechny epizody, které jsme popsali jako převahu kontextu; je to dále třeba onen nízcce artikulovaný, ale vysoce účinný projev, jakým je zvedání rukou na politickém shromáždění, na jakém byla odhlasována Ludvíkova vina.

Zaměnitelnost osob, čas bez historie a historie bez času

Když se Ludvík konečně setká se svým životním přítelem Zemánkem, nedojde mezi nimi ani k hádce, ani k vysvětlování, ani k usmíření, nepadne ani facka, kterou Ludvík touží vrazit Zemánkovi už dvacet let: Ludvík a Zemánek jsou si pojednou podobní. Jsou totiž opět, po dvaceti letech, zaměnitelní. Tehdy byli oba úspěšnými funkcionáři a nadějnými studenty, nyní jsou oba pamětníky už nepřilíš zajímavých událostí minulosti. Jsou si podobní i v očích Heleny i v očích mladé Zemánkovy milenky, v konečné partituru dějin jsou zaměnitelní. Dějiny

– nebo to, co je dějinami nazýváno – tu mají stejný účinek jako ritus.

Nejčastěji citovanou větou *Žertu* je Ludvíkovo závěrečné: „Vše bude zapomenuto a nic nebude odčiněno.“ Tragické omyly, zmarené lidské životy, zbytečná utrpení, otřesné deziluze, konec víry v revoluci, to vše se propadá do mlžného zapomnění, kde spravedlnost, vina a trest pozbyly smyslu: „Úlohu odčinění (pomstění a odpuštění) zastoupí zapomenutí.“¹⁷ A také zabývat se minulostí pozbývá smyslu:

*Představuji si jedoucí chodník (to je čas) a na něm člověka (to jsem já), který běží proti směru, kterým se pohybuje chodník; chodník se však pohybuje rychleji nežli já, a proto mne zvolna unáší od cíle, ke kterému běžím; ten cíl (podivný cíl, který je umístěn vzadu) je minulost politických procesů, minulost sálů, v nichž se vzpažují ruce, minulost strachu, minulost černých vojáků a Lucie, minulost, kterou jsem uhranut, kterou se snažím rozluštit, rozmotat, rozplést a která mi brání, abych žil, jak má člověk žít, totiž čelem vpřed.*¹⁸

V románě *Život je jinde* se „předepsaným textem“ stává i budoucnost: *Revoluce dala budoucnosti opačný smysl: nebyla již tajemstvím, revolucionář ji znal zpaměti; znal ji z*

14. Tamtéž, str. 138.

15. Tamtéž, str. 136.

16. Tamtéž, str. 274 – 275.

17. Tamtéž, str. 255.

18. Tamtéž, str. 253.

*brožur, knih, přednášek, agitačních řečí; neděsila, naopak poskytovala jistotu uvnitř nejisté přítomnosti, takže se k ní revolucionář utíkal jako dítě k mamince.*¹⁹

IV

Tragédií protagonisty *Žertu* bylo, že vešel do dějin jako herec vzbouřivší se proti cizí hře, ale neschopný vydat ze sebe víc než varianty předepsaného scénáře. Hrdinou *Života* je básník, tedy postava, která by měla být *ex definitione* autorem, svrchovaným a originálním aktivním subjektem. A k metafoře dějin jako předepsaného textu a ritu jako jejich nesrozumitelného „estetizovaného“ poselství staví tu Kundera ještě metaforu poezie, která by měla být příkladem textu nového a objevného. Básník se však zvrhne v uduvače a báseň ve slogan.

Otázka identity subjektu

V *Životě* se Kundera soustřeďuje na genezi onoho jevu, který vyvolává zaměnitelnost nejrůznějších osob a převahu předurčené, odcizující role nad konkrétní bytostí. Hlavní činností Jaromila je jeho neustále a úpěnlivě obnovovaný pokus definovat sama sebe. Totéž platí i o jeho matce a o všech ostatních postavách románu v té míře, ve které jsou rozvinuty. Bez oddechu putují z jedné role do druhé, hrají či předstírají, vymýšlejí si své úlohy nebo je přijímají od druhých.

Matka vystřídá role manželky heroické a manželky zklamané, vdovy po hrdinovi a vdovy po podvodníkovi, pokouší se sehrát vášnivou milenkou a nakonec se rozhodne pro úlohu matky žijící jen pro syna. Jaromil osciluje mezi postavou básníka a revolucionáře, ale je pro něho otázkou herecké role, studia a cvičení i role muže a milence.

Kundera popisuje okolnosti a motivy, které vedou jeho hrdiny k tomu, aby předstírali sami sebe; důležité je, že jejich počínání není nikdy dáno holou nezbytností, nepředstavuje také nikdy jediné možné řešení. Proč například se matka tolik snaží sehrát před malířem jakousi absolutní milenkou, když jí ta role působí leda utrpení: *nebyla to láska, kterou by dlouho snivě předem vyhlížela, přicházela k malířovi s úzkostí jako školačka, která se bojí vyvolání,*²⁰

*Neměla ze své lásky pražádný požitek, ale věděla, že ta láska je velká a krásná a že ji nesmí ztratit.*²¹

Není tu ani objektivní nutnost, ani svobodná volba. Snaží se být taková, jakou si ji malíř přeje, vlastně jakou ji vidí:

*A maminka v té chvíli nebyla opravdu nic víc než jeho výmysl a jeho obraz. Věděla to a dodávala si síl, aby to vydržela a nedala na sobě znát, že vůbec není malířovou partnerkou, jeho zázračným protějškem a milováníhodnou bytostí, nýbrž jen neživým odleskem, poslušně nastaveným sklíčkem, pasivní hladinou, na kterou malíř promítá obraz své touhy.*²²

Jako nutnost, jako imperativ, působí tu nabídnutá role; násilí matce nepůsobí malíř, nýbrž obraz, který si o ní jako Pygmalion vytvořil. Smysl mýtu o Pygmalionovi Kundera obrací naruby: namísto sochy, které bohové vdechnou život, je tu socha, která umrtvuje toho, kdo se jí pokouší život vdechnout. Je to ostatně týž jev jako v Jízdě králů, týž vztah jako mezi Ludvíkem a Lucií: partnerem je vysněná, vymyšlená osoba, která zastihuje a umrtvuje osobu skutečnou. Tento jev je viděný jednou ze strany „Pygmaliona“ a podruhé ze strany „sochy“. „Sochou“ je Jaromil například v epizodě s filmovým medailónkem, který o něm natočí krásná filmařka ve spolupráci s matkou. Jaromil se v něm nepoznává, pokládá ho za stupidní, zosobňuje v něm odcizenou podobu sama sebe. Celý Jaromilův příběh je především tancem odcizujících identifikací a hledáním scénáře, který může mít úspěch. Téměř by se dalo říct, že

19. *Život je jinde*, str. 233.

20. Tamtéž, str. 56.

21. Tamtéž, str. 59.

22. Tamtéž, str. 61.

pravým protagonistou je právě ta která společenská role, podoba, figura, *kulturní jednotka*, se kterou se člověk identifikuje, aby byl druhými uznán a poznán.

Prostor, ve kterém se pohybují Kunderovi hrdinové, se rozpná mezi skutečností a fikcí, přitom však skutečnost nenabývá nikdy jasných rysů; skutečná podoba osob je jen rychle mizejícím, zamlčeným a zapomenutým přeludem, projevuje se převážně jenom jako pól, jako orientační bod, pomocí kterého mohou být ostatní body zmapovány jako fiktivní, jenž však nemá žádnou vlastní náplň, pokud za vlastní náplň není pokládána nějaká vada, kterou je třeba stůj co stůj skrýt.

