

invence se lži, taškařicí a mystifikací. Dejme tomu, že to tak je – aspoň pro Kunderu. V Žertu však zásadně porušil svá vlastní literární pravidla hry: je to lež, která předstírá. Takové lži mají ovšem obzvlášť krátký život.

(*Tvorba* 4, 1972, č. 18, 3. 5., příloha *LUK*, s. 1, 6–7)

# KUNDEROVSKÉ PARADOXY

Milan Jungmann

## 1

Už delší dobu sleduji se zájmem reakce, které ve světě i doma vyvolávají poslední romány a promluvy Milana Kundery. Není nic divného na tom, že vzbudily nadšení i odmítnutí. Tento dvojí vztah kritiky i čtenářů je s Kunderovým literárním působením nerozlučně spjat od počátku, udívající by byl spíš opak. Teď však se tato „dvojdmost“ vyhrotila do krajnosti: na Západě bestsellerové úspěchy bez nejmenších kritických pochyb a sláva hraničící s hysterií (Kundera jako „guru“ západní společnosti), doma, v neoficiální vrstvě kultury rozpačité mlčení, jen ojedinele ohlas se zřetelnými výhradami (J. Vohryzek v *Kritickém sborníku* č. 1/84 ve stati *Umění románu jako umění možného*) a dokonce ostrý odsudek (poznámka Zdeňka Urbánka nad rozhovorem Milana Kundery s Philipem Rothem).<sup>1</sup> Tento rozkol jistě není způsoben pouhou náhodou, není taky jenom výrazem tam zaslepenosti a tady závisti. Patrně se v něm reflektuje rozkol dvou kulturních prostředí, mezi nimiž se z mnoha důvodů zvolna rozevírají „nůžky“ v pohledu na literaturu a umění jako manifestaci svobody a mravnosti. Je-li v této úvaze alespoň zrnko oprávnění, pak se Kunderovo dílo stalo ohniskem, v němž se soustřeďují krizové problémy dvou větví české demokratické kultury, ineditní domácí a exilové. A pak je ovšem nezbytné pokusit se o pochopení a posouzení tohoto díla, které přece už tím, jak vzrušuje čtenáře tam i tady, prokazuje svou významnost. Vždyť například technicky obratné Kohoutovy variace na havlovské

---

<sup>1</sup> Roth, Philip – Kundera, Milan: Na obranu intimity. Přeložil Zdeněk Urbánek. *Svědectví* 19, 1985, č. 74, s. 363–368. Připomenutá poznámka Z. Urbánka na s. 368.

ironické aktovky o tupých vyšetřovatelích, navenek zdálo by se ostře aktuální, zůstávají u nás naprosto bez ohlasu, bez odezvy – nemají žádnou problémovou naléhavost.

Tvorba Milana Kundery, velkého milovníka paradoxů, je sama plna paradoxů. Ve zmíněném rozhovoru s P. Rothem si libuje pobyt ve francouzské emigraci, protože se tu konečně osvobodil „od politiky, od jejího všudypřítomného tlaku“. Ale kupodivu obě knihy, které ve Francii napsal, *Knihla smíchu a zapomnění* a *Nesnesitelná lehkost bytí* (nemluvě ovšem o dvou románech psaných ještě v Čechách), jsou skrznaskrz proniknuty politikou, politickými úvahami a polemikami. Rád se tedy tlaku politiky zbavil, ale ještě raději mu pak dobrovolně podlehl.

Vančurovským hlasem volá: „Kašleme na popis doby!“ (*Život je jinde*), a přece četba všech jeho textů nejrůznějších žánrů je svéráznou přehlídkou dobových nadějí a deziluzí v průběhu tří desetiletí naší společnosti, od let padesátých po dnešek. Historie vtrhává do Kunderových příběhů, úvah a postojů jako suverénní, vše pronikající síla; lyrik, dramatik, esejist, povídkář i romanopisec je legitimním dítětem své doby a nedokáže se jí vymknout ani tehdy, když by se jí vědomě chtěl zříci, když by na ni rád zapomněl a nechal plynout její proud kolem sebe. Jako se křesťanův život upíná k Bohu a je závislý na jeho vůli, tak je Kundera upjat k historii, neustále se s ní konfrontuje, je jí fascinován, hlásí se k účasti na jejím pohybu, chce být spolutvůrcem dějin. A když pak pozná i jejich krutou tvář, nostalgicky volá: „Jak by to bylo krásné zapomenout na Historii! Ale její přízrak klepe na dveře a vchází do příběhu.“ (*Život je jinde*) Je už navždy poznamenán vyhnáním z ráje kolektivního snu, jenž mu dával iluzi, že se účastní tvoření doby větší, než byly všechny předešlé, a od té chvíle, kdy je vyvržen z „magického kruhu“, do něhož není návratu (na rozdíl od řady, do níž je možné se opět zařadit), má „v sobě stále tichounký stesk po ztraceném tanci v kole“ a přiznává si:

„...od té doby, co mne vyloučili z kola, padám neustále, padám až dosud, a tentokrát mne jen znovu postrčili, abych padal ještě dál, ještě hlouběji, ze své země do prázdného prostoru světa, v němž se ozývá strašlivý smích andělů...“ (*Knihla smíchu a zapomnění*).

Historie je ovšem transformována do více podob, můžeme jí taky říci doba, společnost, svět, politika nebo osud. Kundera jí ve svých prózách jako v jakési laboratoři udílí relativní samostatnost, pozoruje ji z odstupu jako nezávislou moc, která tropí zlé žerty s člověkem, mění jeho záměry, dokazuje mu absurditu jeho lidské situace a vysílá proti jeho rozumovému kalkulu šiky náhod a potměšilostí, které porážejí v komických bitvách zdánlivě bezchybnou člověčí logiku. Hrdina jeho povídek a románů proto

stojí vždycky ve střehu vůči této záhadné, nepropočitatelné síle, a odtud v Kunderových textech tolik frekventované slovo *past*: „Co je román jiné-  
ho než past na hrdinu?“ ptá se vypravěč v románě *Život je jinde*. „Román (je) ... zkoumáním toho, co je lidský život v pasti, kterou se stal svět,“ čteme v jiné souvislosti.

Tyto bonmoty nevymezují román jako žánr, definují ho z pozic kunderovské poetiky, v níž jsou postavy vydány všanc svému tvůrci a jeho experimentům s člověkem v nepochopitelném světě. Prozaikova fantazie rodí nikoli postavy z masa a krve, jak po tom touží klasický (a socialistický) realista, nýbrž *postavy jako funkce* problému či rozvíjeného tématu, a to na pokyn nápadu, který vyvolá slovo-kategorie nebo nějaká základní situace. Tak Tomáš z *Nesnesitelné lehkosti bytí* se prý zrodil z věty „Einmal ist keinmal“. Asociace pocitů, zážitků a myšlenek rozvine z tohoto velkého třesku v tvůrcově fantazijním vesmíru celý nový svět románového dění. Takto k fiktivnímu bytí povoláné bytosti nemají ovšem vlastní, přísně se rozvíjející psychologii, která motivuje jejich činy i proti vůli tvůrce. (Kundera nikdy nemůže zvolat jako Puškin: Co mi to Taťána provedla, ona se provdala!) Svéprávné postavení má v románě pouze myšlenka, téma, problém, a postavy jsou jakýmsi průvodci k zamýšlenému uměleckoideovému sdělení. Proto také Kundera došel nakonec k ideálnímu (pro něj) žánrovému tvaru – románu-variaci, k románu bez pevné dějové souvislosti, kde se jednotliví hrdinové vůbec nesetkávají, žijí všichni bez vazby na jiné postavy své vlastní příběhy a ty jako variace základního problému míří k témuž středu – k ideji, kterou román čtenáři nabízí. Kundera si složitosti života s nesmírnou důsledností kategorizuje do jednotlivých pojmů, v nichž vidí „jádro sporu“, a s nimi pak s intelektuální bravurou pohazuje jako žonglér: žert, smích, zapomnění, tíha, lehkost, lítost, soucit, násilí, něha, kýč, intimita, perverze, všechno může být předmětem jeho filozofující obrazotvornosti. S velkou přesvědčivostí dochází k šokujícím závěrům, aniž cítíme v jeho logické konstrukci nějakou závažnou poruchu. Nejsou to v žádném případě bezduché vypravěčské traktáty, tzv. nedějové odbočky nesouvisící s vlastním příběhem, právě naopak, v nich dospívá příběh k svému osmyslení. Úvahy a esejistická extempore mají skvělou, až efektní stylistickou úroveň i nespornou zajímavost a důmyslnost a jsou obvykle osobitým vhladem do existenciálních zákoutí, která míváme bez hlubšího zájmu.

Ovšem suverenita je jedna věc a hloubka úvahy, závažnost problému věc druhá. Občas má člověk nepříjemný dojem hry sice rovněž oslnivé, která ho ale zlomyslně tahá na vařené nudli. V posledním románu takto Kundera s kvazifilozofickou hloubavostí dodá metafyzický význam

i – hovnu. Nejprve vsugeruje čtenáři apodiktický soud: „Bud' anebo: bud' je hovno přijatelné (a potom se nezamykejme na záchodě!) anebo jsme stvořeni nepřijatelným způsobem.“ Tyto vylučovací spojky, u Kundery tak časté, dokládají, jak je jeho myšlení okouzleno samo sebou, svou schopností lehce zvládat logické postupy svých úvah, takže se vůbec nekontroluje, neverifikuje své závěry. Zdání dokonalé filozofické erudice sotva zastře fakt, že jde spíš o scholastický rozpor, protože ve skutečnosti se mezi tím „bud' – anebo“ rozprostírá celá řada dalších možností. Hovno rušící představu člověka jako bytosti stvořené k obrazu božímu (Bůh přece nefekuje) zřejmě patří víc do roviny osvícenských jízlivostí a filozofická argumentace nad ním je spíš duchaplnou šarádou než výkonem pronikavého ducha.

Ještě aspoň jedna taková velmi zajímavá a výmluvná opozice: „Ten, kdo píše knihy, je buď všechno (jediný vesmír pro sebe i pro všechny jiné), anebo nic. A protože *všechno* nebude nikdy dáno žádnému člověku, jsme my všichni, co píšeme knihy, *ničím*. Jsme zneuznaní, žárliví, zranění a přejeme tomu druhému smrt. V tom jsme si všichni rovni. Banaka, Bibi, já i Goethe.“ (*Kniha smíchu a zapomnění*) Je to jistě upřímnost málo vídaná a slýchaná, prozrazuje hodně z muk autorské žárlivosti a závisti, ale ta absolutizace teoretizujícího prozaika nebere na vědomí „zelený strom života“: cožpak neexistují jiné příklady vztahu mezi tvůrci (hluboce, upřímně žité) než to „přát jinému smrt“? Ironie ovšem je, že Kundera jistě zatím nikomu „smrt“ nezpůsobil a zřejmě ani nehodlá způsobil, tj. nikomu účinně nezakazuje být spisovatelem, publikovat knihy. Ti, kteří se takto upřímně ze své závisti nevyznávají a naopak mají plná ústa zájmu o rozvoj národní literatury, se „duchovních vražd“, motivovaných především závistí a strachem z tvůrčí konkurence, dopouštějí bez uzardění napořád.

