Ute Raßloff

Fotografia u Kunderu

Kundera a rétorika

„Odevždycky se totiž člověk vystavuje, předvádí, nabízí ke spektáklu. Odedávna v sobě nese sémě 'société du spectacle', které jen promítá do velkých společenských rozměrů věčný intimní existenciální problém obrazu člověka v očích těch druhých, problém, který sleduji od své první knížky."[1] Takto predstavuje Milan Kundera v doslove k českému vydaniu románu Nesmrtelnost jednu zo svojich základných románových tém. Dá sa to potvrdiť mnohými príkladmi: Směšné lásky[2] tému ambivalencie obrazov ohmatávajú svojimi mystifikáciami na súkromnej rovine ja – ty; Žert[3] ju rozvedie na osi „malé dejiny indivídua – veľké dejiny spoločnosti"; Kniha smíchu a zapomnění[4] variuje tému obrazovej skepsy na rovine „pamäť – zabúdanie - dejepisectvo" na základe prepísaných autentických príbehov z minulosti a na základe fikcií, zatiaľ čo Nesmrtelnost stavia možnosť zmanipulovanej tvorby a recepcie obrazov do polí napätí „dokumentárnosť – fikcionálnosť", „vizuálnosť – slovesnosť" alebo „jedinečnosť – opakovateľnosť". Pomalost je diabolským výsmechom nad ľudskými ne-indivíduami, ktoré sa aj vo výsostne súkromných situáciách správajú ako pod okom kamery, Zrazené závěti[5] poukazujú na autentické, varovné prípady falšovania diel a biografií románopiscov a hudobných skladateľov. Odpojenie zobrazujúceho od zobrazovaného, osamostatnenie signifikantu od signifikátu je kľúčový, existenciálny problém Žertu: „Začal jsem chápat, že není síly, která by mohla změnit onen obraz mé osoby, který je uložen kdesi v nejvyšší rozhodčí síni lidských osudů; pochopil jsem, že tento obraz (jakkoli nepodobný mně) je mnohem skutečnější než já sám; že je nikoli on mým, nýbrž já jeho stínem; že nikoli jeho je možno vinit, že se mi nepodobá, nýbrž že nepodobností jsem vinen já; a že ta nepodobnost je můj kříž, který nemohu na nikoho svalovat a který musím nést."[6] Akoby tu autorské ja vystupovalo ako perzonifikovaný znak, ktorý si bolestne uvedomuje svoje roztrieštenie. Nielen jazykový, ale aj filozofický, filologický a gnozeologický problém pojmotvorby (jazyk – prostredie) sa prenáša na vzťah indivíduum – prostredie a stáva sa existenciálnym problémom. Alebo ináč: človek sa premieňa na znak.[7]

Ak tu Milan Kundera reflektuje labilitu obrazu jednotlivca v závislosti od súkromného, politického, historického prostredia, v ktorom sa jeho obraz práve rodí, to jest od kultúrneho (a. i.) kódu, zaraďuje sa k zástancom oddávnej „obrazovej skepsy", ktorá sa dá sledovať celými dejinami obrazu od Aristotela až po súčasné dekonštrukcionistické koncepty obrazov. Opieram sa tu o Renate

1 Milan Kundera: Nesmrtelnost. Brno, Atlantis 1993, s. 344.

2 Milan Kundera: Das Buch der lächerlichen Liebe. Frankfurt am Main, Fischer 1990.

3 Milan Kundera: Žert. Praha, Čs. spisovatel 1967.

4 Milan Kundera: Das Buch vom Lachen und Vergessen. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1995.

5 Milan Kundera: Verratene Vermächtnisse. Essay. München/Wien, Carl Hanser Verlag 1994.

6 Milan Kundera: Žert, cit. vydanie, s. 52.

7 Pozri Sylvie Richterová: Tři romány Milana Kundery. Totožnost člověka ve světě znaků. In Slova a ticho. Praha, Čs. spisovatel, Praha 1991, s. 69.