Matka se rozhodne přerušit styky s malířem a říct mu, že: „je jiná, docela jiná, než si malíř myslí.“ (...) Odhodlala se tedy říci mu konečně pravdu? Ach vůbec ne. Nic mu nenapsala o tom, že to, co nazývala milostným štěstím, byla pro ni jen usilovná námaha (...) chtěla znovu najít bezpečí své cudnosti, a proto musila být neupřímná a psát jen a jen o svém dítěti a svatých povinnostech matky. Na konci psaní už sama věřila, že to nebylo její břicho ani namáhavý běh za malířovými nápady, co způsobilo

*její nervovou krizi, nýbrž jen její velké mateřské city, které se vzbouřily proti velké, ale hříšné lásce.*²³

Autentické jednání nepřichází vůbec v úvahu; v analogické situaci se ocitá nesčetněkrát Jaromil, hned například, když nemá odvalu svěřit se partnerce se svými sexuálními rozpaky a vymyslí si raději tajemnou ženu, která na jeho život vrhá temný stín. (Ostatně v této tajemné ženě Jaromil nevědomky popisuje vlastní matku – vymysl v těchto situacích neznamená něco skutečně nového, je to jen nahrazování jednoho stereotypu druhým.)

Jaromil je muž, ale zároveň se musí mužem teprve stát, matka je malířovou milenkou, ale musí milenkou předstírat. Za tragikomickými výjevy vystávají elementární lidské situace, na kterých Kundera ukazuje nesamozřejmost člověka, roztržku mezi jeho biologickou a společenskou funkcí. Ve snaze definovat samy sebe postavy *Života* svoji holou psychofyzickou skutečnost z procesu komunikace důsledně vylučují. Často právě tělesná nahota nebo věc s ní úzce související představují nepřekonatelnou překážku. (Viz např. osudná důležitost podvlékaček v epizodě s filmačkou.) A to, že jednou může být „hanbou“ nahota a podruhé to, co ji zakrývá, vyjevuje sémiotickou povahu problému. Namísto fikového listu slouží Jaromilovi víceméně zdařile zvolené znaky či kulturní jednotky od červených trenýrek přes mítinková vystoupení po básně, které mu mají být vstupním lístkem do ráje společenského uznání. Potřeba projektovat se do společenského kontextu, nutnost být institucionalizován (jako básník, jako revolucionář, jako muž) ho žene silou, která je nakonec větší pud sebezáchovy.

Zrcadlo: básník, Narcis a ti druzí

*Lyrik je ten, kdo ukazuje svůj autoportrét světu veden touhou, aby jeho tvář, zachycená na plátně veršů, byla milována a zbožňována.*²⁴

Jaromilův příběh obsahuje také všechny důležité body tématu společenské krize básníka. V této souvislosti by bylo možné dlouze citovat právě Sartrův esej o Baudelairovi, neboť obsahuje mnoho tezí platných i v našem případě: dilema svobody a „posvěcení“ (consecration) básníka, „aristokratizace“ umělce, pokus být zároveň tvůrčím subjektem a objektem pro druhé, otázka nezávislosti či neodvislosti (gratuité) vědomí a konformismu, téma cizího pohledu a závislosti na mínění druhých, otázka spontaneity a předstírání, revolty a přejímání uznaných hodnot.

Kundera tato témata neomezuje na problematiku básníka a míří svojí analýzou až k obecnému procesu utváření *já* v lidské psychice. Klíčovým motivem je tu zrcadlo: Narcisova tůň, tvář otcovských figur a vzorů, statná silueta *alter ego* a lesk vlastních výtvorů.

23. Tamtéž, str. 66.

24. Tamtéž, str. 252.

V Jaromilově světě se stává zrcadlem všechno – od předmětů v jeho pokoji po osoby – vše odráží jeho podobu. Je to však podoba nestálá, prchavá nebo zas pokřivená a falešná.

*Díval se dlouze do zrcadla a zoufale se zmítal v tom obrovském prostoru mezi opicí a Rilke.*²⁵

Jaromilova vlastní tvář je neustále pohlcována podobou matky a v obavě vypadat zženštile se zrcadlová past zdvojuje a stává paradoxem, neboť právě závislost na pohledu druhých charakterizuje typickou ženskou situaci ve

světě, kde vládne měšťácká morálka, jak je tomu v *Životě*. (A to je další bod, ve kterém se Sartrův *Baudelaire* sblíží s Kunderovým portrétem básníka jako mladého udavače.)

Jediným povzbudivým zrcadlem jsou Jaromilovi jeho verše, ale pokud mu nevyslouží statut vyvoleného básníka, podoba, kterou obřezají, se nezadržitelně rozplývá. Jaromilův pokus o obrat od narcistického *já* k *já* společenskému, je lemován celou řadou odcizených a odcizujících podob, tříšticích se a dezintegrujících. Kundera je kreslí s notnou dávkou ironie:

Jaromil se ztotožňuje s různými podobami, které mu nabízí vnější svět, vidíme ho například, jak si vypůjčuje myšlenky, gesta i hlas svého učitele při diskusi s kolegy, posleze užívá argumentů svých kolegů v hádce s malířem a ve tváři má přitom vtištěnou podobu své matky; na besedě básníků s policisty promlouvá znovu hlasem malíře. Bere na sebe dokonce hermafroditní podobu, „jednu stranu splaskle mužnou a druhou vypoukle ženskou“²⁶, a to díky tomu, že na prsou chová prchavý důkaz své identity, noviny, kde jsou vytištěny jeho básně.

Lyrismus

V okamžiku, kdy se smyšlený čin ocitne na správném místě, na místě předvídaném společenským kontextem, následuje skutečná reakce: to je mechanismus falešného obvinění a skutečného trestu – a zde právě Kundera provokativně zdůrazňuje homologii mezi totalitním systémem, lyrikou a revolucí:

*Lyrika je území, na němž se jakékoli tvrzení stává pravdou. Lyrik včera řekl: Život je marný jako pláč, dnes řekl: život je veselý jak smích a pokaždé měl pravdu. (...) Lyrik nemusí nic dokazovat; jediným důkazem je patos prožitku.*²⁷

*Revoluce netouží, aby byla studována a pozorována, touží po tom, aby s ní lidé splynuli; v tom smyslu je lyrická a lyriky potřebná.*²⁸

Takto vede malíř Jaromila v kreslení:

*Kreslí takovou čáru, která by se ti líbila. A zapamatuj si, že malíř není na světě, aby něco obkresloval, nýbrž aby na papíře vytvářel svět svých čar.*²⁹

Tato dnes již důvěrně známá lekce z moderního umění vyjadřuje to, co potom Jaromil skutečně dělá, ale ani ne tak v poezii, jako ve skutečnosti, stíraje právě hranici mezi skutečností a poezií:

*Vi, že poezie je mrtva (neboť umění je mrtvo, praví zeď Sorbonny), ale je mrtva, aby vstala z hrobu jako umění agitak a hesel psaných na transparenty a na zdi měst.*³⁰

Apollinairovskou vizi šťastného světa, kde budou všichni básníky, vypráví Kundera jako tragickou minulost: *léta politických procesů, pronásledování, zakázaných knih a justičních vražd. Ale (...) nebyla to jen doba hrůzná, ale i lyrická! Vládl jí ruku v ruce kat i básník. Zeď, za kterou byli žalářováni lidé, byla celá vystavěná z veršů a poděl té zdi se tančilo.*³¹