„Příběhy, ať reálné nebo snové, musí znamenat především sebe samy a čtenář se má nechat naivně svést jejich silou a poezií,“ tvrdí Kundera v jednom rozhovoru; příběh ilustrující nějakou tezi je mu prý bytostně cizí. A přece – další paradox – jeho analytický intelekt ho neustále nutí vysvětlovat to, co se v příběhu událo, vyslovit verbis expressis jeho smysl, jako by byl v obraze příliš zašifrován. Výstavba jeho próz spočívá stále víc na důsledné kombinaci ironického příběhu a následné *rozumové explikace*, vypravěč mění svou roli, jednou s rozkoší fabuluje a vzápětí se promění ve filozofujícího esejistu, zadrhne děj a vysvětluje, co vlastně příběh říká, co jím vypravěč míní, co je skryto pod jeho povrchem. V jiném typu prózy, která staví na věrojatnosti a psychologické motivaci, by se tomu dalo říci nedůvěra vůči čtenáři, jako by mu autor upíral schopnost vyčíst z příběhu jeho význam. Jestliže se v próze nebydlí, o Kunderově próze to platí dvojnásob. Tady je všechno vybudováno uměle a autor svými figurami po-

hybuje, jak se mu zlíbí a jak potřebuje. Některé situace jsou konstruovány tak umně, že autor neporozumění předpokládá a spěchá čtenáři na pomoc s výkladem jejich smyslu. Když nahá Sabina s buřinkou na hlavě se zhlíží v zrcadle vedle Franze, je ten nešťastník vyveden docela z míry. Co však Sabina do té „hry“ vkládala, nemohl Franz vůbec pochopit (autor vysvětlí, že neznal četné souvislosti, zázemí Sabinina života), ale ta „hra“ je temná i pro čtenáře – takže vzápětí následuje rozsáhlá explikace scény s buřinkou. Každou chvíli se v Kunderových textech setkáme s takovými obraty: „Objasněme to slovo!“, „Zaznamenejme dobře tento jemný rozdíl!“, „Vraťme se ještě k buřince!“, nebo s častými otázkami, jež jsou vzápětí zodpovězeny s definitivností poučky: „Co je zrada? Zrada znamená opustit řadu...“, „Proč je ... tak důležité slovo idyla? ... idyla je obraz, který v nás zůstal jako vzpomínka na Ráj...“ atd. Tyto definice jsou ovšem šity na míru situace a mohou být nekonečně obměňovány, jako je tomu třeba s pojmem kýč: „kýč je absolutní popření hovna“, „kýč je přestupní stanice mezi bytím a zapomenutím“, „pramenem kýče je absolutní souhlas s bytím“ atd.

Nedosti však na vypravěčových vysvětlivkách, Kundera v mnoha rozhovorech smysl svých příběhů dodatečně ještě sám dále rozvádí, takže už jde jaksi o explikaci na druhou, což svědčí o tom, že si uvědomuje, jak nesoběstačná je fabule sama o sobě. Scéna Taminy v dětském světě, metafora její smrti, musela být takto v interview odhalena ve svém pravém významu, stejně jako musel být rozkryt smysl dvojího smíchu, ďábelského a andělského.

Ze základních situací, jež se v Kunderových prózách vytrvale opakuje, jsou pozoruhodné přinejmenším dvě: „stát v řadě“, eventuálně vystoupit z řady, zrada. To souvisí s jeho světonázorovou polemikou, ke které ještě dojdou. Teď si chci všimnout jiného situačního archetypu: oblečený muž nutí ženu, aby se před ním svlékla do naha. Protiklad ženiny nahoty a mužovy zahalenosti má navodit pocit znásilnění, pokoření, urážky. Násilí je totiž pro Kunderovy hrdiny nerozlučně spjato s erotikou a má zřejmě i pro Kunderu vzrušující příděch. Muž, který se v lásce zřiká síly, je v očích partnerky diskvalifikován a naopak jen násilník má naději na vítězství: „... zkrát mne, zotroč mne, buď silný,“ touží žena. A to Kunderovi protagonisté dovedou, znají tajemství, jak s ženou manipulovat, neboť „ovládání ženského myšlení má svá neúchylná pravidla“ (*Žert*), a muž, řídě se jimi, dostane snadno každou ženu tam, kam potřebuje, totiž do postele, přesněji řečeno do svého erotického područí. Pro libertina je žena smyslový mechanismus, který nejen že si nevyžaduje citový projev, lásku, něhu, ale naopak „funguje“ dobře jen tehdy, dostává-li se mu projevů násilí, pokoření, ovládání. V takovém sexu jako by byla vyvolávána z předkulturní epochy

lidstva jakási pradávna, primární živočišná síla, schopná obrodit přejemnělého, precitlivělého požitkáře moderní civilizace. Ale je to volání, v jehož intonaci jsou dobře slyšet úzkostné tóny neschopnosti skutečné lásky.

Když jsem napsal, že násilí v erotice má pro Kunderu zřejmě vzrušující příděch, vůbec jsem se nedopustil krátkého spojení. Upřímnost sebevypovědi je u tohoto kritika lyrického postoje, jak jsme viděli, jednou z podstatných složek, jež přispívají k poutavosti a atraktivnosti jeho románů. V *Knize smíchu a zapomnění* je pasáž, v níž Kundera vysvětluje, co ho přimělo k odchodu z vlasti: přátelé, kteří kryli jeho utajenou literární činnost, byli policií pronásledováni a existenčně ohroženi. Redaktorka R. se s ním jednou sejde ve vypůjčeném bytě a sděluje mu, že se věc prozradila a že bude patrně propuštěna ze zaměstnání. Je jí z toho zle a stále odbíhá na záchod. Kundera prý ji měl rád tím nejnesexuálnějším způsobem, jako kamarádku, ale teď ji strach jaksi před ním obnažil a on je zmítán takovouto vnitřní bouří: „... mne popadla zuřivá chuť ji milovat. Přesněji řečeno: zuřivá chuť ji znásilnit. Vrhnout se na ni a pojmout ji v jediném objetí se všemi jejími nesnesitelně vzrušujícími rozpory, s jejími dokonalými šaty i bouřícími se střevy, s jejím rozumem i strachem, s její hrdoostí i s jejím neštěstím... Chtěl jsem ji obsáhnout s jejím hovnem i nevýslovnou duší.“ (*Nesnesitelná lehkost bytí*) Zůstalo ovšem jen u tohoto nepřilíš šlechetného chtění, jen u vzrušující představy, což není bez významu. Ale je z toho zřejmé, že autor propůjčuje románovým postavám své osobní pojetí milostného aktu jako aktu násilí.

Jistě už příliš neudiví, že hned v sousedství vyzývání násilí je opět hovno. Fekální motivy se u Kundery vyskytují už od *Žertu* (pokoření Heleny na venkovském záchodku) a fyziologické úkony, vyměšování, záchod atd. jsou nadány jakýmsi hlubším, div ne mystickým smyslem. Sabina ve scéně s buřinkou, jak se v dodatečné explikaci dozvíme, byla vzrušena nejen násilím na kráse, které na její hlavě vyvolávala buřinka, ale víc ještě představou, „že ji Tomáš takto s buřinkou na hlavě posadí na záchodovou mísu a ona si před ním vyprázdní střeva“ (*Nesnesitelná lehkost bytí*)... Tomáš zase „na všech ženách miloval nejvíc z celého jejich těla“ – řitní otvor... Tato – řekněme – bezpředsudečnost vkusu je mi zcela nepochopitelná a vysvětluji si ji jen poplatností módnímu trendu západní literatury, jak by řekl Ivan Skála – podlehnutím teroru módnosti. V jednom rozhovoru hájil Kundera právo člověka na intimitu, přiznal se, že nemá rád pobřeží s nahými lidmi: „Kdo mění své intimní tělo v tělo veřejné, neosvobozuje sebe ani své tělo. Nebojuje proti morálnímu předsudku, ale ničí jednu z mála věcí, které stojí za život: opravdovou erotiku.“ Není ale takovým probouzením démona zvrácenosti rovněž pustošeno to, co činí



erotiku erotikou a krásu krásou? Jeden starý ruský spisovatel ironizoval svého času mladé, kteří se s oblibou obírali odhalováním ženské intimity: „Jen ať nynější mladí autoři sdělují veřejnosti jako novinku, že ženy mají ruce a nohy! My starci už všechno známe, víme, co je k vidění, ale o čem se má pomlčet.“ Pruderie je jistě neodmyslitelná od konzervatismu, ale konzervatismus lze od pruderie oddělit. Kundera ho kdysi dokázal obhájit jako blahodárny element rovnováhy společnosti o překot se řítící za chimérou jakéhokoli cíle, jehož nebezpečí ještě nejsme s to rozpoznat. Z pozic tohoto konzervatismu si ten citát dovolím obměnit: „Jen ať nynější módní autoři sdělují veřejnosti jako novinku, že žena má řitní otvor a vyměšuje, my starci víme své, víme, o čem se má pomlčet.“ Vlamovat se do otevřených dveří této třinácté komnaty je pošetilé a ošidné.

Kundera se nepochybně do maximální míry zbavil „vnitřní cenzury“, o níž kdesi mluví jako o nebezpečnějším omezování autorovy svobody, než jaké představuje „cenzor v Kremlu“, nezná takřka žádné zábrany. Ale nepopletl si vnitřní cenzuru se sebekázní? I on přece vidí poslání literatury v tom, že reflektuje absurditu moderního světa a tím jí čelí. Mně ale připadá, že nesmyslnost se takto ze msty plíží do mnoha pasáží jeho románů a rozvrací mravní koherentnost.