Lachmannovú, ktorá opisuje problém tak, že každému obrazu (ako komplexu znakov) je vpísaný protiznak, simulakrum ako znak či obraz „falošný" a „klamný".[8]

Za architext tejto problematiky možno pokladať antickú legendu o vzniku mnemotechniky, ako ju podávali Cicero a Quintilián. Technika pamäti sa tu vysvetľuje v Simonidovej legende tak, že minulosť sa po katastrofe zrekonštruuje spomínaním na rozloženie entít v priestore.[9] Milan Kundera kladie na túto legendu ako palimpsest napr. príbeh Taminy, ktorá túži po svojich denníkoch, kde má zafixované jednotlivé dovolenky s teraz už zosnulým manželom. Kundera prepája úsilie o štruktúrovanie priestoru so snahou o štruktúrovanie času a necháva Taminu vytvárať systém, ktorý jej umožňuje na základe miesta dovolenky určiť jej termín, čím zvýši pravdepodobnosť a spoľahlivosť údajov. Taminu udržuje pri živote nádej, že sa jej na základe tejto kostry podarí zrekonštruovať „pravdivé" dejiny svojho manželstva. Iným príkladom je Rubens z Nesmrtelnosti, ktorý najprv obmedzuje svoje tvorivé ambície na erotickú oblasť a potom svoje celoživotné sexuálne aktivity zhŕňa do imaginárneho fotoalbumu.

Pre môj prístup k textom Milana Kunderu je dôležité, že Lachmannová upozorňuje na bytostnú súvislosť medzi mnemotechnikou a rétorikou: antickú mnemotechniku možno opísať „gramatikou, ktorá ju spája s rétorikou a s poéziou, ale aj s rétorickou prácou s nevedomím, so snom..."[10] Paralelnosť medzi „mnemotechnikou rétoriky a psychotechnikou pamäti", ktorá je pre Kunderu zakladajúca, vidí Lachmannová práve aj v participácii na „spoločnom repertoári postupov pri hľadaní obrazov a ich zaradenia v priestore". V tomto kontexte potom opisuje dejiny ako „vystriedanie participácie na minulom reprezentáciou minulého". Domnievam sa, že Kundera vo svojich textoch krúži práve okolo tejto osi. Preto považujem používanie kategórií rétoriky (najmä metaforu, metonymiu a synekdochu) na opis jeho techniky písania za systémové a vhodné.

Obrazová skepsa a fotografia

„Obrazová skepsa" sa odráža v Kunderovom potláčaní mimetického princípu a v strate referenciality. Tieto procesy sa však neodohrávajú lineárne, skôr naopak: Kundera často pracuje s autentickým, dokumentárnym, markantným detailom, ktorý sa však na vyššej rovine textovej kompozície pre svoju fragmentárnosť a výberovosť nasýti preneseným významom. V tomto prechode od metonymickosti k metaforickosti tkvie ambivalencia medzi dôrazom na referenčný nárok a súčasným deštruovaním referenciality, v čom spočíva všeobecne jedna zo základných žánrových vlastností fotografie. Príznačnou paralelou tohto zvratu v umeleckej próze je napríklad prekonanie naturalistického rozprávania u Flauberta, na čo sám Kundera upozornil v Umění románu.[11]

Motív fotografovania a fotografií sa vyskytuje v takmer každom Kunderovom texte, a to zrejme vôbec nie je náhoda. Fotografiu môžeme považovať za špeciálny prípad obrazového diskurzu. Kundera, ktorý do svojho literárneho textu rád vkladá alúzie na iné druhy umenia, napr. na hudbu, výtvarné umenie a na divadlo, používa tento motív ako ozvenu, sprievod, zrkadlo – ako tichý alebo aj dotieravý reflex svojich príbehov. Budem sledovať niektoré príklady tohto korešponden-

---

8 Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1990.

9 Simonides vraj vtedy prišiel na to, že je to predovšetkým usporiadanosť, ktorá vedie k vyjaveniu spomienky. Kto sa pokúša trénovať túto stránku svojho ducha, musí preto vyhľadávať určité miesta, predstavovať si vo svojej fantázii veci, ktoré si chce zapamätať a klásť ich na určité miesta. Tak potom uchová následnosť týchto miest usporiadanie látky. – Pozri Cicero: De oratore. Über den Redner. Stuttgart, Philipp Reclam jun. 1991, s. 435.