25. Tamtéž, str. 112.

26. Tamtéž, str. 263.

27. Tamtéž, str. 250.

28. Tamtéž, str. 231.

29. Tamtéž, str. 45–46.

30. Tamtéž, str. 208–209.

31. Tamtéž, str. 309.

Můstkem od lyriky k takovéto „revoluci“ je převaha emotivní funkce nad funkcí referenciální; Jaromil měří intenzitou citu správnost svého udání:

*Jaromil uvrhl do nebezpečí svou vlastní dívku právě proto, že ji miloval více, než jiní milují své ženy; právě proto, že ví, co je láska a budoucí svět lásky.*³²

Dalším aspektem *lyrismu* je požadavek okamžitého a totálního naplnění absolutních hodnot. Téměř jako leitmotiv románu, objevuje se v různých obměnách stále to též „totální“ heslo:

*Dospělost je buď úplná, nebo není.*³³

*Emancipace člověka bude buď úplná, nebo nebude.*³⁴

*Láska znamená všechno, nebo nic. Láska je buď úplná, nebo není.*³⁵

Bezprostředním impulsem Jaromilova udavačského kroku je právě to, že jeho zrzavá dívka neobstojí před zkouškou z absolutních ideálů lásky; tvrdí totiž realistic-ky, že by bez Jaromila byla smutná, nikoli, že by zemřela. „Musíš být moje, abys zemřela třeba na mučidlech, budou-li to chtít“, cituje Kundera Keatse a sleduje Jaromila spěchajícího na policejní komisařství.³⁶

Druhou tváří tohoto lyrického absolutna je představa smrti, stáří, bodu, ze kterého je vlastní existence viditelná a přehledná jako Osud, což dovoluje, aby se vlastní osoba stala předmětem kontemplace. Z tohoto rodu jsou fantazie nezralého mladíčka o milencích kladených do hrobu a obrůstajících mechem, o stáří a o smrti, sny, ve kterých Kundera zároveň odhaluje touhu po návratu do mateřského lůna i strach žít.

*Jeho život byl beznadějně malý, všechno kolem něho nijaké a šedé. A smrt je absolutní; nelze ji rozpůlit ani rozmělnit.*³⁷

Samostatným, ale také typickým plodem *lyrismu* je Jaromilův ideální dvojník Xaver,³⁸ toto jeho smyšlené lepší já, osvobozené od ponižujících zákonů společenské i zemské tíže, jednající volně a „arbitrárně“, a o to věrněji odpovídající duchovnímu autportrétu Jaromila, jeho pokusu vynalézt sama sebe.

Logika kontextu

Podívejme se nyní podrobněji na dynamiku událostí, které jsou nesený projekcemi subjektu do společenského kontextu:

Malý Jaromil kreslí lidské postavy s psí hlavou, protože lidskou hlavu nesvede.

Nemá odvalu se líbat se spolužačkou, ale pomaluje si tvář růží na rty, aby si druzí mysleli, že k líbání došlo.

Začne chodit se zrzavou prodavačkou, která mu překážela v cestě za hezčí kamarádkou, tvrdí však potom, že mu naopak kráska překážela v nadbíhání zrzce.

Mohli bychom vypsát ještě řadu dalších příkladů, kde dominantním aspektem znaku, jehož prostřednictvím postavy *Života* komunikují, je zastít nějaký nedostatek, nahradit nějaký chybějící článek anebo prostě doplnit urychleně trhlinu v bezvadném předivu svých představ. Máme tu například nápadné množství jakýchsi opravných definic a vysvětlení následujících po každé nepředvídané události. Ono: „teď konečně pochopil“, „teď věděl proč“ nevyjadřuje žádné skutečné porozumění, nýbrž jenom schopnost přizpůsobit každý nový prvek danému kódu nebo vlastnímu přání. Kundera konkretizuje zástupnost znaku tak, že znak zastupuje skutečnost doslova, supluje to, co chybí, co se nějakým způsobem postrádá nebo

ukrývá. Rozhodujícím kritériem přitom není skutečnost, nýbrž komunikace sama, její

32. Tamtéž, str. 302.

33. Tamtéž, str. 220.

34. Tamtéž, str. 211.

35. Tamtéž, str. 292.

36. Tamtéž, str. 303.

37. Tamtéž, str. 123.

38. viz díl II. a VII.

žádoucí účinek. Jaromil neustále staví své jednání na předpokladu, ať už správném nebo mylném, jak bude druhými „čteno“. Svrchu uvedeným příkladům je společné to, že jsou to všechno jakási nouzová řešení. Tato nouzová řešení jsou však zpětně zhodnocována:

Malíř vidí v lidských postavách s psí hlavou důkazy Jaromilovy originality (a odtud načerpá Jaromil vydatné ponaučení). Téhož roku jako příhoda s namalovaným polibkem je epizoda s krásnou filmařkou, kdy Jaromil rezignuje na milostné dobrodružství, protože se stydí za své ošklivé spodky. Aby své podivné chování vysvětlil, vyloží starému básníkovi ideál monogamní lásky tak velkolepě, že před ním starý básník poklekne. Zrzavou dívku prohlašuje potom Jaromil za múzu svých básní, i těch, které napsal, dokud ji ještě neznal.

Disproporce mezi malichernou příčinou a drtivým následkem, která se v *Žertu* jevila jako nedorozumění, je tu předvedena v opačném sledu jako nabývání adekvátních proporcí a odtud plynoucí dorozumění. Této logice odpovídá i tragická událost, jíž román vrcholil.

Rezavá dívka přijde pozdě na schůzku a omlouvá se žárlivému básníkovi tím, že se zdržela s bratrem, který chce odejít za hranice. Jaromil bratra udá a zatčena je i dívka.

Zpráva o ilegálním odchodu byla nepravdivá, nezakládala se na skutečnosti, nýbrž na *správném* předpokladu, že pouze takovou zprávu Jaromil přijme: v kontextu vykonstruovaných absolutních hodnot může společensky bezvýznamná, zrzavá, hubená prodavačka komunikovat s ambiciózním lyrickým básníkem, jedině omluví-li čtvrt hodinové zpoždění záležitostí tak významnou, jako je tajný přechod přes hranice.

Imaginace ve službách moci

Dvě základní tendence charakterizující Jaromila jsou zdánlivě protikladné: na jedné straně směřování k objektivizaci vlastního já projekcí do společenského kontextu, na druhé straně subjektivní, na objektivní skutečnosti nezávislé jednání. Libovolnost, arbitrárnost, platí v Kunderově příkladě jenom jedním směrem – ve vztahu k předmětnému světu; vzhledem k systému společenských vztahů, možnosti sebeuplatnění a komunikace nacházíme naopak téměř sto procentní podmíněnost a závislost na daných veličinách.

Jaromil dosáhne cíle, o který celý život usiloval, v okamžiku, kdy udá svoji dívku.