Sázkou na monofigurativnost libertinů ve svých prózách a soustředěním k jediné citové oblasti lidské existence se Kundera přiřadil k proslulým erotikům literatury a získal si pověst praporečnicka „věčné honby za ženami“. Protestovat proti neoprávněnému ztotožňování autora a jeho postav je dost marné právě v jeho případě, čtenáři se pídili a pídí po vztahu reality a výmyslu všude, kde vycítí jistý prvek subjektivní projekce. Zprvu mladý prozaik kategoricky odmítal možnou autobiografičnost *Směšných lásek*: „Mohu vás ubezpečit, že moje povídky nejsou autobiografické a mužové – ti tři, truchliví bohové – kteří je vypravují, nejsou nikterak totožní se mnou.“ Z vlastního života prý si bere spisovatel motivy, témata či pozorování, ovšem přemodelovává je k nepoznání. V posledním románu má formulaci poněkud méně rigorózní a zřejmě i výstižnější:

„Postavy mého románu jsou moje vlastní možnosti, které se neuskutečnily ... každá z nich překročila nějakou hranici, kterou jsem já jen obcházel. Právě ta překročená hranice (hranice, za kterou končí moje já) mě přitahuje.“

Zamyslíme-li se nad tímto pečlivě stylizovaným vyznáním, zjistíme, že je přinejmenším hodně blízké dosti už zprofanované teorii o tom, že básník si vlastně psaním odreagovává komplexy, že tvorba je mu náhradním, ale umocněným životem, v němž překonává všednost skutečnosti, své lidské nedostatky a svou malost, že tady teprve žije naplno a bohatě,

svobodně a suverénně. (Takto je mimochodem vyložen i básník Jaromil v románu *Život je jinde*.) Tvorba, do níž se promítají sny, neuskutečněné možnosti, v níž projekce subjektivních představ poetizuje objektivní realitu, je ovšem příznačně lyrická. A lyrický postoj přece Kundera v posledních románech nemilosrdně usvědčuje z podvodu na pravdě života, z ďábelsky svůdné iluze o zákonitém sepětí revoluce a svobody, proti lyrickému subjektivnímu sdělení staví analyzující intelekt epiky, proti snu a iluzi klade praxi a skepsi. V citované pasáži ale kupodivu bez rozpaků přiznává, že i on sám do své prozaické tvorby zaznamenává subjektivní, neuskutečněné sny-možnosti. Kunderovy prózy jsou proto svébytnou kombinací epiky a lyriky, je to typická *subjektivní epika*, jakou on sám kdysi vysledoval u Vančury. V jeho příbězích jsou postavy ztělesněním jeho tužeb a představ o člověku, chvějícím se v nesmyslnosti rozkotaném světě o svou integritu. Nikoli plnokrevnost a životní věrojatnost hrdinů, nýbrž významnost a hloubka představ a tužeb do nich vložených rozhoduje především o umělecké hodnotě a mravní naléhavosti jeho románů.

Tato subjektivizace epiky také vysvětluje, proč jsou Kunderovy příběhy, plné racionálních explikací, esejistických úvah a intelektuálně pronikavých postřehů, zároveň do velké míry lyricky ojíněny a proč si čtenáři ztotožňují jejich hrdiny s jejich tvůrcem i proč tak emocionálně působí. Kunderovi protagonisté mají i nemají autobiografický základ, autor je s nimi ztotožněn i k nim má odstup, jsou dílem jeho vypravěčské fantazie i subjektivního zážitku.

Kundera vstoupil do literatury jako básník věřící v Marxovu vizi člověka nové doby a nové společnosti, jenž se zbaví svého odcizení a bude vnitřně bohatě rozvinut. Jeho odpůrci nebyli popírači socialismu, ale jeho křivitelé, zachmuření knězi, „co zavřeli se do marxismu jako na studený hrad“, velmi prostě řečeno „měšťák v nás“. Zkouškou nového člověka mu bylo, zda jeho život není roztržen na sféru boje a sféru lásky, na veřejnost a soukromí, zda obě tyto oblasti dokáže navzájem prolnout, scelit, jednu umocňovat druhou a naopak. Tam, kde je tato souvztažnost intimního a společenského porušena, ztrácí život člověka autenticitu. A hle! *Nesnesitelnou lehkost bytí* označuje K. Chvatík (*Proměny* č. 2/1985) za „román o lásce, v němž se láska stává zrcadlem doby“, v němž „téma lásky se stává ... otázkou, která se vyptává po hodnotě společnosti, v níž lidé svou lásku žijí“. Jako bychom tedy před sebou měli sklenutý problémový oblouk od prvních veršů k poslednímu románu, stále je v sázce celistvost člověka, ověřovaná na vztahu lásky a společnosti, intimity a dějin. Jenže v světonázorových podpěrách tohoto oblouku došlo mezitím k radikální změně. Původní ideologická víra v příchod nového člověka a nové svobo-



dy vzala za své a byla nahrazena totální skepsí, kolektivní sen o Velkém Pochodu se zhroutil a osamělému člověku nezbylo než se smířit s tím, že se bezmocně zmítá v pasti světa. Jeho jedinou útěchou jsou výpravy za „nejhlubší oblastí života“, za sexualitou, jedinou šancí na smysluplné přežití je neustálé zvažování vlastní situace, její zkoumání a věčné kladení existenciálních otázek, na něž není definitivní odpověď. Je poražen, svou porážku přiznává, ale nerezignuje. Dokáže se na ni dívat z nadhledu zmoudřelého hédonika a skeptika, který ví, že ti, kdo se domnívají být vítězi, žijí jenom v šťastné iluzi. A iluzi on odmítá zcela kategoricky, ta ho totiž do jeho situace dovedla.

## 2

V článku Chopinovo piano (*Reportér* č. 1/85) zhodnocuje M. Kundera svou minulou literární činnost takto:

„Maloval jsem, pokoušel jsem se o film, o divadlo, psal jsem básně, ale s ničím jsem nebyl spokojen. Našel jsem sám sebe až ve chvíli, kdy jsem začal psát svůj první román – *Žert*.“

Dále píše:

„Bylo mi osmatřicet let ... a byl jsem celkem neznámý autor... Došlo k obrovské perzekuci českých intelektuálů a české kultury. Byl jsem v oficiálních dokumentech označen jako jeden z původců kontrarevoluce, moje knihy zakázány a moje jméno vyřazeno dokonce i z telefonního seznamu. To všechno díky *Žertu*...“

Když čteme v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, že lékař Tomáš byl posrpnovým režimem existenčně zničen jen kvůli jedinému článku v kulturním týdeníku, přijímáme to jako působivou uměleckou zkratku, symbolizující nesmyslný vyhlazovací atak rozběsněné partajní mašinerie; v románovém kontextu je tím pravdivě zpodobena společenská atmosféra, v níž neovládala mysl odpovědných politiků rozumná úvaha, ale duch pomsty a paniky. V autorské zpovědi však takovou „zkratku“ („To všechno díky *Žertu*“) nutně vnímáme jako zjednodušující zkreslení, jež nemá daleko ke klamání čtenáře. Kundera že byl „celkem neznámý autor“ a že mu osud vydědence z české kultury připravil jenom román *Žert*?

Náš světově proslulý romanopisec nikdy nebyl a není ani teď bezstarostný improvizátor, formuluje velmi obezřetně, ba až úzkostlivě, váží každé slovo. Když tedy zvolil uvedené formulace, věděl, co dělá a co sleduje: vytvořil ze svého životopisu kýč pro nezasvěcené cizí čtenáře; podlehl mentalitě exulantů, neschopných vysvětlit cizině složitost československého vývoje, jeho zákruty i zvraty a svůdnost nadějí v reformovatelnost zdegenerovaného projektu socialismu. Spisovatelsky vyjádřil Kundera tuto

situaci v postavě emigrantky Sabiny (*Nesnesitelná lehkost bytí*), která s hrůzou čte v katalogu své výstavy, co udělali pořadatelé z jejího života. Potom pochopila marnost snah sdělit pravdu o své minulosti, pochopila, že pro cizince už vždycky musí vystupovat v roli trpitelky, úpící pod knoutou komunistické moci. Její demiurg, jenž o ní vše ví a tento přesvědčivý osud jí „vymyslel“, v jakémisi nepochopitelném psychologickém zaslepení představuje teď sám sebe přesně týmž způsobem, totiž kýčovitě. Svedla ho touha oslnit čtenáře tím, jak mu složitý jev převede na jednoduchou a líbivou formuli. Ve vědomí mu bliká výstražný signál: Pozor, trivialita! Ale cosi silnějšího, jakýsi vypravěčský pud toužící podmanit si čtenáře, jej nutí nedbat ho a zapojit se do velkovýroby trpitelské ctnosti:

„Poznal jsem na vlastní kůži, co je to fanatismus, dogmatismus, politické procesy, co je to být opojen mocí, vyvržen mocí, cítit se vinen tváří v tvář moci a revoltovat se proti ní. Byl jsem vyloučen z univerzity, žil jsem mezi dělníky, později jsem s malou skupinou muzikantů hrál k tanci v hospodách jednoho hornického kraje.“

V rozhovoru s Philipem Rothem si vystavuje podobný kádrový posudek:

„Pak mě vyloučili z univerzity. Žil jsem mezi dělníky. Tehdy jsem hrál na trubku v jazzbandu v maloměstských kabaretech. Hrál jsem na klavír a na trubku. Pak jsem psal poezii. Maloval jsem. Všechno byla samá hloupost. První má práce, která stojí za řeč, je povídka napsaná, když mi bylo třicet, první povídka v knize *Směšné lásky*. Tehdy začal můj život jako spisovatele. Půl života jsem prožil jako relativně neznámý český intelektuál...“

Ti, kteří se s Milanem Kunderou v padesátých a šedesátých letech stýkali, ho v tomto sebezpodobení jen stěží poznávají. Ale i kdyby tahle vytržená *bezvýznamná* fakta byla pravdivá, je ten autoportrét zretušován tak, že skutečná Kunderova podoba v něm zaniká. Je tu totiž zamlčeno všechno *podstatné*, co tvořilo jeho profil jako vůdčího intelektuála posledních desetiletí českých dějin. Ale toto rozpolcené vědomí, které na jedné straně dobře ví o sentimentální kýčovitosti a na druhé straně podléhá tlaku veřejnosti, jež není s to vnímat jisté skutečnosti jinak než ztrivializovaně, se neprojevuje jenom v Kunderových publicistických vystoupeních. Jak se ještě pokusím ukázat, romány, jež psal už v emigraci, jsou silně poznamenány právě touto podivnou tvůrčí schizofrenií. Původně měla *Nesnesitelná lehkost bytí* zřejmě ukázat tragiku lásky destruované režimem nesvobody, ale výsledkem je idylický příběh dvojice, která se v malém českém světě zabydlí tak, že to musí čtenáři neznalému předobrazu připadat jako půvabná selanka o zemi, kde i ti pronásledovaní žijí šťastně a spokojeně a mají problémy leda ještě tak s partnerovým erotomanstvím.

Pro Kunderu jako pro žádného jiného autora jeho generace je typické, že od prvního vkročení do světa literatury se stal nesmírně populární a všeobecně známý. Už debut *Člověk zahrada širá* (1953) vyvolal vášnivé polemiky a třetí básnická sbírka *Monology* (1957) se přehnala jako smršť územím tehdejší literatury, vpadla jaksi „přímo do života“, takže se o ní vyslovovali i lidé, kteří se jinak o poezii valně nezajímali. Dnes se při četbě těch hodně banálních veršů můžeme podívat, co na nich vlastně tak dráždilo a hlavně proč působily tak magickým dojmem velkého uměleckého činu. Svědčí to jen o tom, jak ubohá byla úroveň tehdejší české poezie, jež se rozhodla získat přívlastek socialistická s takovou vehemencí, až přišla o samu svou podstatu – přestala být poezií.