10 Renate Lachmann: cit. dielo, s. 38.

11 Milan Kundera: Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou. Praha, Čs. spisovatel 1960.

čného vzťahu aj so skrytou otázkou, do akej miery sa dajú žánrove zvláštnosti fotografie identifikovať priamo v jeho naratívnych textotvorných postupoch.

Románová kompozícia ako fotoalbum

Ako to Kundera sám vysvetľuje, komponuje svoje romány tak, že jednotlivé príbehy (kapitoly) spája do vyššieho celku na základe spoločnej témy. Rôzne variácie jednej témy sa takto k jadru veci približujú vždy z iného aspektu, čím vytvárajú hviezdicovitú štruktúru textu, ktorú možno hierarchizovať takmer už len upozornením na rytmické dôvody a aplikovanie princípov hudobnej kompozície na text.[12] Takýto postup bol charakteristický a objavný už aj pre básne Charlesa Baudelaira, ktorý sa usiloval o skríženie konštitutívnych žánrových možností výtvarného a slovesného umenia, ako ich opisoval Lessing v Laokoonovi. Výtvarné umenie (maľba), používajúce plochu, dáva svojimi žánrovými predpokladmi možnosť zobrazovať simultánne, vedľa seba viaceré entity, pokým slovesné umenie, prebiehajúce v čase, je založené na sukcesivite a dáva možnosť zobrazovať entity v časovej následnosti alebo kauzalite. Baudelaire tento kánon prerážal a smeroval vo svojich básniach k simultaneite.[13]

Kundera tento postup opakuje na ploche románu a nazýva ho polyfóniou.[14] Aspoň na rovine mikrotextu ho však mal už dávnejšie teoreticky premyslený v Umění románu, kde analyzuje Balzacov spôsob opisu, pričom uprednostňuje hľadisko recipienta: „Především je to popis důkladně podrobný. Enumerativní.... Snaží se říci o domě, v němž bydlela Evženie Grandetová, přesně tolik, kolik o něm může říci malíř. To je ovšem nedorozumění. Spisovatel není malířem a nemůže ho nijak nahradit. Malířův obraz domu pojme divák jediným pohybem oka. K tomu, aby pojal čtenář Balzacův obraz domu, musí vykonat sto jednotvárných pohybů očí z řádku na řádek."[15] Oproti tomu Flaubert objavil – tiež vzhľadom na recipienta – že úlohou spisovateľa nie je „popsat svět, ale evokovat představu tohoto světa..."[16]

Kundera potvrdzuje, že sa tu nachádza pri prameňoch modernej poézie, ktorá pracuje s „nárážkou, skratkou, detailom". Tieto metonymické postupy sa potom dajú identifikovať aj u neho samotného. V texte však tieto voľne sa pohybujúce detaily nadobúdajú znakovú hodnotu a osamostatňujú sa, takže vzniká situácia, v ktorej „'signifiant' čili označující převažuje nad 'signifié', označovaným"[17], ako Sylvia Richterová vysvetľuje oslabenie referenčnosti u Kunderu.

Opieram sa o Richterovej návrh čítať Kunderové romány ako „sémiotickou metaforu". Dominácia znaku v takomto semioticky pochopenom románovom svete vedie k fragmentárnosti. Preto nám Kunderove kompozície niekedy pripominajú montáž (Chvatík, Richterová) – alebo zbierku fotografií. To len potvrdzuje predpoklad, že v románovej kompozícii dominuje u Kunderu paradigmatická os nad syntagmatickou, čo sa prejavuje jednak tým, že jednotlivé motívy, epizódy, metafory a znaky nadobúdajú relatívne samostatný štatút voči celkovej kompozícii románu, a jed-

---

12 Upozorňujú na to napr. Kožmín (pozri Zdeněk Kožmín: Umění stylu. Praha, Čs. spisovatel 1967), Chvatík (pozri Květoslav Chvatík: Die Fallen der Welt. Der Romancier Milan Kundera. München/Wien, Carl Hanser Verlag 1994) a Kundera sám v druhom Umění románu.