*Konečně „skicoval svůj vlastní a zcela nový portrét. Znovu zatoužil být viděn ve své podivuhodné proměně“.*³⁹ *Teprve dnes ho totiž napadlo, že svým činem vstoupil do tragédie.*⁴⁰

V čem spočívá metamorfóza, které Jaromil dosáhl díky tomu, že se stal udavačem? Neplýne mu z toho žádný praktický užitek: jen jeho slova jsou konečně brána vážně druhými a mají praktický dosah. Důležitost jeho společ-

čenské funkce se zdá být konečně stvrzena, a to proto, že vyhověl společenské poptávce, podobně jako když na univerzitě kontroloval zkoušející profesory a podával o nich hlášení. Rozhodující v jeho jednání je právě společenský vzestup – ne ve smyslu kariéry, nýbrž jako přijetí do společenství, do onoho „života“, který mu pořád uniká, konečně dospění do místa, kde lze být zároveň subjektem dění i objektem, který druzí uznávají a poznávají:

Jde, jako by na ramenou nesl celý svůj osud; jde vzhůru po schodech, jako by stoupal nejen do vyššího poschodí budovy, ale i do vyššího poschodí vlastního života, odkud vidí, co dosud neviděl. (...) Usedl na nabídnutou židli a poprvé doopravdy cítil, že tu sedí proti svému spolužáku jako muž proti muži; jako proti rovnému; jako drsný proti drsnému.⁴¹

Mechanismus neobjektivního údaje odpovídajícího požadavkům společenského kontextu se opakuje i ve vyšší instanci: ani pro policejní aparát není pertinentní, zakládá-li se Jaromilovo udání na skutečnosti nebo ne: „přivedl jsi nás na velice důležitou věc“⁴² sdělí potom policista Jaromilovi, dívka i její bratr jsou zatčeni, procesy vykonstruovány atd. – citovat historické příklady je tu nadbytečné.

39. Tamtéž, str. 300.

40. Tamtéž, str. 301.

41. Tamtéž, str. 297.

42. Tamtéž, str. 300.

Okamžikem udání dochází ke zvratu, ke kterému se sbíhají i nitě všech ostatních motivů románu: namísto spravedlnosti dá se do pohybu mechanické soukolí, soukolí, ve kterém Jaromil našel „svoje“ místo. Všechny etapy cesty k němu vykazují tytéž zákonitosti:

Ve viru únorových událostí se uchýlí k ideologické frazeologii: Jaromil se vždycky považoval za básníka (...), nikdy se nechtěl vzdát svých slov. A hle, teď najednou řekl: dělnická třída ti zakrouží krkem. Ano, to je podivuhodné; právě ve chvíli rozrušení (...) rezignoval Jaromil na svou řeč a zvolil raději možnost být médiem někoho jiného. Ale nejenom že tak učinil, ale učinil tak s pocitem intenzivního požitku; zdálo se mu, že je součástí tisícíhlavého davu, že je jednou z hlav tisícíhlavého draka zástupů, a připadalo mu to velkolepé.⁴³

Také své poetiky se Jaromil vzdal na cestě svého nezadržitelného vzestupu, „šlápl na hrdlo své písni“, vzdal se svého jazyka i svých básní, aby se ponořil do opojného rytmu a líbivého rýmu oficiální poezie: *vždyť nyní, kdy přistál na břehu skutečného života (slovem skutečný měl na mysli hutnost vzniklou smíšením zástupů, tělesné lásky a revolučních hesel), stačí jen, aby se tomuto životu zcela oddal a stal se jeho houslem.⁴⁴*

Ach, být prostý, úplně prostý, prostý jak lidová píseň, jak dětské rozpočítadlo, jak potůček, jak zrzavá dívka!⁴⁵

Už z *Žertu* známe tento motiv bezpečí a domova uprostřed písničky: Kundera znovu rýsuje paralelu mezi důvěrně známým nápěvem a tragédií, aby upozornil na to, že jsou z téhož rodu, jakmile a pokud se subjekt jejich proudem dá unést. Jaromilova cesta k Léthé probíhá pozpátku všechny mety jeho životní pouti; v karikatuře se tu rýsuje ani ne tak opak všeho, po čem básník toužil, jako spíš bezduchá mechanická přesmyčka. Jaromil-básník dosáhl společenského uznání, je o něm natočen film – ale je to film o trapném panákově. Jaromil-muž dosáhl přízně krásné filmařky, ale v okamžiku, kdy se s ní má setkat, je

už zcela zastřen, zastoupen oním panákem z filmu, který právě ona natočila. A nakonec to není nikdo jiný než jeho vymyšlený ideální dvojník Xaver (samolibý a bezohledný jako Jaromil, který ho stvořil k obrazu svému), kdo básníka nakonec urazí, poníží, vyhodí na promrzlý balkón a svede mu před očima krásnou filmařku. Jaromilova trapná a hloupá smrt přesně odpovídá scénáři, který si on sám vysnil ve fantaziích o Xaverovi, až na to, že Jaromilovi nepřipadne role Xavera, nýbrž role jeho oběti.

Jaromil se nemýlil, když si myslel, že „vstoupil do tragédie“; spletl se jenom ohledně své role v této tragédii: nestal se ani autorem, ani velkou postavou, ale pouze loutkou podřízenou zákonům této tragédie: zákonům diktovaným textem, prostředky a potřebami režie. Hra, která pokračuje dál, zachová i bez něho stejná pravidla:

Přítel zatčené dívky chce uvést na správnou míru aféru s vymyšleným přechodem přes hranice. Za umírajícího Jaromila odpovídá jeho matka: „Můj syn věděl, co dělá! Všechno, co dělá, je v zájmu dělnické třídy.“ „Slova, jež jí byla dosud cizí“, klišé, stokrát slyšené heslo znamená i pro ni prostředek k splnutí s velkou duší davu a skrze ni se synem.⁴⁶

V

Z dosavadní analýzy vyplývá, že dominantní silou určující dynamiku i směr událostí v *Žertu* i v *Životě* je ono „cosi“, které si „podává člověka po člověku a strhává ho do svého proudu“,⁴⁷ „předem nazpívány“ text písně, partitura dějin, tradice, ritus, společenský kontext. Je to pokaždé síla, která vtahuje subjekt do vlastního řádu, podřizujíc jej vlastním zákonitostem, a která působí, že člověk pozbývá svých slov i své identity, že je s to obětovat nejbližší osobu a rezignovat na vlastní přesvědčení. Tento mechanismus je situován nad

43. Tamtéž, str. 152.

44. Tamtéž, str. 230.

45. Tamtéž, str. 232.

46. Tamtéž, str. 360.

47. *Žert*, str. 136

jednotlivými osobami, vykonává nad všemi a za všech okolností tytéž vlivy a je každé z postav románů i všem dohromady hlavním protihráčem. Zákonitosti, které vykazuje, se nápadně podobají Lacanovým zákonům „signifiant“.⁴⁸ Na tomto místě se skutečně vnucuje analogie s Lacanovou teorií utváření *já*, které je podmiňováno nejprve na skutečnosti nezávislým a privilegovaným symbolickým řádem. Subjektivita je podle Lacana odvozována od „signifiant“ – označujícího, zatímco objekt je pro utvářející se *já* druhotný a jeho důležitost právě symbolickému řádu podřízená. Lacan ovšem hovoří o mechanismech podvědomí, zatímco Kundera zkoumá vědomé a racionálně se tvořící postoje; to, co francouzský filozof definuje jako diktát podvědomí, vidí Kundera jako společenský imperativ, jako společenský pud, k jehož ukojení se člověk sytí nabýváním společenské identity.