Kunderovo jméno se už koncem padesátých let stalo pojmem a zastínilo i autory starší a významnější. Mladý básník záhy poznal, co je sláva, stal se hýčkaným dítětem mladé literatury, jeho hvězda vytrvale zářila a strhovala k sobě pozornost stále víc, a to každým projevem, ať básnickým či publicistickým. Kundera byl jedním z myšlenkově nejvýraznějších a nejpronikavějších tvůrců, kteří tehdy vnesli do české kultury nový ruch svým kriticizmem, domýšlením historických souvislostí a schopností pregnantně vyjádřit beznadějnou neplodnost dogmatismu, nutnost rozbít jeho pouta a dát literatuře i úvahám o ní novou kvalitu. Neproklamoval nic menšího než *potřebu vzdělané veřejnosti se svobodným myšlením a s tradicí vyspělé mravní kultury*, což bylo v tehdejších poměrech něco, co teprve z dnešního odstupu dokážeme plně ocenit. Byl mezi spisovateli nejznámějším mluvčím vlny, jež podemílala hraniční zátarasy mezi socialistickou a světovou kulturou, bez jeho projevů se neobešel žádný významný sjezd či konference Svazu čs. spisovatelů, na jeho články se čekalo, neboť nesmírně ovlivňovaly mínění veřejnosti. Stať o sporech dědických ukončila sebevědomým gestem nesmyslné zamítání moderní poezie a přispěla k očištění ovzduší pro hledání básnického výrazu adekvátního dobovému citění. Studie *Umění románu* (1960) byla přijata s bezvýhradným nadšením na všech stranách a svou formulační brilancí, erudicí a koncepčnostmi zastínila díla otitulovaných literárních vědců.

Když pak odvážně experimentující Krejčova scéna Národního divadla ohlásila premiéru hry *Majitelé klíčů* (1962), dalo se čekat, že dítě štěstěny uspěje i s dramatem. A očekávání nebylo zklamáno. Hra měla nesmírný ohlas a opět vyvolala prudké polemiky.<sup>2</sup> Dobově příznačné bylo, jak správně chápalo obecnstvo velkolepý sarkasmus dialogu exdůstojní-

---

<sup>2</sup> Ovzduší živých sporů kolem *Majitelů klíčů* zaznamenává vydání v edici Hry (1964). Bohužel další hra, inscenovaná v Divadle Na zábradlí, *Ptákovina*, není textově k dispozici. (Publikována byla v časopisu *Divadlo*, 1969, leden, s. 84–100, pozn. red.)

ka Krůty, v němž dal Kundera poprvé zaznít svému odporu k „touze po pořádku jako k touze po smrti“ a v němž Krůtův požadavek „stát v řadě“, přizpůsobit se za každých okolností a zbytečně nefilozofovat byl přesným vyjádřením tehdy už veřejně známého sporu neposlušných „filozofů“ (intelektuálů) s pořádkumilovným stranickým vedením. I pro kritiky hry bylo zřejmé, že je to mimořádný výkon českého divadla, působivá umělecká pře s malostí a přízemností, jež dusily (a dodnes dusí) veřejný i soukromý život v Čechách. Žádná rozumná kulturní politika nebude tuto hru vylučovat z dějin českého dramatu, ale neměl by nad ní s tak lehkým srdcem dělat kříž ani její autor.

Proč vlastně se dnes Kundera tak okázale snaží oddělit od své literární minulosti až do románu *Žert*, proč bagatelizuje svou roli v české předsrpnové kultuře, proč tvrdí, že byl „celkem neznámý autor“, ačkoli každý člověk jen trochu obeznámený s českým veřejným životem v šedesátých letech ví, že opak byl pravdou? Jeho nynější zkreslený autoportrét a zretušované dílo přece nejsou pouhá opomenutí, ale záměr.

Mám za to, že tajemství tohoto paradoxu není příliš hluboké: Kundera v intencích své filozofie kýče („Neboť nikdo z nás není nadčlověk, aby unikl docela kýči. I kdybychom jím sebevíc opovrhovali, kýč patří k lidskému údělu.“) zavrhuje všechno, čím byl spolutvůrcem *socialistické* kultury, v čem byl v zajetí avantgardních představ o socialismu jako říši svobody a nového lidství, zavrhuje i to, v čem se přel s kriviteli této vize. Chtěl by násilím zpřetrhat pouta s minulostí, v níž jeho vědomí ovládala krásná iluze o Velkém Pochodu, a touží získat pověst romanopisce a publicisty, který jakmile lidsky a umělecky uzrál, stál *zvenčí* socialistické kultury, chce do zapomenutí odsunout vše, co vytvořil a čím byl *uvnitř* ní, kdy se snažil svým kriticizmem najít zasuté cesty k východisku ze zhudlařeného původního Marxova konceptu. A k tomu patří ovšem jak jeho básnické sbírky, tak *Majitelé klíčů* a *Umění románu* zcela jednoznačně; ne už tak zřetelně i *Směšné lásky* a dokonce *Žert*. Kundera by se dnes prostě rád představil jako autor, jenž v rozhodujícím okamžiku prozřel a distancoval se od režimu zásadně a bez taktizování.

Takové prozření nebylo ale u nikoho z nás jednorázová záležitost, stěží lze proto vést příkrou čáru oddělující jednu etapu od druhé, jde-li o umělecké dílo. Vždyť ve hře jsou přitom nejenom síly vědomé, ale i nevědomé a podvědomé, resentimenty a iracionalita, zkušenosti sice prožité, ale nezažité, obeznámenost s fakty, ale nikoli skutečné pochopení jejich důsledků. Minulé omyly ostatně nelze zapřít, nýbrž jen překonat prací, jež svědčí o hlubším poznání a důkladnějším vědomí souvislostí, což můžeme o Kunderově díle bez obav říci. Pro něho je tedy dnes dílem pro-

zření *Žert*, eventuálně povídky *Směšných lásek*. Ve skutečnosti Kundera v těchto prózách získával potřebný odstup od zpracovávané látky, nikoli však ještě od skutečnosti samé. *Směšné lásky* pro něj byly oddechem od dřiny na *Majitelích klíčů*, psal je jako rozmarné povídky, při nichž se bavil („Měl jsem touhu tomu všemu unikat, cítit se volný a bavit se.“) a učil se prozatérské hravosti, jež mu pomohla stanout nad tématem, nikoli však ještě vystoupit ze světa ohraničeného projektem socialismu; téma mystifikace, sebeklamu a odcizeného žertu mu ještě neumožnilo nazřít svět smyšlených příběhů zvenčí a uvidět tak jeho absurdnost, nikoli jen dočasnou pokrivenost ideálu. Vždyť ještě ve známém článku ve vánočním čísle *Listů Český úděl* (1968) se prezentuje jako člověk světa socialismu a v odpovědi na Havlovu polemiku (*Host do domu*) mu pak vytýká, že jeho argumenty jsou typické argumenty toho, jenž stál vždycky mimo socialismus, jenž jej nikdy nepřijal.

Odstup od látky umožnil ovšem Kunderovi nasytit *Žert* všepronikajícím skepticismem a tou zvláštní nostalgickou náladou deziluze ze zmařeného žertu, která působila jako velká metafora deziluze daleko důsažnější a všeobsáhlejší.<sup>3</sup> Nad závěrem se však rozklene duha jakéhosi zmoudření, poznání sice hořkého, ale očištného: minulé dějiny s námi mohly hrát kruté žerty jen proto, že jsme byli v zajetí podivné iracionality, že náš rozum nedokázal klást dějinám zpytující otázky, že nešel k jejich kořenům. V *Žertu* ještě Kundera nenašel tak docela svůj příznačný vypravěčský způsob. Strídají se tu monology jednotlivých figur, jež z různých hledisek osvětlují probíhající události. Teprve v dalších románech si přídělil chytře starodávnou roli vševědoucího vypravěče, franceovsky skeptickým způsobem vysvětlujícího děj, scény, gesta postav apod. Ale už v *Žertu* dal dosti přesné charakterové kontury hrdinovi svých pozdějších románů, muži, jehož jediným zájmem je honba za ženami, honba vytrvalá a zoufalá, protože zásadně popírající lásku jako nezbytné citové pouto erotického vztahu.

Další dva romány psal už Kundera do šuplíku, věděl, že je znormalizovaný režim nevydá. Cítil se proto, jak říká, v té době vůbec nej-svobodnější: nemusel brát ohled ani na domácí cenzuru, ani na cizího čtenáře, který o ně mohl eventuálně projevit zájem – neznal jej, nevěděl jaký tlak na něj vyvine svými požadavky. Proto takříkajíc šel do sebe, vyčistil si terén své duše: provedl v něm radikální kritiku všeho, co tvořilo až dosud základní komponenty jeho „uhlířské víry“. *Život je jinde* má za hrdinu mladého básníka a všudypřítomný a vševědoucí ironický

---

<sup>3</sup> Kundera kdesi upozornil, že román ležel půl roku u cenzury. Ten zádrhel způsobili ovšem vojenští páni, kteří úporně tajili všem známý fakt, že existovali tzv. černí baroni, k nimž patřil i hrdina *Žertu*.

explikátor soustředí veškerou svou intelektuální sílu na princip *poetizace skutečnosti*, která je spjata s levičáckou iluzí o snadné přeměně složitého světa věčných problémů sociálních a mravních ve svět s přehlednou perspektivou rovného štěstí pro všechny. Koncentrací tohoto životního postoje se stává v buržoazní rodině matkou hýčkaný básník Jaromil, jehož avantgardistické hledání „skutečnosti nejskutečnější“ vede – jak u Kundery ani jinak nemůže být – přes plaché erotické zkušenosti, v nichž se mladíček konečně nachází jako muž, až k udavačství, v němž dojde uspokojení jako revoluční básník, když v sobě zapřel člověka staré doby, aby se v něm mohl zrodit člověk doby nové. Zmužněl tedy a poznal, kde je skutečný život: jeho soukromé vědomí se neodvolatelně zasnoubilo s revolucí. Podle logiky levičáckého fanatismu nejednal podle, naopak jednal čestně – splnil svou revoluční povinnost.

Ve zvoleném žánru románu-eseje dokázal Kundera přesnou analytickou prací před očima čtenáře názorně rozkrýt psychologické procesy, v nichž se takto hodnoty zvracely v pahodnoty, pravda v polopravdu a generační vzpoura byla nahrazena sebepopřením osobností a posluhovačstvím, což jsou procesy tak těžko pochopitelné pro každého, kdo sám zblízka nepoznal plíživou záludnost tohoto „přehodnocování“. *Život je jinde* účtuje nemilosrdně s hlubokou mravní devastací české kultury po roce 1948, ale navíc účtuje i se svůdností široce chápaného fenoménu lyriky vůbec, která strhuje každé mládí svou citovou horoucností a rezignací na nároky rozumu. Toto prudké odmítnutí politického sebeklamání několika intelektuálních generací u nás i na Západě se pro Kunderu stane jedním z nosných témat, k němuž se bude ještě vracet.