13 Pozri Paul Hoffmann: Symbolismus. München, Wilhelm Fink Verlag 1987.

14 No Kundera nevychádza z výtvarného umenia, ale z hudobnej kompozície: „Hudobná polyfónia je simultánnym vývinom dvoch alebo viacerých hlasov (melodických prúdov), ktoré sú napriek vnútornej prepojenosti relatívne nezávislé. Polyfónia v románe? Zistíme najprv jej opak: unilineárna kompozícia (...) Romaneskná polyfónia je omnoho väčšmi poéziou ako technikou." – Milan Kundera: Die Kunst des Romans. Essay. Frankfurt am Main, Fischer 1989, s. 84, 87.

15 Milan Kundera: Umění románu, cit. vydanie, s. 136.

16 Tamtiež, s. 142.

17 Sylvie Richterová: cit. dielo, s. 41.

nak tak, že autor môže do nej zaradiť relatívne nesúrodé prvky z rôznych svetov (prítomnosť, minulosť, fikcia, realita, fantastika, sen...).

Cézury v dejinách obrazu

Pred vyhľadávaním analógií medzi naratívnou stratégiou Milana Kunderu a žánrovými osobitosťami fotografie je namieste pripomenuť si ešte dve cézury v dejinách obrazu, kedy dochádzalo k špecializácii:

1. Odluka fikcie od reality

Opieram sa tu o interpretáciu H. R. Jauba, ktorý potvrdzuje, že pre staršie literatúry európskej tradície platí počiatočné nerozlišovanie medzi fikciou a realitou, pokým pre modernu treba vychádzať z ich etablovanej vzájomnej odluky. Korene pojmu fikcia odvodzuje Jauß od aristotelického pojmu pravdepodobnosti (verisimile), ktorý predpokladá rozlíšenie fikcie a pravdy, pretože „sprostredkuje ich protiklad metaforickou dvojznačnosťou odlesku (vyžarovania) a klamu (javenia sa) pravdivého."[18] Pozitivný význam tohto pojmu mohol slúžiť na uprednostňovanie fikcionalného tvorenia pred faktickým dejepisectvom. Literatúra kresťanskej doby kráčala v ľudovom jazyku artušovských románov cestou fikcionalizácie, v podstate však platila pre stredovek „neochota rozlišovať medzi pravým a nepravým, medzi pravdivým a fingovaným". Historický fakt a fikcia sa v historiografii a v epose stredoveku často prelínajú nepreniknuteľným spôsobom, napr. v Danteho Božskej komédii. Až potom dochádzalo k „oslobodeniu a presadeniu sa fiktívneho, a to dvoma spôsobmi: ontologizáciou alebo fikcionalizáciou zmyslami vnímateľného sveta. Na konci stredovekej tradície sa potom nachádza dielo, v ktorom sa odluka fikcie od reality stala samotnou témou: Cervantesov Don Quijote ako základný text moderny."[19]

V súčasnosti sme však svedkami zvláštneho procesu. Ak platí, že „že funkciu referenčnej narácie preberá filozofia, či dejepisectvo, ktoré sa stávajú naratívnymi príbehmi a vytesňujú z tejto oblasti literárne texty"[20], zrazu sme opäť konfrontovaní s novou, akoby predcervantesovskou neochotou rozlišovať medzi fikcionalitou a realitou.

Dnes sa však hovorí v literatúre o strate referenciality a o príbudaní sebareferenciality. Milan Kundera obsadzuje v tomto zmysle celé pole od Cervantesa, na ktorého sa rád odvoláva ako na zakladateľa moderného románu, až po súčasnosť. Primát priznáva fikciám, do ktorých však ako citáty občas vkladá úseky reality.