V Kunderově optice je tedy otázka identity subjektu položena v termínech tohoto krajního dilematu: buď ztráta vlastní identity ve prospěch přijatého či vnuceného řádu, anebo vyloučení z tohoto řádu. (Např. Ludvíkovo vyloučení ze strany, které, jak jsme viděli, znamená ztrátu možnosti rozhodovat o vlastních činech, slovech a jejich smyslu, jinak řečeno, společensky existovat, viz dopis Kosíkův.) Subjekt psychologický a subjekt sociální jsou

násilně odloučeny, člověk nestojí před žádnou svobodnou volbou, nýbrž před dvojnásobnou nepřijatelnou alternativou. Ve *Valčiku na rozloučenou* Kundera pokračuje ve zkoumání společenských identifikací a odhaluje v jejich mechanismu stále hlubší analogie s pochody podvědomí: jednání osob probíhá podle postupů připomínajících snovou práci, zaměnitelnost postav se projevuje v jakési kolektivní dělbě příčin a následků, jednající osoby nacházíme jako by uvnitř řeči, která je jim společná a zároveň je přesahuje.

Uskutečněný sen

Touha uskutečnit nějaký sen je mnohonásobným motivem románu: děj se odehrává v lázeňském městečku, kde se léčí neplodné ženy toužící po dětech, doktor Sláma uvádí do života pomocí své podivné léčebné metody sen o všeobecném bratrství, Růžena touží stát se ženou slavného trumpetisty, se kterým se setkala jako ve snu, František sní o tom, oženit se s Růženou, Jakub touží začít nový život v cizině atd. Pod těmito dějovými prvky najdeme další vrstvu snového charakteru ve zvláštní logice událostí, ve způsobu vidění i uvažování jednotlivých osob.

Například Klíma je přesvědčen, že příčinou Růženina téhotenství je jeho žena Kamila: „Jen ona svou dnešní návštěvou způsobila, že je vše ztraceno, že jejich manželství je podminováno náloží uloženou v cizím břiše.“⁴⁹

Některé věty resumují děj zvláště komicky a svérázný druh logiky zdůrazňují: „Když jsem ho učinil otcem, zasloužím si snad, aby on mne učinil synem!“ říká doktor Sláma o bohatém Američanovi, od kterého se chce nechat adoptovat. A nakonec Američan Bertlef: „Pan doktor se stal právě před několika minutami bratrem našeho Johna. Je tedy úplně v pořádku, že mají jako sourozenci stejné znamínko.“⁵⁰

Jak víme z Freudova *Výkladu snů*, logická nebo chronologická inverze je jedním z nejhojněji užívaných postupů snové práce. V poslední citované větě bychom také mohli mluvit o “cenzuře”, protože nic jiného by nemohlo inteligentnímu Bertlefovi zabránit, aby si neuvědomil (anebo aby neřekl), že doktor není ani tak bratrem jako spíš otcem jeho Johna. Dalším typickým rysem snové práce je stírání rozdílů mezi doslovným a metaforickým významem slov: Tak doktor Sláma chápe otcovství jako povolání doslovně, v rámci své lékařské praxe. Díky jeho oplodňovací metodě se také v celém širém okolí lidé rodí doslova jako bratři. Bertlef nedělá rozdíly mezi křesťanskou a tělesnou láskou nebo mezi křesťanskou dobrotou a spropitným, takže jeho zásahy působí nevysvětlitelně až nadpřirozeně

48. Viz zejména Jacques Lacan, *L'instance de la lettre dans Vinconscient ou la raison depuis Freud a Le stade du miroir*, *Ecrits*, Paris 1971.

49. *Valčík na rozloučenou*, str. 165.

50. Tamtéž, str. 212.

(od pohádkového stolečku prostří se až po andělského posla lásky). A konečně, v logice snu jako splněného přání je vysvětlitelná také podivná „vražda“, kterou spáchá Jakub, i paralýza, která ho stihne v okamžiku, kdy může katastrofě zabránit.

Intersubjektivita

Osm hlavních postav románu představuje velmi pestrou škálu typů; každý člen oné různorodé společnosti je jedinečný, jakmile se kterékoliv dvě postavy setkají, vynikne mezi nimi nějaký ostrý protiklad, ve trojicích tvoří vždy napjaté trojúhelníky. Přes všechny nepřekonatelné rozdíly mezi nimi je tu však něco silnějšího, co je nerozlučně spojuje, co přesahuje jejich jedinečnost. Obzvláště zřetelně vystoupí jejich podstatná spřízněnost v souvislosti s protagonisty předchozích románů: jsou vlastně jejich rozvinutým spektrem. Bývalý politiký vězeň Jakub je pokračovatelem Ludvíkovy racionální a přitom slepé msty, navazuje dokonce přímo na Ludvíkovy meditace, jako by komentoval Žert:

*Ti, co se stali oběťmi, nebyli o nic lepší než ti, kteří je obětovali. Jejich role si umím představit zaměněně⁵¹ – říká a přitom nevědomky anticipuje svůj vlastní čin. Dědičkou Ludvíkovou i Jaromilovou je také Olga, neustále se zdvojující v osobu, která žije, a v osobu, která ji pozoruje; Jaromil je ve *Valčiku* přítomný také v žárlivosti zaslíbené Kamile a v “Othellovi v zastoupení”, Františkovi. Bertlefovy teorie o vystavování se na odiv jako nejvyšší lidské vlasti se mohou zpětně vztahovat k Jaromilovým narcistickým bšům, Klímova iracionální hrůza z otcovství je mužnější podobou Jaromilovy nezralosti, Růžena je další verzí touhy po vzestupu na společenské nebe, pravdivost jejího rozhodnutí přirknout otcovství Klímovi je dána intenzitou citu, tímto známým již lyrickým principem, jehož prorokem je také Bertlef atd. Dalším stupněm intersubjektivního svazku postav je volná *fluktuační motivů a činů uvnitř skupiny*: na začátku románu sní Klíma o Růženině smrti, na konci Růžena umírá dílem Jakuba, který ji vůbec nezná, a odpovědnost za její smrt na sebe vezme František. František je také otcem Růženina dítěte, ale otcovství na sebe bere Klíma, stejně jako Sláma je otcem dětí svých pacientek, zatímco otcovství připadá jejich manželům.*

Společná řeč a transcendentnost slova

Dalším výrazem intersubjektivního svazku všech postav románu je jejich společná řeč, ozývající se nad a pod jednotlivými epizodami jako ústřední melodie jedné skladby. Neznamenaná dorozumění, a pokud se vyvíjí jako dialog, je to dialog možný jen díky dvojsmyslnosti či mnohoznačnosti slov. Výsledný dojem je, že zúčastnění vlastně nevědí, co mluví, přestože si odpovídají a přestože vypovídají logicky vzhledem k situaci. Jindy zase se zdá, že si odpovídají a doplňují se na dálku.

Za prvé tu nacházíme řadu stěžejních vět, kolem kterých jednotlivé postavy víří jako kulička v ruletě:

„Není nic krásnějšího, nežli uskutečňovat přehnané nápady“, říká Klíma Růženě, ale nic by se nezměnilo, kdyby totéž řekli Sláma nebo Jakub nebo Růžena.

Většinu vět o “svobodně zvoleném otcovství”, pronešených mužskými postavami v nejrůznějších kontextech, bychom mohli libovolně zaměnit. „Jsem někdo úplně jiný, než jak vypadám!“, říká Olga za všechny. Nikdo kromě Slámy netuší, co přesně znamenají Bertlefova slova: „Jsem otcem z vůle své a z vůle doktora Slámy“, ale v podstatě totéž říká i otec jiného „Sláмова“ dítěte Jakubovi a vše nasvědčuje tomu, že ji vyslovilo mnoho šťastných otců a na konci románu shledáváme, že platí i na Klímu.

