

znat si pravdu, ale právě tu odvahu Čejkové a spol. nemají. Cítí se pořád vítězi, kteří bez diskuse rozhodují o tom, co je a co není pravda, a nechtějí si připustit, že i jejich dnešní činy bude soudit budoucnost. Když je už teď zřejmé, k jak smutným koncům vedla jejich kulturní politika, nasazují si „rozumnější“ tvář a chtějí budít dojem, že se věci postupně obracejí k lepšímu. Čejkův „esej“ svou licoměrnou argumentací i samolibým tónem občan ukazuje, že si dál lžou do vlastní kapsy. Takové počínání ale nemůže mít dobré výsledky. „Demokratizace“ chápaná jako demokracie na papíře, demokracie jen pro vyvolené se jim vymstí stejně, jako se jim už vymstila farizejská „normalizace“.

(*Lidové noviny /samizdat/ 1, 1988, č. 3, březen, s. 16*)

O KUNDEROVI JINAK

Milan Kundera oslaví 1. dubna v Paříži své šedesáté narozeniny

Jiří Kratochvíl

Připomíná to výjev z Kunderovy *Knihy smíchu a zapomnění*: rybákovští národní umělci se berou za ruce se zakázanými autory a vykázaní literární kritici se drží se ždanovovskými teoretiky a rozestupují se, až tvoří kruh, a roztácejí se, a hle – už tančí. A je to tanec andělů, jehož další kolo už letí nad městy a nad celou zemí. A co je příčinou tak dojemných slavností jednoty?

Oficiální česká básnířka, jež pravidelně čte všechny novinky od Gallimarda, prohlásila před časem ve spisovatelských kuloárech, že poslední romány Milana Kundery jsou už jen pouhá pornografie, a profesor Josef Hrabák poznamenal zas v literárním přehledu publikovaném počátkem osmdesátých let v deníku *Rovnost*, že Kunderův *Žert* je „nasátý jedem“. Oficiální marxistická literární kritika buď o Kunderovi mlčí anebo se zalývá nadávkami, ale i v ghettu neoficiální literatury povstali nemilosrdní kunderobijci a obávám se, že i přes Jungmannovo umírněné bilancování kunderovské polemiky (*Otvírání pasti na kritika*) je i nadále dost nebezpeč-

né říci něco na Kunderovu obranu. Tolik odvahy opravdu nemám a ostatně – spěchám rychle dodat – ani já nejsem bez výhrad vůči autorovi Nesnesitelné lehkosti bytí. Takže se nepokusím vstoupit do polemiky (nemohl bych i z toho důvodu, že neznám celou, dnes už rozsáhlou kunderovskou literaturu, a Kunderovy poslední dva romány jsem sice se zájmem přečetl, ale už je taky nemám po ruce) a spokojím se jenom tím, že tady opíšu, co mě napadlo při nové četbě Žertu a románu Život je jinde, a co – na rozdíl od účastníků polemiky – považuji za podstatné.

Jde mi vlastně jen o tři poznámky: k postavení vypravěče v Kunderových příbězích, ke kunderovské modifikaci „hry s vyprávěním“ a ke groteskní smrti v Kunderových románech. Každé z těchto témat by stálo za samostatnou studii, ale ze zmíněných důvodů zůstanu jenom u úvodních poznámek.

Jsou čtenáři, co tvrdí, že Kundera je věrný opisovač života, a dokládají to vždy nějakými konkrétními detaily (nejraději z jeho nejintimnějšího privatissima), jejichž reálné předlohy mohou buď ukázat prstem anebo aspoň popsat v osobní vzpomínce. Ale ve skutečnosti je to tak, že konkrétními detaily jen prokrvuje tkáň svého vyprávění a nevypráví z potřeby zbavit se nějakých obtížných zážitků, ale spíš obsedantních myšlenek, jež tělem učiněny jsou až v mystériích příběhů. A tak tomu bylo už od prvních povídek, a už před tříadvaceti lety v rozhovoru publikovaném na obálce druhého vydání prvního sešitu Směšných lásek řekl Kundera naprosto zřetelně: „Abych vám naznačil svou orientaci: Nemohl jsem se nikdy přinutit číst Zolu, ale miluju jeho protinožce: Anatola France. Ctím upřímně moderní americkou prózu, ale Thomas Mann a třeba i Robert Musil jsou mi milejší... Prostě: přesnost úvahy mne strhuje více než přesnost pozorování, mám rád v literatuře neskrývaný intelekt, ať už se projevuje reflexí, analýzou, ironií či hravostí kombinace.“

