

Valčík na rozloučenou Milana Kundery

FRANTIŠEK VŠETIČKA

Valčík na rozloučenou (poprvé francouzsky roku 1976), poslední román, který Milan Kundera napsal ještě v Československu. Dílo, jehož téma je dosti nesešné formulovat. Autor svým interpretům nahrál a v rozhovoru s Christianem Salmonem o *Valčíku na rozloučenou* řekl, že jeho vůdčím problémem je otázka: „Zaslouží si člověk žít na této zemi? Neměli bychom „osvobodit tuto planetu ze spárů člověka“?“¹ Zmíněný problém se ve *Valčíku na rozloučenou* nepochybně objevuje, tak jako se vyskytuje i v jiných Kunderových románech a v románech jiných autorů. Od ostatních uměleckých výpovědí se *Valčík na rozloučenou* však liší, a to nejen způsobem podání, ale také svou architektonikou. Pokud jde o způsob podání, má román vaudevillový charakter. Pokud jde o výstavbu románu, jsou jeho architektonika a kompozice složitější.

Kundera totiž své počáteční romány, tj. romány psané ještě česky, zakládal na čísle sedm, vtiskoval jim, zejména jejich architektonice, heptadický tvar, což sám autor nejdennkrát vyznal a zdůraznil. *Valčík na rozloučenou* je v tomto směru výjimkou, neboť sestává z pěti částí rozvržených do pěti po sobě jdoucích dnů. Jde o pracovní dny, románový děj začíná v pondělí a končí v pátek. *Valčík na rozloučenou* má nejen pět částí, ale také 85 kapitol (17 × 5), poněkud nepravidelně rozložených: 9 + 10 + 11 + 29 + 26. Architektonika románu tak naznačuje, že Kundera založil *Valčík na rozloučenou* na pentadickém principu.

Pentadická architektonika se promítá do všech vrstev románu, především do jeho syžetu. V románovém ději často např. dochází k uskupení pěti osob. Tak v 16. kapitole čtvrté části se v restaurační předzahrádce spolu baví trojice filmařů, Kamila a Růžena, vzájemná zábava má z hlediska filmařů jediný záměr: „Řeči faunů směřují k jasnému cíli: strávit s oběma ženami noc, strávit noc v pěti.“² V 11. kapitole páté části zasedá tříčlenná komise rozhodující o potrtech, před nimi na lavici souzených sedí Klíma a Růžena. Zcela na konci románu se setkávají Škréta, Bertlef, jejich manželky a malý John.

¹ M. Kundera: *Sztuka powieści*. Czytelnik, Warszawa 1991, s. 79.

² Cituji z 2. vydání – M. Kundera: *Valčík na rozloučenou*. Atlantis, Brno 1997.

Stejně častý je i výskyt pětiletého dítěte. Tak např. v 10. kapitole třetí části vstoupí do Bertlefova pokoje pětiletá holčička s velikou jířinou v ruce. V téže kapitole Škréta vypráví o tom, že je od pěti let sirotkem. V 22. kapitole páté části Jakub odjíždějící do ciziny pozoruje pětiletého obrýleného chlapce. Není nepochybně náhodou, že se číslo pět vztahuje právě na dětské bytosti, neboť dítě a jeho příchod na svět je jednou ze syžetových dominant románu – Růžena je těhotná a hledá pro svého potomka otce, románový děj se pak odehrává v lázních léčících ženskou neplodnost.

Vedle stěžejních pentád zahrnuje román několik pentád dílčích. V 6. kapitole třetí části vypráví Jakub o Škrétově dávné snaze zbohatnout pomocí množících se psů: „Fena by rodila dvakrát do roka po pěti štěňatech. Dvakrát pět je deset?“ V 1. kapitole páté části se Klíma probudí v pátek v pět hodin. Klímova pátá hodina představuje zároveň pozoruhodnou koincidence, neboť jí začíná pátá část nazvaná *Den pátý*.