Transcendentnost slova vzhledem k mluvčímu se nejzřetelněji projevuje v případě Jakuba, který hovoří o svém poznání z trpkých zkušeností politické perzekuce a netuší, že za chvíli se budou jeho soudy vztahovat i na něho samého:

Není na světě člověk, který by nebyl s to s poměrně lehkou myslí poslat svého bližního

51. Tamtéž, str. 80.

na smrt. Většina lidí se pohybuje v idylickém kruhu mezi domovem a zaměstnáním. (...) Přitom stačí, abychom je vyvedli z tohoto tichého území, a stanou se vrahy, ani nevědí jak.⁵²

Účinek Jakubova nevědomého „autoprorocství“ se zvyšuje užitím zobecňujících formulací, které vzbuzují automaticky dojem, že na toho, kdo je pronáší, se nevztahují. Klíčové věty mají v Kunderově románě často mnohonásobný, paprskovitý dosah: „Nejnižší touha udupat bezbrannou oběť“, o které mluví Jakub v souvislosti s otcem Olgy, platí například i na penzisty pořádající v městečku hon na psy, poskytující tak výmluvnou karikaturu psychózy pronásledování. A stupidní heslo, kterým Růženin otec odůvodňuje své rasovské nadšení, se v podivuhodné parabolě vrací k Jakubovi:

„Ženské za chvíli přestanou rodit a budou si vozit v kočárech pudly“, říká otec Růženě a Růžena tuto větu obrací proti Jakubovi, který se ujal pronásledovaného psa: „Vy byste taky nejraději vozil v kočárku psy místo dětí!“ Jakub se potom o psa vskutku postará jako o dítě a v akademické diskusi s Bertlešem a Slámou o plození dětí říká: „Když si představím, že bych se měl s milióny ostatních nadšenců sklánět s tupým úsměvem nad kočárkem, jde mi mráz po zádech.“⁵³

V této rafinované hře významů, osvětlujících se navzájem jako zrcátka odrážející světelné paprsky, se stává nemožným jakékoli morální hodnocení jednotlivých faktů, zatímco smysl každé věty se zvrstňuje a nabývá symbolické dimenze. Kunderovi se podařilo vyvolat dojem, že všechny postavy hovoří, užívajíce symbolů nějakého poselství pro ně nečitelného. Tak také smrti Růženy nabudou nového a sjednocujícího významu i její protichůdná tvrzení:

„Byl by to zločin.“

„Vzala bych si život, kdybych měla mít děcko.“⁵⁴ – Splní se nakonec doslova a do písmene všechno tak, jak řekla, i když si to vůbec nemyslela: Růžena spolkně jedovatou pilulku (omylem), zatímco František ji přesvědčuje, aby si dítě nechala. A jedná se tu o zločin.

A ještě jedna věta, která by se mohla vztahovat na všechny postavy románu bez rozdílu: *Najednou měl pocit, že ve všem jeho rozhodování byla vždycky nějaká chyba.⁵⁵*

Háček je v tom, že Jakub *dochází k tomuto „osvěcení“, místo aby došel k výsledku svého činu.* Ve skutečnosti se nikdy nedozví, že Růženu otrávil, jeho zločin zůstane pro něj navždy metaforou, krutou a pravdivou metaforou, přece však *pouhou metaforou.*

Symbolický řád: nadpřirozený jev a slepota

Kundera neustále zdůrazňuje dvojí možné čtení osudu. Nejvýraznějším nositelem této dvojí možnosti je řada znaků a znamení, jejichž dráhy osvětlují jednotlivé scény románu: modrá tableta jedu, který si po zkušenostech vězení vyžádal Jakub od Slámy, aby mohl být „pánem

svého života i smrti“, modrá svatozář na starých ikonách, modrá zář vyskytující se občas v blízkosti Bertlefovy hlavy, modrá látka na župan; „nebeská“ krása Kamily – a také oslňující a oslepující krása Kamily. Vše, co je přijato za symbol, může skutečnost stejně dobře osvětlovat jako zatemňovat, škála „nadpřirozených“ jevů, kouzel a zjevení v románě je vůbec velmi bohatá; od Bertlefových neočekávaných příhodů „jako by spadl s nebe“ a jeho pythických sentencí po „kouzelnou moc“ doktora Slámy. Kromě toho všechny postavy projevují jakousi tendenci k pansymbolismu (viz také například Slámovu lékařskou sémiologii plynule předcházející v teorii o vlivu barvy vlasů – i odbarvených – na charakter ženy). Kundera umocňuje „symboličnost“ jevů: zbožněný, zfetizovaný symbol se stává znamením. Čtenář je do hry vplétán: jenom část „znamení“ je v kontextu vysvětlena a záleží na čtenáři, jaký klíč si z těchto vysvětlení vybere a jaký postoj k *nečitelnosti* jevů zaujme.

Kdybychom nakreslili půdorys románu, sestával by z neprůhledných stěn, nevidoucích pohledů, špatně dešifrovaných zpráv, obrazů bez zvuku a zvuků bez obrazu, lži maskovaných

52. Tamtéž, str. 78.

53. Tamtéž, str. 49, 93 a 99.

54. Tamtéž, str. 83.

55. Tamtéž, str. 177.

pravdivými důkazy, z náhod ve službách zákonitostí a zákonitostí ve službách náhod – jedním slovem, dostali bychom podrobnou fenomenologii Kunderova tématu slepoty a masky. A opět, jako v *Žertu*, nevidomost kontrastuje s touhou podívat se pravdě do očí, spatřit konečně celou pravdu, s touhou, která paradoxně nevidomost umocňuje.

Disociace výrazu a obsahu

Klíma je pro Růženu „jako sen“, „neuměla si už Klímu vůbec představit“, je to muž, „který sestoupil k ní s plakátů“ a „tak rychle unikl do svého grafického znaku“.

Růžena je pro Klímu: „cizí daleké břicho“, „cizí útroby“, „žena, jejíž podobu si ani neuměl vybavit, když jí byl vzdálen“, „čistá ústa, mladá ústa, hezká ústa“, „snaživý otvor, jímž do dívky vešly metráky knedlíků, brambor a polévek“ ap. Jakub vidí Růženu jako tvář, která představuje jiné tváře: „Jakubovi se zdálo, že mu v té dívce přišlo naproti tisíce jiných tváří, jež dobře znal. Zdálo se mu, že celý jeho život nebyl než nepřetržitý dialog právě s touto tváří,“ „Světlovlasá dívka přišla, aby mu tajemným náznakem prozradila, že v této zemi nebude nikdy milován.“

Těhotenství pro Růženu znamená: „šanci a příležitost, která se tak snadno nevrátí“; „vstupenku do budoucnosti“.⁵⁶

Jak je z těchto příkladů patrné, osoby jsou tu rozkládány v řadu částic, v řadu metonym seřazených podle různých syntagmatických os, přičemž celek, který jednotlivé znaky zastupují, se zcela vytratil. Dalším nápadným případem takové disociace je množství fyziologických motivů: vnitřnosti, ženská těla, pánve, břicha, nadra, zděděné nosy, krátkozraké oči, spermata ve zkumavkách atp. vystupují v ději románu jako samostatné jednotky a pohybují se po zdánlivě samostatných drahách, podobně jako různá „nadpřirozená“ znamení. Dualismus těla

a duše, plození a lásky (některé postavy ho ostatně vyznávají jako světový názor), hmota a vzduch: jejich odloučené dráhy se jakoby náhodou protínají v břiše Růženy.