Kundera není věrný opisovač života, ale konstruktér par excellence. Proto bývají jeho prózy často prostoupeny esejistikou (píše eseje se stejnou chutí, s níž vypráví příběhy, a jak vstupují celé esejistické stránky do jeho příběhů, tak jsou zas jeho eseje příběhově komponovány, s nápaditou, kunderovskou pointou) a jeho čím dál šedivější jazyk není ani tak vyjadřovacím prostředkem „rozmarného Boccaccia“ jako spíš „ironického Voltaira“, obdařeného ovšem schopností vymýšlet si zvláště zábavné konstrukce-příběhy. A jestliže s Vančurou sdílí jeho zálibení ve „hře s vyprávěním“ a „hře se čtenářem“, je na hony vzdálen jeho fascinaci jazykem jako tím prvním hýbatelem příběhů.

Domnívám se, že porozumět Kunderově próze především znamená věnovat dostatečnou pozornost postavení jeho vypravěče a pak tomu, co

jsem nazval „hrou s vyprávěním“. Ale zatímco „hra s vyprávěním“ je u nás odedávna mimo hlavní proud literatury (reprezentovaný i dnes jak v oficiální, tak v ineditní produkci „jadrnými realisty“), v takovém francouzském, ale i anglickém a německém písemnictví má silnou a významnou tradici, kterou bych mohl demonstrovat na celé řadě jmen, ale spokojím se dvěma příklady: Lawrence Sterne, Život a názory pana Tristrama Shandyho a Denis Diderot, Jakub Fatalista (a nejen tradici, ale i nejživější přítomnost, protože v renesanci příběhu v sedmdesátých a osmdesátých letech se na literární scénu nevrací jakýsi inovovaný realismus, ale vyprávění-hra, které nerespektuje fakta a zachází svévolně s historickými daty – viz například Doctorowův Ragtime – protože nemá ctizádost zobrazovat, ale v podobenství, metafoře nebo sugestivní konstrukci vyslovit to nejdůležitější o skutečnosti, čehož nejčerstvějším příkladem je i Parfém P. Süskinda, opravdu pohotově přeložený pro slovenský Tatran).

A proč pojem „hra s vyprávěním“ zní v českém literárním kontextu pořád ještě dost podezřele, by taky stálo za důkladnou studii (která by si například všimla toho, jak „marxistický kodex“ v ledasčem navázal na „obrozenskou tradici“ a česká literatura, ta smrtelně vážná věc, ztuhla v přísné kontinuitě, kterou sřezí „realismus“, ten četník české prózy, nebo lépe – její četnický pes, poštekávající na každého, kdo vybočí z řady). Chci říct, že jiným než tzv. „realistickým postupům“ nebyla zatím v české literární teorii věnována dostatečná pozornost, a proto se i do hodnocení Kunderova díla vloudila spousta omylů.

Tak se například stalo, že Kunderova Kniha smíchu a zapomnění byla u nás kýmsi označena za artefakt, jaký by briskně a opakovaně mohl vyrobit i computer, přičemž tohle obvinění nejspíš vyvolal princip variací, na němž je kniha důsledně vystavěna. Ve skutečnosti je to – a tak bych ji nazval – „kniha traumatu a bolesti“, a smích a zapomnění zde jen pojmenovává nejčastější typ kompenzace, kterým se autor brání před traumatem a bolestí (je to první Kunderova kniha napsaná v emigraci a nese všechny charakteristické znaky sebezáchovné terapie, která do fází omotává a balí obludnou a hlodavou *lítost*, což je ústřední pojem téhle knihy, tak jak v Nesnesitelné lehkosti bytí jím je *soucit*, a *lítost* a *soucit*, ta dvojice, již známe už z Žertu, svědčí o tom, jak jsou si blízké obě ty exilové knihy, a vždyť název druhé z nich se objevuje už v prvé, v kapitole Tamina, ve slovním spojení „nesnesitelná absence tíže“).