Vedle pentadického principu propojil Kundera *Valčík na rozloučenou* principem motivickým, konkrétně motivem bleděmodré tablety, který prochází téměř celým románem. Poprvé se objeví v 1. kapitole třetí části, v níž se Jakub Škrétovi zmíní, že mu chce vrátit tabletu. V dané fázi není ještě jasné, o jakou tabletu jde. Teprve v rozhovoru s Olgou Jakub prozradí, že tableta obsahuje jed. Rozmluva mezi nimi proběhne v 6. kapitole třetí části a hned v následující kapitole se poprvé střetne Jakub s Růženou při konfliktu kolem zaběhnutého psa. V 10. kapitole čtvrté části Jakub bezděčně vsune jedovatou tabletu do Růženiny tuby. Od tohoto okamžiku se Růženino těhotenství stane druhotnou záležitostí, prvotní se stává Růženina existence sama. K završení motivu dojde ve 14. kapitole páté části, kdy Růžena pozře tabletu.

Motiv má také své dodatečné ozvuky. V 18. kapitole páté části Jakub, který nemá tušení o Růženině konci, odjíždí do ciziny a hypoteticky medituje nad možností vraždy, již by mohla způsobit jeho tableta. V 25. kapitole páté části dojde Olga dedukcí k poznání, že Růženin skon zavinil Jakub.

Motiv sám má bizarní vyznění – Jakub, který vše zavinil, zůstane v domnění, že tableta neobsahovala jed, a Olga je vlastně jediná, jež si uvědomí, že Růženu zničila Jakubova tableta. Olga si je této skutečnosti vědoma a neprojeví nad ní příslušnou lítost: „Po kůži jí chodilo mrazení hrůzy, ale pak (neboť jak víme, uměla se dobře pozorovat) si překvapeně uvědomila, že to mrazení je slastné a ta hrůza plná pýchy.“ Jakub, který často uvažuje o vztazích kat a jeho obětí, se sám stává bezděčným katem a Růžena jeho nevědomou obětí.

Motiv bleděmodré tablety od svého počátku, zejména od své druhé varianty, navozuje pocit nebezpečí, možného ohrožení, k němuž nakonec dojde. Je proto motiv bleděmodré tablety motiv signální.

Kundera dovede nejen vést motiv, ale také mystifikovat čtenáře. Konkrétně např. v 17. kapitole čtvrté části, která končí odstavečkem, v němž je řeč o Růžence: „Jen zachovat klid, říkala si a sáhla do kabelky pro tubu. Vytáhla ji a tu ucítila, jak jí cizí ruka pevně sevřela zápěstí.“ Z předešlého děje, zejména z té části, jež se upínala na Jakuba, je čtenář přesvědčen, že se dostavil Jakub, aby zachránil Růženu před požitím jedovaté tablety. V 18. kapitole se však čtenář dozví, že nově přichozím je Bertlef. Zmíněná scénka na švu dvou kapitol představuje mystifikační moment, uvádějící navíc do velmi ošemetné situace, kterou je Růženin oddálená smrt.

Vedle mystifikačního momentu uplatňuje Kundera ve svém textu rovněž moment synchronní. Ve 14. kapitole páté části probíhá v lázeňské místnosti hádka mezi Františkem a Růženkou, František Růžence mimo jiné řekne: „Já bez tebe nemůžu žít. Já si vezmu život.“ V kontrastu k těmto slovům si svůj život vzápětí nevědomky bere Růžena. Verbální projev je tak postaven proti projevu reálnému. Synchronní moment Kundera navíc zvýraznil, a sice tím, že jej vložil do koncevky kapitoly.

Ve *Zrazených testamentech* se Kundera zamýšlí nad vývojem románového žánru a poznamenává: „Scéna se stává základním článkem románové kompozice (a příležitostí pro romanopiscovu virtuozitu) až na počátku devatenáctého století. U Scotta, u Balzaka, u Dostojevského je román komponován jako sled scén, v nichž je podrobně popsáno prostředí, dialog, děj; co není spjata se sledem scén, co není scéna, je považováno a pocítováno jako druhotné, ne-li zbytečné. Román se podobá velmi bohatému scénáři.“³¹ Scott, Balzac a Dostojevskij nejsou romanopisci, k jejichž poetice by se Kundera hlásil, považuje je za představitele prvního období historie románu. Přes jisté výhrady k těmto prozaikům postupuje Kundera v některých svých textech, jejichž syžet si to vynucuje, příbuzným způsobem, vytváří nejen sérii scén, ale také scény morfologicky vymezené. Ve *Valčiku na rozloučenou* je to konkrétně scéna synchronní, metamorfni a řešící.