Každá z postav tu má svůj symbolický řád, svoji soustavu syntagmat a paradigmát, do níž zařazuje – nebo podle níž dešifruje – znaky a znamení, pocházející z biologické či duchovní sféry a vyvázané z přirozených fyziologických i fyzikálních souvislostí. Znaky, zastupující osoby a věci, vstupují či „dosedají“ na předem připravená místa v tom kterém osobním „systému“: Klíma je předem připraven podstoupit muka nechtěného otcovství, Růžena očekávala právě takovou příležitost, Jakub si přál pomstít se takovému typu člověka, jaký vidí v Růženě, která, díky tomu, že má světlé vlasy, spadá také do Slámová *apriorního* paradigmatu nežádoucích osob. Jsou to *očekávání*, která jsou naplňována podle stejného *imperativu*, jakým byla v *Životě* nabídnutá společenská role.

Chybějící článek

Postavy románu mají tedy pro každou věc, pro každý „signifiant“ už předem připraven nějaký obsah, nějaký „signifié“. Je to opět, jako v *Životě*, tanec identifikací; zde však už nejde o nesoudržnost *já* konfrontujícího se se symbolickým řádem daným společností, nýbrž o krizi symbolického řádu (znakového systému, jazyka) jako takového. Do popředí vystupuje právě roztržka mezi formou a obsahem, hmotou a duchem, mezi symbolickým řádem a zákony příčiny a následku.

Klíčovým prvkem určujícím dynamiku všech pohybů v románu je právě ten prvek, který nějakým způsobem chybí ve znakovém systému té které z postav. Například Kamila a František hledají výraz, hmotnou formu pro obsah své žárlivosti; děj se soustřeďuje kolem Růženy proto, že je nositelkou největšího množství znaků, které druzí znají, které se hodí do každého symbolického řádu, protože jsou nejrozšířenější, nejběžnější, nejsnáze poznatelné, „banální“, jak se domnívá Jakub.

56. Tamtéž

*V závěrečných scénách Čtvrtého dne pátrají Klíma, František, Kamila a Jakub po Růženě, aby dostali zpět to, čeho je nositelkou, znak, jímž ji – arbitrérně – poznamenali: nežádoucí otcovství, žádoucí otcovství, konkrétní tvář věčné Klímovy milenky, jedovatou pilulku, která symbolizuje moc nad životem a smrtí. Avšak Růžena se jim pojednou ztrácí, nemohou ji najít, protože v daném okamžiku neodpovídá jejich očekávání. Díky svému setkání s Bertlešem Růžena přestává být podmíněna těmito atributy, přestává představovat to, co hledají, a tudíž není ani tam, kde ji hledají. Je v tu chvíli neviditelná, „chybí na svém místě“ („Manque à sa place“ – podle výrazu L. Lacana: *odvoláváme se tu ještě na jeho slavný Seminář o ukradeném dopise E. A. Poea.*)*

Postavy *Valčíku* jsou buď úplně pasivní, dávají se unášet událostmi, zavírají oči a vkládají vše do rukou osudu, anebo naopak horečně někam spěchají, něco hledají, za něčím se ženou: v obou případech jsou vedeny právě tím, co porušuje rovnováhu jejich symbolického řádu, chybějícím článkem.

Božské zrcadlo

Jediná postava, ze které by snad bylo možné čerpat nějaké důvody k optimismu, je nábožensky založený Bertlef. Ve skutečnosti se však ani tento moudrý a šťastný dobrák nevymyká zákonům tragédie odehrávající se v jakési zemi nikoho, na rozcestí mezi tělem a duší, symbolem a skutečností. Kunderovi ostatně nejde o to, soudit a udílet tresty a odpuštění, jeho cílem je sestavit krystalicky jasný vzorek určité absurdní ontologické situace – absurdní, přitom však zbavené všech tajemství, demystifikované. Kundera ironicky ponechává některé „nadpřirozené“ úkazy nevyjasněné, nenechává však čtenáře na pochybách ohledně toho, že tento druh nadpřirozených jevů pramení ze slepoty, z iluzí a sebeklamů. Bertlef, podobně jako ostatní postavy románu, spolupracuje především na výrobě sebeklamu (a je také dvojnásobně oklamán: ve svém otcovství a ve smrti Růženy). Stejně jako ostatní se nad neoddiskutovatelnými fakty zdržuje jakéhokoli vyvozování závěrů. Od druhých se liší jenom tím, že autoportrét, který maluje, chce být obrazem dobra; jeho narcistická hra má „pozitivní“ obsah. Případně mu úkol poskytnout oběti poslední útěchu, ale v okamžiku, kdy se hra končí, pověřuje otázkou spravedlnosti vyšší instanci, vševědoucího, neomylného a spravedlivého soudce, a tím se s celým kolektivem vzácně shoduje:

Bylo to ode mne nerozumné, že jsem chtěl spravedlnost pro Růženu získat právě od Vás (...) Pohled'te na měsíc, svítí jako včera a mění tento pokoj v zahradu. Ještě neuplynulo ani čtyřiaadvacet hodin od chvíle, kdy Růžena byla vilou této zahrady.

A spravedlnost nás opravdu nemusí tolik zajímat, řekl doktor Sláma. Spravedlnost není lidská věc. (...) Je to něco mimo mne a nade mnou.⁵⁷

Řetěz událostí se uzavírá tímto výkopem k nebi; poslední dějství hry na arbitrérní vynalézání lidských a společenských hodnot se nekoná. Spravedlnost je vložena do rukou Boha, který však neexistuje. Jakub na rozdíl od Bertlefa v Boha nevěří, ale role, kterou mu přikládá, je navlas stejná jako ta, kterou mu přikládá věřící Bertlef:

Jakub si uvědomil, že je mu naprosto jedno, bude-li žít bytost s žlutými vlasy, a že by to byla vlastně jenom přetvářka a nedůstojná komedie, kdyby se ji snažil zachránit. Že by tím vlastně klamal toho, který ho zkouší. Protože ten, který ho zkouší (Bůh, jenž neexistuje), se chce dovědět, jaký Jakub opravdu je a ne jakým se dělá. A Jakub se rozhodl být před ním poctivý; být tím, kým opravdu je.⁵⁸

Zatímco Bertlef promítá k Bohu obraz vlastní dobroty, Jakub tam hledá pravdu; Bůh tu však není ničím jiným nežli zrcadlem, které tím, že přijímá obraz člověka, zbavuje ho povinnosti skládat účty se sebou samým a s druhými. V Jakubovi Kundera rýsuje nejúplnější a nejzvrhlejší formu sebezrcadlícího vědomí: způsobit smrt proto, aby se ukázala „pravá“

57. Tamtéž, str. 208.

58. Tamtéž, str. 159.

vlastní tvář, promítnout vlastní podobu až do nebe, které však netrestá.

[Setkání] se událo jen proto, aby uviděl v zrcadle svůj obraz: obraz toho, kdo podává svému bližnímu jed. Ale ten, kdo ho zkouší [Bůh, v něhož nevěří], si nepřeje žádné krvavé oběti, žádnou krev nevinných. Na konci zkoušky nemá být smrt, nýbrž jen Jakubovo sebeodhalení.⁵⁹

Narcistický lyrismus, jehož různé formy Kundera zkoumá ve všech postavách trilogie, vrcholí v této vyrovnané, zralé a mužné postavě, která jen zdánlivě nemá nic společného s nezralým, nezkušeným, lyrickým a pseudorevolučním básníkem z *Života*: ve skutečnosti patří oba do stejného rodokmenu.