A pokud jde o variace (mimoходом, zas jeden z oblíbených prostředků „hry s vyprávěním“, jak se s ním setkáváme u Weinera, Linhartové, Vyskočila a jak si ho sám Kundera objevuje a definuje v románě Život je jinde, v kapitole Čtyřicátník), je to zas jen další způsob, jak rea-

govat na trauma: krouží se kolem jeho žhavého jádra a opakují se úporné pokusy racionalizovat je z rozličných stran a rozdílných pohledů. Každý, kdo se zabývá vztahem Kunderova literárního světa ke skutečnosti, musí vzít na vědomí jiné prostředky jejího zpracování, než v tzv. „realistickém zobrazení“, a měl by si všimnout, jakým způsobem se tyto jiné prostředky vzdalují českému románovému kánonu, kodifikovanému nakonec *nejdůsledněji* v oficiální české produkci sedmdesátých a osmdesátých let.

Postavení vypravěče v Kunderových románech. Bylo by zajímavé sledovat je od knihy ke knize a na těch zatím pěti románových zastaveních. A tak jestliže čteme Kunderův *Žert* v konfrontaci s jeho dalšími romány, vidíme dnes docela zřetelně, jak kompozice tohoto prvního románu je na několika místech „násilně vyšponovaná“, vidíme trochu křečovitě přechody mezi jednotlivými částmi a dokonce můžeme mít pocit, že forma, kterou autor zvolil, je prostě „kůže pro úplně jiného živočicha“. Příklad: když autor potřebuje odvyprávět minulost Ludvíka Jahna, musí ho vyslat na dostatečně dlouhou večerní potulku podél řeky Moravy, provázenou dostatečně dlouhým Ludvíkovým monologem, přičemž krajina evokuje jinou krajinu, nálada toho večera vyvolává jinou a dávno zapomenutou náladu a celý ten proces vybavování musí mít takovou výdrž, aby nás stačil do všech podrobností informovat o těch peripetiích Ludvíkova osudu, které musíme znát, chceme-li sledovat další pokračování příběhu. A těchto a podobných toporných postupů, k nimž se tak často utíkají autoři tzv. realistických románů, se Kundera provždy zbavuje už v druhém svazečku *Směšných lásek*, kde (v povídce *Falešný autostop*) objevuje svého autorského vypravěče. A když pak svůj povídkářský objev zúročí v druhém románě (*Život je jinde*), rázem mizí všechny vypravěčské švy a topornosti a každá situace je přirozená, protože se odehrává v prostorách konstrukce, a ne už v kulisách tzv. realistického příběhu. V *Žertu* jsou ještě patrné vypravěčské křeče tam, kde mluví postava nejnápadněji vzdálená autorově mentalitě (monolog rozhlasové redaktorky a monolog primáše cimbálové muziky), a nejpřirozenější je vyprávění tam, kde jako by promlouval sám autor (ústý svého smutného libertina Ludvíka Jahna).

V *Žertu* se ještě Kundera podřizuje u nás tak závaznému románovému kánonu, a to je taky to jediné, co tomuto románu – v němž se taky hned napoprvé objevují Kunderovy klíčové pojmy: lítost a soucit (celé je to příběh Ludvíkovy mučivé lítosti, dobírající se „vykoupení“ až v soucitu s ostatními protagonisty příběhu, od Lucie až po rozhlasovou redaktorku) – chybí do velikosti.

Při hodnocení a charakteristice Kunderova autorského vypravěče se v kunderovských polemikách někdy vychází ze dvou mylných premis.

Prvou je ta tradiční: ztotožnění autora s autorským vypravěčem. Vypravěč románu *Život je jinde*, *Knihy smíchu* a *zapomnění* a *Nesnesitelné lehkosti bytí* (Valčík na rozloučenou, to Kunderovo „divertimento“, má tady – i pokud jde o vypravěče – zcela zvláštní postavení) vyslovuje do značné míry autorovy názory, ale vůbec nebyl stvořen z téhle potřeby ztotožnění. Daleko více pro nové možnosti, které autorovi skýtá odstup od fabule, ironický komentář a oslovení čtenáře, hru s vyprávěním a v neposlední řadě i hru se čtenářem.