Ačkoli hlavní postavou románu je básník Jaromil (a důležitou roli má přidělena jeho matka, zosobnění života v banalitě), nemohl v něm chybět oblíbený autorův hédonik života, děvkař s lehkomyšlným vztahem k ženám a k Jaromilově dívce přirozeně také. Jenže právě on jediný dokáže tuto nešťastnici vrátit znovu do života, když se vrací z vězení, do něhož ji dostal Jaromil svou tupou fanatičností. Ten běžně z cynismu obviňovaný chlap dokáže v té chvíli projevit nejen soucit, ale podat i pomocnou ruku... Erotika je ovšem i v tomto románu živel v lidském životě základní, ale v milostných scénách je zachována uměřenost, po nějakých lascivitách ani stopy; ani trapnost, jíž autor postihuje po právu Jaromila, nepřekračuje míru vkusu. Zato nešetří ironií ani trapností, když posílá Jaromila na nehrdinskou smrt, to je jeho pomsta nejenom na něm, na básníkovi, jenž zaprodal svou lidskost za pomyslné revolucionářské „vysvěcení“, ale na celém tomto jevu moderních dějin levičácké kultury, v níž si básník a policajt podávají ruce ve jménu vyššího humanismu, v níž duchovní vraždy jsou pro „zařadivší se“ intelektuály aktem sebeočistění.



Omezenost, ať duchovní či mravní, trestá Kundera nejraději tím, že ji ztrapní. Obměnou jeho slov o smrti Krůtových by se snad dalo říci, že tím vyslovuje určité životní zákonitosti svého světa, svých smyšlených příběhů. I ve *Valčíku na rozloučenou* (původně Epilog) umírá zdravotní sestra Růžena sice omylem, ale po právu: obviněním, kterým chtěla slavnému trumpetistovi Klímovi přiřknout dítě zplozené jiným, rozehrála typicky kunderovský krutý „žert“, jenž musel být stejně krutě takto zmarněn. Typická autorova vypravěčská lehkost a hravost, obratné prolínání epizod a komentátorův skeptický a ironický nadhled dosahují ve *Valčíku na rozloučenou* brilantní stylové jednoty, autorská režie, ač tak zjevná, patrná a záměrná, nepůsobí násilně, naopak, poskytuje nám čtenářské potěšení, na jaké jsme zvyklí u známých klasiků s netajenou Lust zu fabulieren. Autor nás vlákal do říše, jejíž životní obrysy stále dobře poznáváme, ale přesto se tu cítíme podivně bezstarostní a šťastní jako v nějaké útěšné pohádce. Kundera vzdaluje svůj vymyšlený, umělý svět románového příběhu od životní všednosti až do krajnosti, jeho hra riskantně pokouší čtenářovu potřebu cítit ji stále ještě jako hru s atributy reality, ale ten balanc na ostří nože je čtenářsky působivý a má pro nás kouzlo bájení, které nelze, ale jen si krásně po zákonech umění vymýšlí.

Tento princip *bájení o skutečnosti* spolu s Kunderovou esejistickou schopností lehce formulovat zajímavé otázky skeptické „životní moudrosti“ zajistily oběma těmto do šuplíku psaným románům čtenářský i kritický úspěch na Západě, kde vyšly, ačkoli k němu nebyly zaměřeny. Tam otevíraly umělecky působivým gestem pohled do kuriózní země, který chlácholil kdysi zjitřené svědomí tím, že ukazoval, jak potlačená svoboda, pravda a spravedlnost se dají přece jen vykoupit něčím, co je přesahuje: Jakub, jenž se věčně „pletl do politiky, málem v ní přišel o život, a i když byl pak zahrán do ústraní, stále se jí trápil“, Jakub, jenž žil ve své vlasti a nevěděl, co se v ní děje, teprve na poslední chvíli před odjezdem do emigrace „zmoudří“: pochopí, že krása je víc než pravda i než spravedlnost, protože to je území nezpustošitelné žádnou mocí. V nostalgickém loučení s vlastí se utěšuje tím, že život je jinde než v politice, že je v rezignaci na nároky dějin a morálky – jediný smysl má uctívání krásy vtělené do ženy, krásy jako nejvyšší životní hodnoty.

Toto hořké poslání *Valčíku na rozloučenou* předznamenává romány, jež bude Kundera psát v emigraci, ovšem s tím dodatkem, že proklínaná politika a historie jako protiklad intimity budou tvořit vždycky nezbytný kontrapunkt erotických příběhů všech Kunderových textů.

*Život je jinde* a *Valčík na rozloučenou* představily Kunderu definitivně jako poutavě filozofujícího vypravěče, esejistu s velkou myšlenkovou

erudicí a kulturou, schopného obhlížet evropský dějinný úděl a kulturní pohyb s osobitou koncepcí. Prokázal v těchto románech také to, že s udivující lehkostí zvládá technické problémy moderní prózy jaksi *dobrým starým způsobem*. Neohromoval čtenáře žádnými tzv. formálními výboji, ale pokorně se vrátil k principu vševědoucího vypravěče, jenomže jeho roli zatížil dalšími funkcemi, je navíc i explikátorem významů, skrytých v příbězích, je ironickým soudcem svých postav i událostí, esejistou uvažujícím o politických absurditách doby i o existenciálních otázkách života. Kundera prostě suverénně zvládl úkol, který by méně formálně připravený a zkušený autor řešil složitým, obtížně dešifrovatelným tvarem, ohrožujícím čtenáře nudou – on strukturoval svůj záměr sice rovněž složitě, ale s hravostí a lehkostí pozeňnaného epického talentu, takže se text čte s potěšením a má všechny vlastnosti dobré *zábavné četby*.

Tento rys Kunderových románů je nepochybně jejich velkou předností v očích čtenářů, a to je v literatuře koneckonců rozhodující, ale zároveň je v něm skryto úskalí – on by jistě řekl: past na autora. A Kundera, jako by toto nebezpečí netušil, vchází v každé další knize stále ochotněji do té nastražené pasti *zdánlivé* myšlenkové hloubky a filozofuje o mělkostech s bezstarostností autora, jemuž je nade vše čtenářský úspěch. *Nesnesitelná lehkost bytí* tuto tendenci zatím dovršuje.

Vnitřní struktura Kunderovy prózy se podstatně změnila, jakmile vyjde jeho první na Západě napsaný román, *Knih smíchu a zapomnění*. V podstatě je to soubor samostatných povídek, obratně spojený tématem „smíchu“ a „zapomnění“ (podle této poetiky by ovšem byla románem například i povídková kniha R. Svobodové *Černí myslivci* a četné jiné povídkové svazky spojené společnou myšlenkou). Suverénnost Kunderova rukopisu nijak neochabla, námět je opět vyhoceně politický a esejistické úvahy mají radikálně usvědčující patos, který nemůže nezít sympaticky čtenáři i v autorově vlasti. K tomu však se už Kundera neobrací, ocitl se v jiném světě a pocítil zřejmě náhle nesmírný tlak jiné „sociální objednávky“ a ochotně se jí podřídil: kniha je skrz naskrz proniknuta „filozofií“ erotiky, od té chvíle chápané ne už jako odlehčující motiv dodávající příběhu zajímavost a čtivost, ale jako „nejhlubší oblast života“, v níž se vyjevují základní existenciální otázky. Zdá se, že Kundera obdivuje k G. Batailleovi (u nás ovšem neznámému) s jeho „filozofií pornografie“ nezůstal na knihu bez vlivu. Dráždivé scény milujícího se trojúhelníku a davová soulož mají zřejmě vyjít vstříc módní vlně západní prózy, která získává pak kulturou ohrožený čtenářský zájem stále odvážnějším ohledáváním temných hlubin v člověku, dobře si vědoma, že všechno, co má příchut' zakázaného ovoce, láká. Prakticky všechno se tu točí kolem sexu, jedna žena je fanatička orgasmu, druhá má rozkoš bez vzrušení atd.

atd. Kundera jako v nějaké euforii z náhle nabyté svobody se střemhlav vrhá do nového sebeklamu, do iluze, že v rozpoutané erotičnosti – tedy nikoli v lásce jako projevu vysoké duchovní a citové kultury! – lze nalézt nejen dočasné potěšení, ale i vykoupení z očištění, do něhož byl vržen ztrátou smysluplnosti života, kterou kdysi hledal ve splnutí soukromí a dějin, v onom „kole“, z něhož vypadl a po němž stále teskni.

Je to táž osudová otázka, věčně opakovaná: kde vlastně hledat smysl života? A má vůbec smysl otázku po smyslu života klást? Kundera ji svými příběhy klade a nemíni na ni ovšem odpovídat, neboť to považuje pro spisovatele za nepřiměřené. Ve skutečnosti na ni dává odpověď per negationem: smysl života není v tom, že člověk naslouchá hlasu božímu, tomu, čemu se říká „cosi vyššího“, co člověka přesahuje, není v tom, že člověk hledá sama sebe, ale v tom, že žije spontánně, není v tom, že hledá nějaké životní těžiště a že chce nějakou formou „tvořit dějiny“. Není-li ve světě absolutní hodnoty, k níž bychom se mohli vztáhnout, pak je lhostejné, jakým směrem, v jaké poloze hledáme „mravní zákon v nás“. Zkušenost říká, že bude nejlépe hledat ho v poloze nejpříjemnější – v potěšení, které poskytuje erotika. Kundera má naprostou skepsi ke všemu, co dnes klade na člověka dějinné a etické nároky, avšak jeho upnutí k jedinému tématu a lichotivé líčení života a charakteru libertinů ho usvědčuje, že ve sféře erotiky jeho skepse nefunguje, že tam se dal obelstít jinou krásnou iluzí, totiž že erotická volnost je spásnou náhradou za uloupenou smysluplnost života žitého v občanské svobodě a že je i útočištěm před existenčními a existenciálními tísněmi složitěho dnešního světa. A za tuto líbivou iluzi se mu dostalo odměny od těch, jimž ji nabídl: od západních čtenářů, kteří jeho romány – jak se dočítáme a doslýcháme – doslova hltají, zřejmě jako útěchu, které je jim zapotřebí v lidské mizérii dneška.