2. Odluka fotografie od maľovaného obrazu

Roland Barthes ju označuje za cézuru, ktorá štiepi dejiny sveta, pretože prvýkrát dochádza k overeniu prezencie (minulého). To mení náš vzťah k dejinám: „Zjevně máme nepřemožitelný sklon věřit v minulost, v Dějiny pouze formou mýtu. Fotografie poprvé s tímto sklonem skoncovala, minulé je napříště právě tak jisté jako přítomné, co vidíme na papíře, je právě tak jisté jako to, čeho se dotýkáme."[21] K tomu mohlo prísť až po vynáleze fotografie ako technickej možnosti. Ako prvá sa cituje fotografia Prestretý stôl (okolo 1822), ktorej tvorcom je Nicéphore Niepce. Je inscenovaná ešte úplne podľa žánrových zákonitostí maľby. Vtedy umenie fotografie narazilo aj na silné odmietanie, napr. u Baudelaira, pre ktorého bolo „zbytočné a pedantné zobrazovať to, čo jestvuje".

---

18 Hans Robert Jauß: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1991, s. 294.

19 Tamtiež, s. 302.

20 Peter Zajac: Stilistik, Poetik, Rhetorik. In: Znakolog 1994/95, Vol. 6-7.

21 Roland Barthes: Die helle Kamera. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1989; cit. podľa českého vydania: Světlá komora. Bratislava, Archa 1994, s. 79.

Maliari i fotografi stáli pred úlohou rozlíšiť a diferencovať obraz a fotografiu, čo sa im podarilo hlbším skúmaním, rozvedením, vyčerpaním svojich špecifických žánrových možností. Paul Hoffmann poukazuje na to, že „vynálezom fotografie sa tradične mimetická funkcia výtvarného umenia preniesla inde“[22]. Umeniu sa tak otvorili nové možnosti tvorby. Výtvarné umenie malo možnosť zrieknúť sa svojej „povinnosti mimézy“ (a teda referenciality) a obrátiť sa na žánrové možnosti, ktoré prislúchajú len jemu. Myslím si, že moderné umenie by bolo ťažšie vzniklo bez tejto deľby funkcií.

Analogicky sa aj slovesné umenie koncentrovalo na to, čo dokáže len ono samo. Fantázia, imaginácia sa stali základnými kritériami. Realistická, a predovšetkým naturalistická próza sa často prirovnávali k fotografickému zobrazovaniu. Toto prirovnanie si však udržuje svoju platnosť len vtedy, ak si uvedomíme, že ani text naturalistickej prózy ani fotografia nie sú identické s realitou. Najskôr smerujú od metonymického pohľadu k metafore.

V súčasnosti sa možnosti fotografie nesmierne rozšírili: jednak technickou reprodukovateľnosťou (infláciou), na ktorú upozornil už Walter Benjamin, jednak digitalizovaním – „pravosť“ a „fikcia“ sa stávajú nerozlíšiteľnými a referenčnú silu fotografií jemne spochybňujú. Vidím v tom paralelu k spomenutej strate referenciality v literatúre.