Synchronní scénu vytvářejí ve čtvrté části tři milostné akty, jež proběhnou současně v třech sousedících pokojích, z nichž každý z těchto aktů má zcela odlišný průběh. U Růženy a Bertlefa je slastný, u Klímy a Jakuba, kde ženy hrají prim, je tomu však jinak. Jakub prožívá při tomto aktu chvíle iluze i deziluze,

³¹ M. Kundera: *Hledání přítomného času*. Host 2000, č. 8, s. 31.

u Klímy naopak vede pohlavní styk k jeho dočasné impotenci. Synchronní scéna probíhá v 22., 27. a 28. kapitole.

Synchronní scéna je ve *Valčiku na rozloučenou* pouze jedna, metamorfni scény jsou však v románě dvě. První z nich proběhne v 22. kapitole čtvrté části, v níž Růžena prožije noc s Bertlesem. Pro Růženu představuje tato noc životní setkání, během něhož pozná sama sebe a plně si uvědomí, že Klíma i František jsou jí nepotřební. Prožitá noc znamená pro ni znovuzrození, z tuctové holky se stane sebevědomá žena.

Vedle Růženiny metamorfózy dochází v románě k metamorfóze i u Kamily, děje se tak krátce po tom, co se Klímova manželka setká s Jakubem. Jeho jen několik pronesených vět uvedou u ní do pohybu vnitřní ledovec procitnutí a poznání, jenž povede v budoucnu k jejímu úplnému osvobození.

Obě metamorfni scény se vztahují výlučně k ženám, proces podobného druhu nezasáhne mužské postavy, dokonce ani Jakuba (ten podobným procesem prošel kdysi dávno, k vnitřní metamorfóze byl však dotlačen represí). Obě metamorfózy ukazují na Kunderovu schopnost proniknout do ženské psychy, a vzhledem k tomu, že jde právě o Kunderu, je celkem logické, že obě metamorfózy probíhají v erotické sféře.

Valčík na rozloučenou obsahuje kriminální zápletku, v románovém příběhu dojde k nepřirozené smrti. Za těchto okolností se na scénu dostaví detektiv, policejní inspektor, jehož posláním je nepřirozenou smrt vyšetřit. Ve *Valčiku na rozloučenou* tak vznikne obdobná situace jako v klasických detektivkách – detektiv kolem sebe shromáždí větší společnost, v níž jsou přítomni potenciálně podezřelí, a začne deduktivním způsobem zjišťovat okolnosti smrti a odhalovat vraha. Vznikne tak situace, která je označována jako řešící scéna.

Ve *Valčiku na rozloučenou* jde o výjev, jenž se klasické řešící scéně blíží. Inspektor usvědčující akci provede, třeba doznat, že na provinčního policejního inspektora má až překvapující kombinační schopnosti. Jeho usvědčovací proces je svým způsobem falešný, poněvadž inspektorovým jediným cílem je vyvrátit Bertlefovu utkvělou představu, že v případě Růženy šlo o vraždu; proto ve své závěrečné analýze „dokáže“, že vrahem je sám Bertlef.

Růženinu smrt, jež je předmětem řešící scény, spojuje Kundera s bleděmodrou barvou, jež má v románě takovou frekvenci a takový dosah, že přerůstá v barevnou symboliku. Co všechno je ve *Valčiku na rozloučenou* modré? Především Jakubova jedovatá tableta, dále látka, kterou František daruje Růženě. Jeho dar má hlubší sémantiku: „Dívala se na bleděmodrou barvu látky a zdálo se jí, že se ta modrá skvrna rozpjíjí, rozšiřuje, mění v bažinu, v bažinu dobroty a oddanosti, v bažinu otrocké lásky, která jí nakonec pohltí.“ Svatý Lazar na Bertlefově

obrazu má bleděmodrou svatozář, její barevný smysl osvětlí Bertlef v rozhovoru s Jakubem: „Lidé, kteří lnou k Bohu zvlášť silnou láskou, jsou odměňováni svatou radostí, která se rozlévá v jejich nitru a vyzařuje z něho ven. Světlo té božské radosti je mírné a tiché a má barvu nebeského blankytu.“ Na jiném místě vstoupí Klíma do Bertlefova pokoje a ustrne: „Nic neviděl. Neviděl nic kromě záře, linoucí se z rohu místnosti. Byla to zvláštní záře; nepodobala se ani bílému zářivkovému osvětlení, ani žlutému světlu elektrické žárovky. Bylo to modravé světlo a naplňovalo celý pokoj.“ Týž světelný efekt registruje později Růžena, zdroj tohoto efektu není však v románě objasněn. Nad celým příběhem se pak klene modrá obloha, již nejintenzivněji pozoruje Jakub: „Díval se na modř oblohy a vtáhl do sebe svěží vzduch podzemního jitra.“