Jakubovým zrcadlem byl Bůh, který neexistuje, Klímovým zrcadlem byla Kamila, Kamiliným zrcadlem byla Klímova milénka, Olžiným zrcadlem byl Jakub, za jehož otcovským výrazem byla „prázdná tvář“; Slámovým zrcadlem byl ideál bratrství, Bertlefovým ideál dobra atd. Vše se tu dělo ve jménu něčeho, co vlastně neexistovalo, sloužilo to k poznání sebe sama, které se neuskutečnilo. Ten kdo nejzřetelněji a nejkřutěji spatří svoji pravdu, nespátří nikdy skutečnou pravdu. Hmota a duch šly ve skutečnosti toutéž cestou, přitom však vrah nikdy neuvidí mrtvolu a ti, kdo vidí mrtvolu, se nikdy nedovědí motiv vraždy. Vše se odehrálo „mimo spravedlnost“, jako „hra bez následků“. Tragédie bez katastrofy, zato plná emocí: „slastné mrazení a hrůza plná pýchy“ [*Olga*], „zvláštní nadšení“ [*Bertleff*], „nepochopitelně šťastné úsměvy“ [*Klíma*], „mimořádný den“ [*Sláma*].

Vražda Růženy je „acte gratuit“ [neodůvodněný, nemotivovaný čin, který provokativně a revolučně uvedl na jeviště hodnot André Gide ve *Vatikánských kobkách*]: Lafcadio vyhazuje z jedoucího vlaku Amedea, Jakub vkládá do Růženy tuby s prášky na uklidnění jedovatou pilulku. Perfektní „acte gratuit“ Kundera předvádí v sérii motivovaných hnutí; neguje tak jakoukoli jeho revoluční či jenom novou hodnotu.

Kunderovo filozoficko-sémiotické hledání, tak jak jsme je sledovali napříč jeho třemi romány, je pokusem analyzovat neúspěch avantgardní a revolucionářské ideologie. Cílem uměleckých – a nejenom uměleckých – programů avantgardy bylo prosadit novou stupnici hodnot, vytvořit novou představivost a vysvobodit člověka z pout z fetišizovaných předmětů a zkonstatěných vztahů. V pohledu, který před námi Kundera rozvíjí, se na místě toužené svobody ocitl systém hypostazovaných, autonomních a odcizujících znaků. Ve světle jedinečné historické zkušenosti přezkoumává proces volby nebo vytváření nových hodnot a odhaluje na jedné straně arbitrérnost této operace – její nezávislost na skutečných faktech, na druhé straně totální závislost vytvořených hodnot na systému stávajících společenských vztahů. Protagonistou této schizofrenní situace je lyrický hrdina ignorující vztahy mezi příčinou a následkem a stavící na místo poznání intenzitu citu a na místo činu narcistické sebezhlížení. Charakteristice lyrického hrdiny odpovídají v podstatě všechny postavy trilogie. Kundera nám představuje člověka, který se na jedné straně redukuje na soubor různorodých znaků a na druhé straně vstupuje do intersubjektivního mechanismu, v němž je nucen vykonávat operace diktované stávajícím systémem; hypostazovaný symbolický řád a lyrický subjekt se vzájemně podmiňují a doplňují, pravděpodobně nemůže jeden bez druhého být. Autonomie a soudržnost symbolického řádu je možná díky tomu, že celý systém odkazuje k vyšší instanci (k historii, k Bohu), na jejímž místě je však jen prázdné zrcadlo, do něhož člověk promítá svůj obraz, jako by to bylo jeho nejvyšším životním posláním.

Téma identity člověka je v perspektivě, již nám Kundera nabízí, položeno jako otázka samotné soudržnosti já,

tříštícího se a rozpouštějícího v různých odcizujících identifikacích.

Kunderův svět je uzavřený a nejen osoby, ale i procesy, které uvádějí v chod různé události, jsou v podstatě stejného rodu. Zápletka vzniká v okamžiku, kdy slovo nebo jiný znak jsou povýšeny na skutečnost. V procesu, který se takto rozbíhá, přestává být možné rozlišovat kategorie omylu a náhody, spravedlnosti a odpovědnosti. Události potom jako by postupovaly

59. Tamtéž, str. 154.

podle své vlastní vnitřní logiky, která se může jevit jako náhoda nebo jako nadpřirozený zásah, a jednajícím postavám se v jejich víru už nikdy nepodaří najít znovu normální poměr ke skutečnosti. Arbitrérnost přijímaných hodnot a nepřítomnost reálných motivací, které Kundera ve svém modelu uzavřeného světa především zdůrazňuje, jsou dva rozhodující faktory: vytvářejí a podmiňují *zpředmětnění*, hypostazi znakového systému (tedy onu situaci, kde smyšlená zpráva vyvolává reálné účinky, kde neopodstatněné tvrzení má větší váhu nežli skutečnost a kde vykonstruované teorie ubíjejí lidské životy).

K tomu, aby čtenář mohl vnímat románový prostor jako neprostupně uzavřený (takový, jaký je pro postavy románu) a přitom mít na očích i jeho hranice (a moci se tedy od postav románu radikálně odlišit), slouží postava vypravěče. V *Žertu* jsme viděli čtyři postavy osvětlující se navzájem svým vyprávěním, poskytující tak čtenáři sdostatek příležitostí uvědomit si, že autoreflexivní vědomí každého z nich je jednostranné nebo falešné. V druhých dvou románech rozehrává stíny mezi skutečností a vykonstruovaným světem jediný vypravěč; v *Životě* je to neutrální a vševědoucí vypravěč, který se omezuje na zvedání opon a záclon, kryjících různé kouty a zákoutí; ve *Valčiku* se vypravěč ocitá vzhledem k dějovému plánu na vyvýšeném stupni, skoro se zdá, že se uhníždil přesně v tom místě onoho chybějícího a zrcadlícího článku, do něhož postavy románu promítají své vize a své autoportréty. Vypravěč se už ale nespokojuje prostým odrážením jejich podoby, staví příběhu do každé zápletky a každého zákřutu zvětšovací čočky a deformující zrcadla: všechny iluze, klamy, triky, masky a falše rozehrává tak do fantastické, ale pravdě velmi podobné tragikomedie.

Znepokojivé a palčivé otázky, které Kundera položil už v *Žertu*, možná vůbec nelze zodpovědět. Možná že jediná správná odpověď na ně zní: problém byl chybně zadán a mylně řešen. Kunderovo podobenství o zločinu a trestu odhaluje skutečné premisy tohoto problému, ukazuje různé varianty jeho řešení a prosvětluje do hloubky proces, ve kterém se to, co mělo být hodnotou, stává pas-tí.

(*Řím 1978*)

TOTOŽNOST ČLOVĚKA VE SVĚTĚ ZNAKU

„Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre“, napsal Stéphane Mallarmé,¹ všechno na světě existuje proto, aby vedlo, ústilo, vlilo se do knihy, všechno se stává nebo stane knihou. Kniha je metafora světa. Svět jako kniha. Tato představa, vyslovená básníkem, jehož dílo je pokládáno za konec jedné epochy v umění a začátek druhé, ať stojí v úvodu úvahy o současné české literatuře. O literatuře, která žije v situaci, kde společnost nabývá podoby jakési veliké totální knihy.