Tato sláva je ke cti Kunderově spisovatelské dovednosti a je mu ze srdce přána, její odlesk dopadá přece jen i na českou literaturu jako celek. Také čtenáři doma se po jeho knihách pídí, lze říci, že i u nás patří k „bestsellerům“ neoficiální kultury. Ale snad proto, že okruh těchto čtenářů je úzký a omezen na lidi se značně kritickým vztahem ke čteným textům, ozývají se nad posledními Kunderovými knihami stále zřetelněji výhrady a pochyby, na rozdíl od všeobecného nadšení na Západě. Tento další paradox Kunderova díla, byť se týká spíš jeho vnějších osudů, je rovněž třeba prohlédnout. Kámen, o který přitom znovu zakopneme, se jmenuje – *Nesnesitelná lehkost bytí*.

### 3

Stejně jako předešlé Kunderovy romány je i *Nesnesitelná lehkost bytí* spíš novelou než románem, chápeme-li ve shodě s tradicí román jako

vyprávění s široce rozvětvenou fabulí a s mnoha vedlejšími motivy, jehož syžetové vazby zasahují do rozsáhlé společenské a dobové problematiky. Kunderovo pojetí románu je velmi volné a osobité, přizpůsobil si tento žánr pro své potřeby, obratně spájí prvky dějové s výkladovými a s filozoficko-historickými úvahami. *Nesnesitelná lehkost bytí* je v tomto ohledu vskutku dílo tvarově vybroušené, a navíc poskytuje opět poutavé, zábavné čtení. Na krátké ploše dokáže Kundera navodit atmosféru (např. srpno-ové okupované Prahy), hýří ironií, vtipnými postřehy, paradoxními závěry apod., jednotlivé epizody dokáže precizně vyvážit, dostat je do vzájemné korespondence, bystře propojit a vytvořit tak dojem dokonalé celistvosti a stavebné pevnosti románového textu, dokazuje zkrátka, že co do vyprávěčské techniky si vypracoval metodu, v níž je mistr.

Hlavním hrdinou je lékař Tomáš, ten na sebe poutá dvě syžetové linie: jedna se váže k ženě Tereze, druhá k milence Sabině; od ní jde spojnice k levicovému intelektuálovi, Švýcaru Franzovi. Tím je syžetová struktura textu v podstatě vyčerpána, všechny ostatní postavy či spíše figurky (Franzova žena, Tomášův syn, Sabinini američtí přátelé apod.) jsou vysloveně epizodického charakteru a pro vlastní příběh nemají žádný podstatný význam. Tomáš je další Kunderovou variací libertina, tj. muže, který je štvancem sexu, stále ho to žene k jiné milence a představa tělesné věrnosti jedné ženě je pro něj nepřijatelná. Pojmu libertin užívá sám jeho demiurg, pro něhož se v jeho pozadí tyčí postava dona Juana. Tentokrát však staví svého oblíbeného hrdinu do nové situace, která ho doslova zaskočí: Tomáš se zamiluje do prosté servírky Terezy z malého města, již pozná souhrou mnoha náhod. V té chvíli se za ním začne rýsovat romantická postava proslule oddaného středověkého rytíře Tristana. Kombinace těchto dvou protikladných typů má vytvořit jakýsi dramatický svár v Tomášově milostném životě. Miluje Terezu, ale nemůže si pomoci, musí každodenně prožít nějaké erotické dobrodružství s jinou ženou. Terezino žárlení ho udivuje, ale nerozvrací, má pro své jednání prajednoduché ospravedlnění – rozvrátilo by ho naopak to, kdyby svých avantýr zanechal: „Proč by se jich měl vzdávat! Zdálo se mu to stejně nesmyslné, jako kdyby si chtěl odepřít chodit na fotbal.“

Srovnání, jehož tu za Tomáše bez nejmenších zábran užívá vyprávěč, je samo dost výmluvné a snad není nemístné označit je za cynické. Tento cynismus, který ovšem Tomáš nevnímá, se stává stálým zdrojem Tereziných muk. Racionálně, ve dne, přesvědčuje sama sebe, že mužovy nevěry pro ni vskutku nejsou nebezpečné, že ji přitom dál miluje (tak jako ve *Valčiku na rozloučenou* trumpetistu Klímu i Tomáše „jakási mohutná pružina“ vymršťuje od cizí ženy zpět k manželce), ale ve skuteč-

nosti tento stav snáší neobyčejně tíživě: v noci ze spánku úpí, podvědomí se nedá oklamat. Ubohá Tereza netuší, že její muž je svým způsobem nemocný – je to erotoman. V době, kdy je čističem výloh, má „každý den jedno i dvě milostná klání“. V hloubi duše si přiznává svou neschopnost lásky, láska a sexualita jsou pro něj dvě zcela oddělené sféry, ale vztah k Tereze ho přesvědčí, že i on dokáže milovat: v těžkých chvílích rozhodování si uvědomuje, že mu nezáleží na ničem jiném než na ní:

„Zeměkoule se může chvět výbuchy bomb, vlast může být drancována každý den jiným vetřelcem, všichni obyvatelé sousední ulice mohou být odvezeni k popravě, to všechno by snesl snadněji, než by se odvážil přiznat. Smutek jediného Terezina snu však nebyl s to unést.“

Tomáš je tedy ochoten obětovat celý svět za Terezino štěstí, ale není s to ovládnout to jediné, co záleží na něm – svůj chtíč, a tím ji smutku rázem zbavit, nedokáže ji obdarovat oddaností. Jsou tu oblíbeným Kunderovým postupem postaveny do protikladu dvě krajnosti na první pohled absurdní. Tato zjevná absurdnost má prokázat sílu a velikost Tomášovy lásky, to je jakýsi evidentní důkaz jeho přichylnosti. Skutečnou citovou proměnu děvkaře ve věrného milence však Kundera nedokáže popsat, a to ani ve chvíli, kdy už k té proměně má dojít, kdy Tereza přesvědčí Tomáše, aby se odstěhovali na venkov. Kunderovi je odepřeno vyjádřit velký strhující cit, lásku jako kulturotvornou sílu, jako živel, v němž čím víc člověk dává, tím je bohatší, v němž pocit bezbřehého štěstí pramení z oddání se tomu druhému, z otevřenosti jedné duše druhé. Proto volí jako „důkaz lásky“ ony absurdní, extrémně zredukované protiklady: celý svět by Tomáš obětoval za Terezino štěstí. Jenže není s to vzdát se toho, co jí právě působí bolest – svých nevěř! Vztah těch dvou je proto denně napínán na skřípec, pošlapáván a mučen, až se pro ně stane nesnesitelný. Katastrofu může oddálit jediné řešení, totiž idyla, kterou jim má poskytnout venkov. Tomáš s odjezdem souhlasí zejména proto, že už se cítí unaven, unaven nikoli sexuálně, ale tělesně – má při souloži potíže s dechem!

První důkaz lásky ovšem podal Tomáš po svém dávno: odjel v roce 1969 ze švýcarské emigrace, kde se mu otvírala skvělá chirurgická kariéra, zpět za Terezou do Prahy, ačkoli tušil, že se tím vystavuje značnému riziku. Napsal kdysi do spisovatelského týdeníku článek, a ten má nyní odvolat. Odmítne to, čímž nad sebou vynese ortel. Je postupně degradován, až nakonec dělá poblíž Prahy obvodního lékaře. Když i tam ho pronásleduje bdělé oko policie, dává výpověď a stává se čističem výloh. Cítí se teď šťastný, jsou to pro něj „dva roky prázdnin“, zdá se mu, že jde ze slavnosti na slavnost, potácí se po Praze opilý a v báječné náladě. Kamkoli totiž přišel mýt okna, nabídli mu šampaňské nebo slivovici, povídali

si s ním a do výkazu mu napsali, že umyl třináct oken. Samozřejmě že mu přitom zbýval čas na každodenní honbu za sexuální ukojením, takže mu nic nescházelo ke spokojenosti. Ztráta povolání pro něj nebyla trestem a duševní mukou, ale požehnáním. Dospěl ke stavu jakési blaženosti toho, kdo nenese a nechce nést odpovědnost za nic, ani za svůj život.

Metoda Kunderova krásného bájení vylučuje, abychom na jeho příběhy kladli vulgárním způsobem přísné měřítko životní věrojatnosti. Jsou v nich často zábavné epizody, vymyšlené s vtípem a ironickým šarmem a sloužící právě jen čtenářské dobré pohodě. Krásné bájení však je únosnou prozatérskou metodou jen potud, pokud zásadně neporušuje realitu, pokud neznásilňuje životní fakta. V tomto případě se to bohužel Kunderovi stalo, a to způsobem dost křiklavým. V letech normalizace se čističi stali lidé nejrůznějších povolání – novináři, právníci, faráři, historici, diplomati, technici atd., ale ani jediný lékař. To nebylo náhodou: úřední zákaz nepřipouští, aby u nás lékař o své vůli opustil povolání. Zním jediný případ, kdy politicky zhřešivší porodník několik měsíců v roce 1969 jezdil jako taxikář, byl však rychle přinucen znovu obléci bílý plášť. Ale o Tomášovi se dokonce dozvídáme, že přes snahy jeho příznivců na vesnici mu policie nikdy nedovolí k lékařské praxi se vrátit. Ve skutečnosti by ho přinutila k návratu. Fakta života jsou tu tedy postavena na hlavu.

Ale i kdybychom tu uplatnili poetickou licenci do nejzazší míry a nad tímto detailem přivřeli obě oči, nedá se bez výhrad projít kolem toho, jak je vyličena Tomášova čističská kariéra. Kundera ho poslal zpět do vlasti, aby na jeho lidském ponižování ukázal tragédii společnosti, která upadla do sevření normalizace. Slovní odpůrce iluzí se však, jak vidět, bez iluzí neobejde a nedokáže nekreslit útěsné idylky, jež se otvírají tomu, kdo oddělí lásku od sexu, kdo se vzdá do moci erótu a zapomene na všechno kolem sebe. Typu člověka, jímž je Tomáš, je prostě nemožné vkročit do jiného mravního, myšlenkového či citového světa, než je omezený prostor jeho sexuálního štvanečství. A tak i při duchamorné, psychicky a pro intelektuála nesnesitelně ponižující práci s kýblem a stěrkou má Tomáš opět jedinou starost: kde rychle sehnat další ženskou do postele. Nic jiného ho v těch krutých letech netrápí, nic jiného k němu nedoléhá, jako by žil někde jinde než v normalizujících se Čechách, jako by o jeho zážitcích psal cizinec. Bylo by krásné, kdyby na té idyle s šampaňským a slivovicí byla aspoň špetička pravdy, ale mých deset let obcování se špinou (i lidskou) a dvacet i víc let mých kamarádů se stejným údělem se prostě nad tímhle líbivým obrázkem může jen trpce usmát. Tomáš, zplouzenec Kunderovy fantazie, nemá ani potuchy o mučivých stavech, jimiž procházeli ti, kdo byli a jsou nuceni se živit tímto nedůstojným způsobem.



Ale ten, kdo nezná pravý stav věcí, zejména ovšem v cizině, si bude s po-  
těšením číst o tom, jak vesele, bezstarostně a dokonce v jakési euforii si  
může žít v Čechách pronásledovaný intelektuál. Má potom vůbec právo si  
na něco stěžovat, mluvit o nějakém duchovním a existenčním útlaku?