Operator – spectator – spectrum

Vo svojej knihe Světlá komora, ktorá vyšla v Paríži v roku 1980, označil Roland Barthes fotografiu za predmet troch činností: konať, diať sa, pozorovať. Fotograf je operator, vnímateľ spectator a predmet fotografované spectrum: terč, referent. Človek sám v úlohe predmetu začne pózovať, premení sa už vopred na obraz, hrá sa, chce obraz ovplyvniť, aby vypadal súčasne aj priaznivo aj pravdivo, želá si, aby sa jeho fotografie zhodli s jeho ja, ale márne: „Právě toto ‘já’ nikdy není zajedno s mým obrazem, protože to těžké, nepohyblivé, zatvrzelé (to, čeho se dovolává společnost), je obraz, zatímco moje ‘já’ je lehké, členěné a rozptýlené jako čertík poletující v láhvi.“[23] Podobne to pociťuje Ludvík v románe Žert. Práve toto pózujúce Ja sa stáva členom „société du spectacle“, ktorú oslovil Kundera. Aj Walter Benjamin nazýva človeka s kamerou operateurom. Charakterizuje ho v opozícii voči maliarovi, kde maliara označuje za „mága“ a kamaremana za „chirurga“. Mág, čarodejník liečí chorého tým, že na neho položí ruky, chirurg vykonáva na ňom zákrok.[24] „Maliar má pri svojej práci prirodzenú dištanciu k danému, kameraman oproti tomu hlboko vnikne do tkaniva daného.“ Skúsme si overiť túto opozíciu na postavách Nesnesitelné lehkosti bytí[25]. Rozprávač románu rozvádza analogickú súvislosť medzi Tomášovou profesiou chirurga a jeho prístupom k ženám (milenkám). Vedie ho „želanie zmocniť sa sveta“ a „výskumný záujem“: hľadá „jedinečnosť ľudského ja v tom, čo je nepredstaviteľne“. Aby sa zmocnil toho, čo je skryté vnútri, musí „rozkrájať povrch“. V tomto bode sa nestretá len „vášeň chirurga a sukničkára“, ale súčasne aj fotografa. Sveta sa zmocňuje pomocou markantného detailu veľmi ostro, avšak neúplne a metonymicky. Priveľká nedištancovanosť, násilné vniknutie „pod kožu“ sa obracia v dištancovanosť. Maliarovi sa oproti tomu podarí svojou dištancovanosťou vytvárať nedištancovanejší obraz, „totálny obraz“ podľa Benjamina. Chirurg, epický milenec či fotograf vytvárajú

---

22 Paul Hoffmann: cit. dielo, s. 107.

23 Roland Barthes: cit. dielo, s. 15.

24 “Na rozdiel od mága (ktorý sa skrýva aj v chirurgovi), vzdáva sa chirurg v rozhodujúcej chvíli toho, aby sa ako mág postavil zoči-voči svojmu chorému; naopak, operatívne doňho vniká. – Mág a chirurg sa správajú ako maliar a kameraman.“ – Pozri Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1968, s. 32.

25 Milan Kundera: Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins. Frankfurt am Main, Fischer 1994.

oproti tomu „rozmanito rozkúskovaný obraz, ktorého časti sa usporadúvajú podľa nového zákona"[26]. Tomášova pamäť je trénovaná na život vo fragmentarizovanom svete: do „výskumnej časti" si ukladá markantné detaily s milenkami, do „poetickej" časti zaradí totálny, magický, maliarský príbeh s Terezou, ktorej zase odoprie svoj „výskumný pohľad". Tereza chce prekonať utrpenie z Tomášovej „rozkúskovanosti": priamo pokusom o vstup do jeho sveta čistej sexuality, a nepriamo fotografiou, ktorou sa jednak ako *operator* (zhoda s Tomášom) pokúša zmnocniť Sabiny a jednak sa jej ako *spectrum* blažene oddáva (zhoda s jeho milenkami) - Sabinin (vlastne maliarsky) pohľad tu nahrádza Tomášov pohľad *spectatora*. Zdá sa, že voľba Terezinho povolania fotografky a Tomášovej profesie chirurga je tu motivovaná zákonmi románového kódu.[27] V Kunderovej Nesmrtelnosti bujnie semiotický element: svet sa nám javí už nie ako Baudelairov les symbolov, v ktorých možno čítať, ale ako múzeum, rezervoár, archív, úschovňa či záložňa druhotných a terciárnych znakov, trošku ako hrob (sveta) alebo ako pamätník. Hermeneutický prístup k svetu vystriedal semiotický: aby sme sa v ňom mohli úspešne pohybovať, nemusíme mu rozumieť, stačí ovládať jeho kód.

A hoci aj vzťah tohto kódu k svetu pomaly slabne, získava na sile, a to nezávisle od existencie „primárneho sveta", teda reality. Metódou vytvárania modelu sveta nie je fikcionalizácia, ale výber a kompozícia tých znakov, obrazov alebo fikcií, ktoré „realita" už produkovala. Autor románu hovorí o hre variácií a permutácií všeobecne určeného programu, „který není prorockou anticipací budoucnosti, nýbrž udává pouhé meze možností, uvnitř nichž je ponechána všechna moc náhodě", kde je „tvář jen výrobní číslo lidského exempláře"[28] a kde „podstata toho či onoho člověka se dá vystihnout pouze metaforou"[29].