Barevná symbolika se rovněž podílí na tektonice románu, neboť modrou září uzavírá Kundera čtvrtou část *Valčíku na rozloučenou*. Růžena po milostném spojení s Bertlefem usíná v jeho pokoji a v polospánku zaznamenává zvláštní modrý jas: „Zase se probouzí a zdá se jí, že celá místnost je zalita podivným modrým světlem. Co je to jen za divnou záři, kterou nikdy neviděla? Sestoupil sem snad měsíc zahalený do modravé roušky? Anebo sní s otevřenýma očima?“ Modrá barva tak uzavírá čtvrtou část románu a připravuje vstup do části poslední, v níž se vše téměř bezezbytku vyřeší.

Bleděmodrá barva má ve *Valčíku na rozloučenou* několikrát význam, několikrát symboliku. Negativní, jde-li o jedovatou tabletu a darovanou látku; posvátnou, jde-li o svatozář svatého Lazara; záhadnou, jde-li o modravé světlo v Bertlefově pokoji. Jedna barva tak vytváří bohatou a významově různorodou škálu.

Eva Le Grand si symboliky modré barvy rovněž povšimla a dala ji do spojitosti s číslem sedm, na němž jsou některé Kunderovy romány založeny. Smělou asociací spojuje Kunderovu *Nesmrtelnost* s Mahlerovou *Sedmou symfonií* a dodává: „Obě poznamenává setkání čísla sedm a modré barvy, novalisovského motivu smrti, který byl už příznačný – jako znamení, jímž se dává sbohem životu – pro jiné Kunderovy romány, zvláště pro *Valčík na rozloučenou*.“⁴ Uvedené spojení je sice zajímavé, ale pokulhává číselně – *Valčík na rozloučenou* je totiž pentadický.

Děj románu se odehrává na začátku podzimu. Podzimní čas znamená v cyklickém koloběhu čas loučení. V románě se Jakub loučí s domovem a odjíždí do ciziny, Růžena se loučí se životem, Kamila se ve svých představách loučí s manželem. Časovou konstantu, která má charakter cyklického času, zdůraznil Kun-

⁴ E. Le Grand: *Kundera aneb Paměť touhy*. Votobia, Olomouc 1998, s. 106.

dera hned v incipitu: „Začíná podzim a stromy žloutnou, rudnou, hnědnou; malé lázně v krásném údolí jako by byly obklopeny požárem.“

Román se měl původně jmenovat *Loučení*, próza téhož názvu vyšla tehdy právě ve Francii, a tak dostal románový text tento hudební titul. Kundera o tom v doslovu napsal: „A tak jsem vymyslel tento hudební název, který se mi zdá dodnes výstižný, protože to, co jsem napsal, bylo loučení ve formě zrychlujícího se tance.“

Zcela zvláštní roli sehraje ve *Valčíku na rozloučenou* malý John, dítě, poslední postava vstupující na románovou scénu, tj. konkluzivní postava, která se stane nástrojem autorova posledního paradoxu. Mateřské znaménko na rtu malého Johna usvědčí totiž bonvivána Bertlefa z toho, že John není jeho synem, ale synem Škrétovým. V závěrečné kapitole je tak zparodována jedna ze stěžejních postav, která v průběhu celého románu korunovala příběh, vládla v něm a vládla ostatními postavami. V poslední kapitole dochází k její detronizaci. Je to ovšem detronizace, která proběhne pouze v čtenářově mysli, neboť Bertlef sám zůstává nadále blaženě nevědomým.

Konkluzivní postavou je ve *Valčíku na rozloučenou* dítě, což je nepochybně záměr, neboť románový děj se odehrává v lázních, kde se léčí ženská neplodnost. Konkluzivní postava je u Kundery projevem ironie a paradoxu, projevem atmosféry, v níž se cítí jako doma.