Od Tomášova a Terezina návratu do Prahy nevstoupí do okruhu  
jejich společného života jediná bytost a jediná příhoda, která by pro ně  
znamenala významné setkání, událost, která by před nimi otevřela nové  
možnosti, která by je přiměla vyrovnat se s novými podněty. (K výjimce  
se po chvíli dostaneme.) Jsou izolováni od ostatního světa, nemají přátele,  
nevšímají si běhu dějin, pokračující společenské otřesy se jich nedotýkají.  
Jejich vzájemný vztah je přitom velmi časově omezen (Tereza je barman-  
kou v nočním podniku). Muka jejich uzavřeného světa se znásobují. Jsou  
odkázáni jeden na druhého, ale přitom si nedokáží být „světem pro sebe“,  
postrádají požehnanou schopnost skutečné lásky obdarovávat se pocitem  
neskonalé blaženosti. Nepřirozenost jejich vztahu je postupně přemáhá,  
žijí v trvalém pocitu krutosti, kterou působí jeden druhému, ale nic na  
tom nemohou změnit. Tereza se snaží prorazit tento kruh muk nevěrou  
s neznámým mužem. Chce se po Tomášově vzoru a vlastně na jeho radu  
pokusit učinit z partnera zvěčněnou bytost, která nijak nezasáhne její  
duši. Ovšemže její pokus skončí nezdarem.

Ale žádný Kunderův příběh se přece nemůže odehrávat bez závaz-  
ného pozadí politiky, ta teprve mu dodává nezbytný dějinný rozměr. Pro  
tento účel a jen pro něj byl stvořen švýcarský vědec Franz, Sabinin mile-  
nec. Dějová odbočka, kterou tvoří vylíčení jejich poměru, nemá s ústřední  
zápletkou prakticky nic společného, Kundera pak dokonce linii Sabinina  
emigrantského světoběžnictví jenom z nezbytí dotáhne do jakéhos také-  
hos závěru, ale o to soustředěněji se upne k Franzovi, figuře zdánlivě  
pro román bezvýznamné. Potřebuje však i tady rozeznít závažný politic-  
ký motiv, srozumitelný a blízký evropskému čtenáři. Tento motiv tvoří  
pojem Velkého Pochodu, představa levicových intelektuálů, kterou sám  
Kundera básnicky oslavil ve své první sbírce. Nyní je mu ten symbol jen  
ubohou lyrickou vějíčkou, na kterou se dají nacytat nenapravitelně naiv-  
ní snílci, nezkušení nadšenci pro spravedlnost na zemi, pošetílci, kteří  
věří, že svými protestními manifestacemi zasahují blahodárně do běhu  
světa. Franz se účastní pochodu intelektuálů ke kambodžským hranicím  
na pomoc trpícím vlastně ze sympatie k Sabině, k její ujařmené vlasti.  
V této kapitole dokáže Kunderova ironizující kritika levicového politické-  
ho iluzionismu a omezenectví zasazovat neomylně tvrdé rány a vylíčení  
zmatku, za něhož se idea Velkého Pochodu promění v trapnou frašku, se  
dopíná tragikomických poloh. Tragikomická je proto i Franzova smrt.

Fabulačně ani syžetově se tato epizoda vůbec do hlavního příběhu nevkliní. Nicméně má v textu a pro jeho vyznění nepochybně svůj význam: vrhá i na Tomášův a Terezin život v znormalizovaných Čechách odlesk skepse vůči všemu, co žádá na člověku, aby jednal tak, že bude „víc než jen žít“, že se účastní určitým osobním nasazením zápasu o cosi nadosobního. Náš romanopisec vsutku postaví Tomáše do situace, v níž se musí rozhodnout, jaké důsledky vyvodí on, v Čechách, z odmítnutí ideje Velkého Pochodu. Je to jediné lidsky významné setkání, které je Tomášovi dopřáno, jediná výjimka v jeho jinak zcela izolované existenci – přčetné bezejmenné milenky ho přece míjejí jako bezduché věci, jež poslouží a jsou ihned zapomenuty.

V této zdánlivě drobné zápletce je soustředěno *ideové poselství* Kunderova románu, tady se dobereme k základním myšlenkovým vrstvám jeho textu. A zároveň snad snáze pochopíme i to, proč český čtenář doma toto poselství přijímá se značnou rezervou, proč hodnotí i jeho *epickou odpověď* na způsob života v ghettu – závěr příběhu Tomáše a Terezy – jako odpověď značně pochybnou a neadekvátní situaci, v níž žijeme.

Jednoho dne se Tomáš dostaví do bytu, v němž má mýt okna, a ke svému údivu se tu setká s redaktorem spisovatelského týdeníku (kdysi v něm otiskl svůj proskribovaný článek) a zároveň se svým synem z prvního manželství, kterého už celá léta neviděl. Je to pro něj nemilé překvapení. Synův fyzický zjev je mu spíš nepříjemný a z redaktora „s velkou bradou“ má smíšené pocity. Oba ho chtějí přimět k tomu, aby podepsal petici žádající propuštění politických vězňů. Tomáš se všelijak vykrucuje, hledá výmluvy, aby nemusel podepsat, nic si od toho neslibuje, petice vězňům stejně nepomůže a režim toho může využít k ještě větším represím. Nakonec vsutku odmítne s odůvodněním zcela intimní povahy: nerad by ublížil Tereze, která má pocit, že ji fízlové mají na mušce. Ale jak je u Kundery obvyklé, toto Tomášovo rozhodnutí se nemůže obejít bez dodatečné, širší a zobecňující explikace:

„Věděl dobře, že ta akce vězňům nepomůže. Skutečný cíl nebyl osvobodit vězně, ale ukázat, že jsou tu ještě lidé, kteří se nebojí. To, co dělal (tj. redaktor – M. J.), bylo divadlo. Ale neměl jinou možnost. Neměl na vybranou mezi činem a divadlem. Měl na výběr: buď hrát divadlo, anebo nedělat nic. Jsou situace, kdy jsou lidé odsouzeni hrát divadlo. Jejich boj s mlčenlivou mocí ... je boj divadelní trupy, která se obořila do armády.“ (Dodávám, že jde o součást širšího výkladu o tom, že divadlo hraje nějakým způsobem všichni.)

Známý Kunderův sklon k redukcionismu tu opět staví do protikladu dvě mezní možnosti: *bud'* hrát divadlo, *nebo* nedělat nic. Tímto zjednodu-

šujícím způsobem ovšem stěží pronikne k podstatě, k pravdě o skutečnosti, jenom si nad ní krásně zažongluje s líbivými, efektně působícími argumenty. Je tomu vskutku tak, že každá aktivita podobná té redaktořově není nic jiného než divadlo? Vypravěč, s nímž můžeme Kunderu bez obav ztotožnit, odmítá vidět v „solidaritě oťřesených“ nejen politický, ale i lidský význam, všechno je mu zbytečné a marné, ničeho se nedosáhne, útlak nepoleví, ba nejspíš se ještě vystupňuje. Motivace redaktora „s velkou bradou“, který tu přirozeně zastupuje celé tzv. disidentské hnutí, je rovněž pramálo úctyhodná:

„Byl zvyklý na své čtenáře a když jednoho dne Rusové zrušili jeho týdeník, měl pocit, že se octl ve stonásobně řidším ovzduší. Nikdo mu nemohl nahradit pohled neznámých očí. Zdálo se mu, že se zadusí. Pak si jednoho dne uvědomil, že je na každém kroku sledován policií, odposloucháván v telefonu a dokonce fotografován tajně na ulici. Anonymní oči byly náhle všude s ním a on mohl zase dýchat. Byl šťasten! Oslovoval teatrálně mikrofony ve zdi. Našel v policii ztracené publikum.“

Tato banalizace všeho, co se vzepřelo režimnímu násilí, svědčí o nepochopení toho, oč u nás v střetání bezmocných s mocí jde. Nejenže je daleko vši hry, nějakého efektičení a podvědomé potřeby komunikovat s policií jako s jediným partnerem, ale ve svém pravém významu je prostě reakcí lidského svědomí na zvůli odlidštěného aparátu, vytrvalým zažehováním ohnisek mravnosti ve společnosti, v níž mocenský účel zbavuje tradiční pojmy etického života jejich pravého významu a sugeruje jim význam zcela opačný. Žádná divadelní trupa nevytáhne proti přesile armády, ale jednotlivci s živým svědomím trvají na svém právu připomínat svému společenství, že jeho povinností je vědět přitom stále o rozdílu mezi charakterností a podlostí, mezi čestností a padouštvím.

Nemyslím, že by v těchto ideových polohách tkvěly hlavní příčiny nesouladu mezi ohlasem Kunderova románu v cizině a doma. Věc je mnohem složitější a hlubší; po mém soudu se týká především umělecké koncepcce hlavního hrdiny: stereotypně se opakující typ muže, jehož duchovní a citový obzor je neobyčejně úzký a vnitřní život naprosto chudý, jenž nedokáže myslet na nic jiného než na ženské tělo (jeho tvůrce mu k tomu ovšem dodá elegantní filozofii: je ctitelem krásy, jeho posedlost sexem je touhou zmocnit se osudné jedné milióntiny nepodobného v každé ženě, s níž se vyspí), nedokáže prostě proniknout k ničemu, co se zasvětilo lidsky závažnějšímu úsilí, a proto ani nemůže dost dobře vydat svědectví o morální situaci v znormalizovaných českých zemích. Ti, kdo přijali úděl žít v podmínkách existenčního a mravního tlaku, museli každý po svém zvolit nějaký způsob obživy i určitý postoj k politické realitě. Řešení, kte-

ré zvolil Tomáš – a se svou povahou ani jiné řešení zřejmě zvolit nemohl – je východiskem člověka, který rezignoval na hledání vyššího, nadosobního cíle a smyslu života a uzavřel se do úzce soukromého prostoru. „Jenom žít“ a necítit jakýsi závazek lidskosti zachovávat a předávat odkaz čistého svědomí jako nezbytnou podmínku života v pravdě, znamenalo by dnes a zde vzdát se na milost a nemilost „vesmíru bez boha“, v němž rozum a pravda dějin jsou vyhrazeny politické moci, takže jen šílenec by si troufal hledat je na svůj vrub.