To by však znamenalo, že nepodobnosť s obrazom, na ktorú sa Ludvík v Žerte ešte sťažoval, tu už nie je ľudským krížom, ktorý už nemožno na nikoho preniesť, ale všeobecne akceptovanou a teda takmer zabúdanou skutočnosťou: „Člověk se může skrýt za svým obrazem, může se navždy ztratit za svým obrazem, může být zcela oddělen od svého obrazu: člověk není nikdy svým obrazem."[30]

Kundera nám na niektorých príkladoch predvádza cestu od človeka k jeho metonymickému alebo metaforickému obrazu. Z jediného výstupu zhovorčivej návštevníčky sauny rozprávač odvodí jej sebaobraz v piatich bodoch - redukuje ju na metonymiu; z niekoľkých zážitkov profesora Avenaria rozprávač odvodí jeho podstatnú metaforu ako analógiu. „Stretnutie" Goetheho s Napoleonom, zbavené zmyslu a skreslené do grotesknosti, je inscenované ako najsúčasnejší fototermín. Medzi „realitou" rozhovoru a správou, vyrobenou fotografickým okom, zíva priepasť. „Fotografovať" sa dá aj slovami: Bettina vyberá zo svojho aj z Goetheho života detaily podobné fotografii, z ktorých svojvoľne skladá zdanlivo náhodný obraz – rozprávač ho však považuje za klamný. Nezabudne postaviť ako protiobraz perom „maľované" Eckermannove rozhovory s Goethem – „ten krásný portrét napsaný pod laskavou kontrolou portrétovaného"[31].

---

26 Walter Benjamin: cit. dielo, s. 32.

27 Milan Jungmann vidí v lekárskom povolaní Tomáša znásilňovanie životného faktu, pretože v časoch normalizácie síce mnohí intelektuáli stratili zamestnanie, ale netýkalo sa to lekárov. (Milan Jungmann: Kunderovské paradoxy, Svědectví 1987, č. 77.) Květoslav Chvatík upozornil na intenciu textu a na umelecký zámer, ktoré Kunderov postup legitimizujú, odvolávajúc sa na Th. W. Adorna. „Kunderův román rozhodně není románem, reprodukujícím existující fasády a prodlužujícím tak její lživou existenci, nýbrž právě estetickou manifestací ‚odzázračněného světa' poslední třetiny 20. století." (Květoslav Chvatík, Josef Škvorecký, Petr Král, Ivo Bock: Ješte o románech Milana Kundery, Svědectví 1986, č. 79.) Funkčnosť povolania postáv nevzniká na rovine mimézy, ale vnútri románovej kompozície.

28 Milan Kundera: Nesmrtelnost, s. 19, 20.

29 Tamtiež, s. 324.

30 Tamtiež, s. 308.

31 Tamtiež, s. 76.

Práve Agnesin príbeh je poukazom na zúrivú ambivalenciu fotografie ako „posla smrti a fetiša nesmrteľnosti" (Lachmannová). Agnes schvaľuje, že jej otec zničí fotografické snímky a stopy minulosti, v čom sa odráža aj aspekt slobody obrazu, slobody súkromia, slobody „vyškrtnúť seba samého" (Barthes). Agnes sa od fotografovania dištancuje: recepcia fotožurnálu u nej vyvolá odpor pre nivelizáciu individuálnosti človeka štandardizáciou a infláciou snímok a pre tyraniu (pocit, že je znásilňovaná všadeprítomným okom kamery). Agnes si spomína na časy, keď patrilo k slušnosti nefotografovať bez súhlasu spectra. Odmieta byť „terčom" fotografovania, pretože má strach, „že jedna vteřina jejího života, místo aby se proměnila v nicotu, jak to dělají všechny ostatní vteřiny života, zůstane vytržena z běhu času, a bude-li si to někdy nějaká blbá náhoda přát, oživne jako špatně pohřbený mrtvý."[32] Má strach, pretože vie, že jej snímka ako časť jej osoby bude patriť niekomu inému – bojí sa neželateľnej nesmrteľnosti.