Viktor Dyk učinil ve svém *Děsu z prázdna* konkluzivní postavou mladého socialistu Sušického. Jeho uvedení na závěrečnou scénu je Dykovi formou politické polemiky proti narůstajícím socialistickým snahám (román se z hlediska časového uzavírá událostmi z konce devatenáctého století). Nacionálně zaměřený Dyk se tak střetává a vyrovnává se socialistickou ideologií. Pro zcela jinak založeného Kunderu je konkluzivní postava hříčkou, rozmareň a záludností. Konfrontace tohoto druhu ukazuje, jaký široký významový rejstřík může konkluzivní postava mít.

Kunderovo stavebné umění prostupuje celý román, k jeho vystupňování a završení však dochází ve čtvrté a páté části. V 17. kapitole čtvrté části použije Kundera mystifikačního momentu (místo Jakuba přichází Bertlef); 22. až 29. kapitolu čtvrté části zaplňuje synchronní scéna tří milostných aktů; pátou část zahajuje Kundera numerickou korespondencí (je pět hodin); ve 14. kapitole páté části užije synchronního momentu (František si chce vzít život, Růžena si jej bere); v téže kapitole završuje autor signální motiv (Růženina smrt); v 21. kapitole poslední části proběhne řešící scéna (Bertlef je označen za vraha) a v poslední kapitole poslední části se objeví konkluzivní postava (malý John).

Kundera je prozaik, který důmyslně akcentuje neuralgická místa svého textu, tj. začátky a konce jednotlivých částí, zejména částí závěrečných. Čtvrtou část uzavírá akcentováním barevné symboliky, pátou začíná jedním prvkem pentadického principu a ukončuje ji zjevením se konkluzivní postavy. Milan Kundera často hovoří o inspiraci, jež k němu přichází ze světa hudby; výše uvedený způsob tektonické akcentace s hudební rytmikou nepochybně souvisí.

Závěr románu akcentuje Kundera ještě jiným způsobem, jenž se projevuje zejména v Jakubově příběhu. Jakub potká ráno Kamilu a je přesvědčen o tom, že setkání s ní „nabývá zvláštního významu a stává se symbolickým poselstvím“, poselstvím ohlašujícím krásu. Jakub se v dané chvíli cítí zaskočen a zrazen, neboť symbolické poselství přišlo pozdě, dostavilo se v den jeho odjezdu do ciziny. V závěru románu se tak krása střetává s nostalgii.

Kundera si je vědom toho, že záleží právě na završujících partiích, aby dílo náležitě vyznělo. Autor-stratég v nich patřičně dává své prostředky, jež ukončuje nevinné podvržené dítko. Ne tedy smrt, ale život, život v rytmu valčíku.

Kundera v doslovu k *Valčíku na rozloučenou* poznamenává, že román měl původně dva názvy – *Loučení*, a předtím ještě *Epilog*. Volba prvotního názvu se vztahovala zejména k společenské situaci po sovětském vpádu, autora tehdy ovládlo přesvědčení, že je to jeho kniha poslední, jeho spisovatelský epilog. Původní titul však mohl v romanopiscově mysli spoluutvářet ještě jinou představu, představu morfologickou, která byla od počátku nasměrována na závěrečné řešení románového tvaru, tj. na jeho syžetový epilog. Obě tyto tendence – společenská a morfologická – se ostatně nevyklučují.

Kundera vychází ve své tvorbě z tradic evropské literatury, sám se hlásí především k její západoevropské linii. Jeho *Valčík na rozloučenou* však naznačuje, že má nejednu spojitost také s její větví východoevropskou, jejíž je stále částí součástí. Dokazuje to nejedna komponenta jeho románu – signální motiv prostupující celý text se např. objevuje už u Turgeněva (v *Novině*), důsledná práce s barvou, dokonce s modrou barvou, se vyskytuje u Bunina (v *Životě Alexeje Arseňjeva*) a konkluzivní postava nemalé důraznosti u našeho Dyka (v *Děsu z prázdna*). Kunderovo sepětí s východoevropským prozaickým kontextem však není třeba přeceňovat, neboť uvedené komponenty jsou obecným literárním majetkem.