Také Škvoreckého Danny dojde k poznání, že „život je krásný, když všechno ztratí smysl a člověk začne žít jen pro život“. Ale ten do těchto slov vkládá vyhoceně antiideologický smysl, proto může uzavřít: „Neztratil jsem smysl života, jenom iluzi smyslu života.“ Kunderova Tomáše čeká horčí konec. Když pozná, že v Praze by se nedokázal vzdát svých nevěr a Terezu by umučil, je ochoten k řešení: odjet na venkov. Kundera tedy ve stopách mnoha svých českých předchůdců (poslední, nepřiliš důstojný byl Bohumil Říha, který také zachraňuje doktora Meluzína na venkově, ovšem toho před pražskými pravičáky) posílá své hrdiny na venkov jako do jiného světa, do říše idyl. Tereza vidí obraz venkova očima četby jako svět pospolitosti, kde „jsou jiní lidé a je tam příroda“, takže na rozdíl od Prahy, kde zlí kluci týrají vrány a popudlivé ženské do sebe strkají deštníky, se tam dá žít spokojeněji. Stará iluze znovuožívá. Jako by na venkově opravdu vládl jiný společenský řád, jako by tam také nesledovalo veškeré projevy života bdělé oko strany a policie, jako by tam byla vskutku selanka.

Nuže, Tereza pečuje o jalovičky, chodí s nimi na pastvu a Tomáš jezdí s nákladákem. Koupili si snadno domek, neboť lidé prý z venkova utíkali do města: „Vesnice jim neposkytovala nic, co by se podobalo jen trochu zajímavému životu,“ domnívá se městsky citící autor. Ve skutečnosti právě v těch letech začala vesnice rychle bohatnout, družstva se spojovala ve velké celky a o nějakém úprku do města nemohla být řeč. „Snad právě proto, že tu nikdo nechtěl zakořenit, stát ztrácel nad vesnicí moc ... venkov /si/ uchoval značnou autonomii i svobodu,“ tvrdí vypravěč v rozporu s fakty. Vesnice je pod naprosto stejnou kontrolou státu a strany jako město a Praha, vládne tu stejná moc jako všude jinde a je všeobecně známo, že politicky poznamenaný člověk se ve velkoměstě „schová“ spíš než na venkově. Kundera tu kreslí poměry, jež odpovídají jen jeho zbožným přáním, ale s realitou jsou v naprostém rozporu.

Tomáš a Tereza se sem ovšem uchylují nikoli proto, že by je společenský a politický ruch Prahy vyčerpával a rušil. Hlavní příčinou jejich útěku je Tomášovo vytrvalé erotomanství, které nepřestává Terezu mučit. Na vesnici s ním bude rázem konec – nebude tam příležitost k avantýrám.

Vztah těch dvou však se ani tady nemůže zázračně proměnit k lepšímu, nehledě k tomu, že ani v tomto ohledu není venkov tak docela bez možností pro toho, kdo je vyhledává. Vše záleží zase jen a jen na nich dvou. Tereza si svou bezmocnou slabostí vynutila na Tomášovi věrnost těla. Ale tímto připoutáním ho zároveň k nepoznání změnila. To už není Tomáš hédonik a cynik, věčně toužící po vytržení, ale zestárlý, rezignovaný člověk bez zájmu o cokoli – ostatně neměl nikdy zájem o nic jiného než o ženský klín, eventuálně řitní otvor. Oba nešťastníky sevřela na vsi bezútěšná samota, vyčnívali z řady jako cizorodé těleso, s nikým si důvěrně nerozuměli a jen vtípkování předsedy družstva vnášelo do jejich bídy trochu truchlivého veselí. Jsou na konci svých sil, aniž si to přiznají. Tereza si vyčítá, že kvůli ní přišel Tomáš o možnost operovat, v čemž viděl své poslání. On jí na to odpovídá slovy naprosté rezignace, ačkoli zároveň statečně tvrdí, že se na vsi cítí šťasten: „Nemám žádné poslání. Nikdo nemá žádné poslání. A je to ohromná úleva zjistit, že jsi volná, že nemáš poslání.“ Jinými slovy, Tomáš nemá citizádost uplatnit své intelektuální schopnosti a dovednost, je spokojen s tím, že *přežívá* v ústraní. Jeho nezájem o cokoli z něho činí předčasně zestárlého muže, který konečně patří Tereze bezvýhradně. Jediným společným zájmem a citovou spojnicí mezi nimi je fenka Karenin, která však teď pomalu umírá na rakovinu. V líčení tohoto smutného zvířecího konce, který oba manžele neslýchaně zasahuje, se najednou kupodivu ozvou tesklivé tóny něhy, laskavosti a oddanosti, jaké člověk marně čekal na místech, jež se týkaly vztahu dvou milujících se lidí, Tomáše a Terezy. Tyto pasáže o psím umírání jsou cituplné a vroucí, prozrazují silnou duševní účast na utrpení živé bytosti, zazní tu tóny melancholie a stesku nad uplýváním času, nad konečností všeho živého. Slova, která nenalezl Kundera pro lásku k člověku, nalezl pro lásku k umírajícímu pejskovi. Neříkám to ze zlovůle nebo potměšilosti, chci tím jen konstatovat jistý rys jeho lidského a tvůrčího typu.

Uhynutím Karenina se uvolnilo významné citové pojitko mezi Tomášem a Terezou. Jak budou teď spolu dál na vesnici žít, osamoceni, bez přátel sobě rovných, bez lidské účasti s kýmkoli, bez pomyslení na založení pozdní rodiny, bez zájmu o úzký i širší svět? Tuto otázku si musel položit i jejich tvůrce. A zjistil, že nezbývá, než je poslat na smrt. Dozvěděli jsme se o ní už takřka na počátku příběhu: zabili se v havarovaném nákladáku. Zdálo by se, že je to smrt náhodná, neústrojná, nevyslovující žádné zákony života. Ale tato zdánlivě nesmyslná smrt má naopak svou hlubokou vnitřní logiku a oprávnění: tento lidský pár neměl pro co žít a proč žít. Zemřeli už předtím, než se zabili. Usmýkala je snad doba a společnost? Vzala jim ovšem možnost žít přirozeně a produktivně, realizovat

se v tom, co odpovídalo jejich schopnostem i přesvědčení a v čem /kdysi/ viděli své poslání. Ale především se utýrali navzájem neustálými pochybami o tom, zda způsob jejich soužití je soužitím skutečné lásky. Trápili se nad tím tak dlouho, až rozvrátili veškeré základy, na nichž mohl spočívat pozeňnaný svazek. Milosrdná smrt v havarovaném autě ukončila kruté pomalé odumírání všech jejich kladných životních projevů.

Zbývá si všimnout jednoho důležitého rysu Kunderovy poetiky, který nám snad taky prozradí dost o příčinách velké popularity jeho románů. Jak víme, i v posledním příběhu je nejedna odvolávka na filozofy různých epoch (Nietzsche, Parmenides, Descartes aj.), četné pasáže mají ráz filozofické eseje. Kunderovy romány proto mají příděch myslitelsky náročných textů, v nichž sledujeme hluboké a důsažné problémy lidského bytí. Navíc je známo, že Kundera se i v rozhovorech často hlásí k tradici proslulých romanopisců dvacátého století, zakladatelů moderní filozofické prózy, jako je F. Kafka, R. Musil, H. Broch, T. Mann apod. Ale rozdíl mezi epikou těchto moderních klasiků a romány Kunderovými je na první pohled patrný: jejich texty jsou koncipovány složitě, umně a kladou čtenářům četné obtíže, sotva by se mohly stát bestsellery, ctižádost jejich autorů směřovala evidentně jinam. V Kunderových románech je naopak filozfování příjemnou hrou paradoxů, do které se může snadno zapojit i čtenářská mysl velmi prostinká.

Záhadu tohoto rozporu odhalil bystře J. Vohryzek ve své kritice románu *Život je jinde* (KS č. 1/84): „Jeho román není, myslím, dobrodružstvím myšlenky, je spíš transpozicí poznaného. Autorský akt tu není samotným aktem poznání, ale následuje až po něm. Téma a problémy nejsou záhadou, jíž autor proniká aktem psaní, ale důvtipně a se svrchovanou inteligencí zvládnutým formálním úkolem.“

Zatímco tedy staří mistři vyzývali čtenáře, aby s nimi zvolna a obtížně postupovali za složitou myšlenkou, kterou s ním teprve objevovali, zatímco u nich je cítit úsilí jít kamsi „za rozum“, zmocnit se čehosi obtížně vyjádřitelného a uchopitelného, odhalit existenciální tajemství člověka odvážnou epickou výpravou za neznámem, u Kundery přicházíme jaksí k hotovému, každá myšlenka je podána v pestrém vyhotovení a příjemně nás překvapuje svou snadnou dostupností. Autorský a poznávací akt jsou prostě od sebe odděleny, na čtenáři se nevyžaduje žádná námaha spoluúčasti na cestě za poznáním; autor mu sděluje výsledek, k němuž došel, s přesvědčivým gestem myslitele, jenž zvládl vyřešení tajenky, leč nepoodhalil nám pohled na tajemství bytí.

A právě tato „nesnesitelná lehkost psaní“ patrně láká – vedle nezbytného přívažku exkluzivní erotičnosti – tzv. masového čtenáře ke Kun-



derovým románům – vidí v nich ideální typ „filozofické“ prózy, jež mu je dostupná a ještě k tomu je zábavná. Nic mu v ní neklade překážky, nic mu nepřipomíná jeho nepřipravenost zvládat úskalí složitě se zavinujících myšlenkových postupů, všechno je naopak efektní a lichotí mu, podporuje jeho sebevědomí polovzdělanectví. Chtít dosáhnout v dnešní krizi knižního trhu světového ohlasu znamená nepochybně dodržet určitou rovinu čtenářských nároků a počítat se snadnou překladatelností a srozumitelností textu. S tím Kundera evidentně kalkuluje. Tyto ohledy byly však to poslední, oč šlo velkým mistrům, k nimž se Kundera hlásí. Tyto dva rozdílné postoje jsou svědectvím dosti přesvědčivým.

Nemíním tím nijak snižovat význam jeho světové slávy, i když nezapomínám, že na ni v posledních desetiletích doplatil ne jeden autor, když ho zvažil čas. Mé výhrady se týkají *uměleckých a ideových rozporů*, jež s sebou přináší Kunderova snaha být čtenářsky úspěšný za každou cenu, což se obráží i ve faktu, že od dob *Žertu* jeho myšlenková úroveň nabývá stále víc na brilanci, ale ztrácí na hloubce a závažnosti. Nevěnoval bych se jeho dílu tak široce, kdyby bylo nicotné. Pro mě je naopak důležitým, mimořádně osobitým rozvinutím jedné vypravěčské tradice české literatury, což mu těžko může někdo upřít. Vidět jen jeho oblíbené stereotypy a odbýt je pohrdavou nálepkou „odborníka na písemné souložení“ je svědectvím neúcty ke kultuře „jiné víry“, k jinakosti myšlení a životního přesvědčení. S každou „jinakostí“ je však třeba se vyrovnat na seriózní úrovni. O vážné uchopení Kunderova díla jsem se ve vši skromnosti pokusil i v těchto svých úvahách.

(*Svědectví / Paříž/ 20, 1986/87, č. 77, s. 135–162*)