Kunderův autorský vypravěč podléhá dokonce jisté stylizaci a v tomto smyslu je to zase nakonec bezmála literární postava. A tak Kundera zbavuje postavy svých příběhů povinnosti vyprávět tím, že vyprávění autonomizuje, ale vytváří tak zároveň nový subjekt, jenž se svými sympatiemi a antipatiemi projevuje nakonec zase jako postava, zvláště v okamžiku, kdy si uvědomíme, že není zcela totožný s autorem.

V kunderovských polemikách se často mluví o suverénním vypravěči, a to je druhá mylná premisa. Nejenže Kunderův autorský vypravěč není zcela totožný s autorem, a je to svým způsobem zase literární postava, ale ani jeho moc nad osudy románových hrdinů a příběhem není tak bezmezná. Naopak, je spíš jen zdánlivá. I když nepochybuji o tom, že čtenář, který je vypravěčem důvěrně oslovován a před jehož očima vznikají a jsou pojmenovávány postavy a je mu vyložen princip zrodu románových hrdinů a nahlédne i do zákulisí románových zápletek, že takový čtenář si může zaměňovat vypravěče (a s ním i autora) za suverénního demiurga. A netuší, že kunderovský vypravěč (a s ním i autor románu) je stále jen tím „truchlivým bohem“ příběhů, shlížejícím bezmocně na osudy, jež rozběhly se z jeho úradku.

Kundera není věrný opisovač života, ale jeho konstrukce obrůstají živou tkání skutečnosti a jeho postavy ožívají v mystériích příběhů a výsledkem je složitý svět románových hrdinů, v kterém není nic autorsky svévolného, a řídí se vlastními zákonitostmi, stejně přirozenými jako býval kdysi tvar a řád realistického románu.

Kunderovy příběhy neznají jinou smrt než groteskní (a to je poslední téma, kterého se chci ještě dotknout). Týká se to nejen postav vypravěčovu ironickému subjektu vzdálených (jako básníka Jaromila v románu *Život je jinde* nebo rozhlasové redaktorky v *Žertu*, o níž se smrt jen tak výsměšně otře), ale i nejbližších a nejmilejších, jako Taminy z *Knihy smíchu* a *zapomnění* anebo vypravěčova tatínka z téhož románu (umírá na pozadí groteskní kulisy, hlasu Gustáva Husáka promlouvajícího k pionýrům).

Erotika a smrt mají v Kunderových prózách tutéž funkci, ale jejich funkční ztotožnění nemá nic společného s psychoanalytickým zasnoubením

Kunderovské paradoxy

Thanata a Erosa. Smrt a erotika se u Kundery sblíží prostřednictvím ztrapnělé a zneuctěné *intimity*. Jsou to dvě nejintimnější lidské „situace“ a právě jejich pomocí představuje autor grotesknost osudu svých postav.

Je zde ovšem jedna a jediná výjimka: smrt Tomáše a Terezy v Nesnesitelné lehkosti bytí. Nepatří do panoptika groteskních smrtí. Kundera s ní zachází zcela nekunderovsky: odsouvá ji decentně stranou. A tím, že se i ní sotva zmíní (zběžně a kronikářsky), ponechá jí její patos a romantický odér pointy velkých milostných příběhů. Ale pod tím „velkým milostným příběhem“ je zas kunderovská groteska, jenže autor nám brání proniknout blíže a uvidět ji. Místo toho nabízí dojemnou, tristanovskou verzi. A necítím se oprávněn zvedat roušku tam, kde ji autor nechal záměrně spuštěnou, jen mě nad tím napadá, že román nemusí být jen pastí na hrdinu, pastí na čtenáře, pastí na kritika, ale může být i pastí na autora. A to je má čtenářská zkušenost s Nesnesitelnou lehkostí bytí: čím suverénněji Milan Kundera ovládá románovou techniku, tím víc mu hrozí, že se opravdu pokusí být tím suverénem osudu svých postav a půjde tak proti řádu i smyslu svých příběhů, zapomínaje, že (jak praví Ludvík Jahn v Žertu) „příběhy ... jsou mytologií tohoto života a že v té mytologii je klíč k pravdě a k tajemství“.

(*Obrys /Mnichov/ 9, 1989, č. 1, březen, s. 21–23*)