Práve zachovávaním nesmrteľnosti sa totiž fotografia odlišuje od všetkých ostatných druhov obrazotvorby. To nenapodobiteľné je podľa Barthesa v tom, „že niekto videl referenta stelesneného alebo do konca in persona". Stávame sa svedkami „emanácie referenta", sme majiteľmi jeho „materiálnej stopy", „fotografiou vlastníme surogát milovanej osoby alebo oceneného predmetu"[33]. Magickosť a „kultová hodnota" fotografie, ktorá sa výrazne pociťovala práve na prelome storočí, je založená na jej metonymickej podstate, v čom sa podobá nie ikone, ale „svätej relikvii"[34]. „Zahodenie" sa preto môže pociťovať ako „kruté gesto odmietnutia" (Sontagová). Ak sa Agnes s otcom zhodnú pri akte ničenia fotografických dokumentov, spočíva to v skepse voči fotografickým obrazom. Sú to práve fotografie, ktoré nás „konfrontujú trýznivým spôsobom s realitou ľudského starnutia". Každá snímka nám pripomína plynutie času a tým našu konečnosť, smrteľnosť.

Paradox spočíva v tom, že zachovávanie, šanca nesmrteľnosti (večnosť) a prchavosť, unikanie, efemérnosť sú vo fotografii rovnako silne zakotvené. Ako píše Barthes, váhu fotografie nemôže zrušiť ľahostajnosť, ale „jedině láska, krajní láska"[35]. Kunderov rozprávač týmto slovom charakterizuje Agnesin vzťah k otcovi, s ktorým strávila posledné tri dni jeho života. „A najednou ji napadlo, že otec byl její jediná láska. Ano, bylo to úplně jasné: otec byl její jediná láska."[36] Akoby ho týmito slovami privolávala: je u nej, ona má jeho obraz v hlave. Je to obraz založený skôr na imaginácii, ktorý sa pravdepodobne v poslednej inštancii vymyká slovám aj fotografii. Citované miesto je bodom obratu celého Agnesinho príbehu: pre ňu otec ešte nezomrel, pretože ona je schopná spirituality. Teraz sa k nej vrátil: chvíľu tesne pred svojou smrťou strávi s otcom, a to je už naozajstné stretnutie, čo je ináč v románovom svete Milana Kunderu nesmierne zriedkavý jav.

Rubensov „čisto telesný" a smrteľný príbeh s Agnes tu funguje ako zrkadlový motiv voči nesmrteľnej, „čisto duševnej" Agnesinej láske k otcovi. Rubens je človek, ktorý sa zriekol maľovania. Jeho celoživotné erotické aktivity sa mu v pamäti zredukovali na sedem alebo osem fascinujúcich fotografických záberov. Podľa Rubensa totiž pamäť nefilmuje, ale fotografuje. Roland Barthes to vidí ináč: „Nejenže snímek nikdy není ve své esenci vzpomínkou (...) nýbrž vzpomínku dokonce zahrazuje, velice rychle se stává protivzpomínkou."[37]

Je to Rubensov prípad? V hlave si vybavuje aj Agnesin obraz v podobe niekoľkých fotografií. Skutočná Agnes sa za obrazom skrýva a stráca. V Rubensovej hlave dominuje jej imaginárna

---

32 Tamtiež, s. 37.

33 Susan Sontag: Über Fotografie. Frankfurt am Main, Fischer 1995, s. 147.

34 Jurij M. Lotman: Text a kultúra. Bratislava, Archa 1994, s. 75.

35 Roland Barthes: cit. dielo, s. 16.

36 Milan Kundera: cit. dielo, s. 246.

37 Roland Barthes: cit. dielo, s. 81.

fotografia. Vo chvíli, keď dostane správu o jej smrti, jeho predstavivosť ešte bujnie: drastickým spôsobom modeluje obrazy rozpadu jej tela. K stretnutiu sa jeho pamäť nedopracuje: Agnes sa k nemu vracia ako postmortálne strašidlo. V ironickom, groteskonom závere sa imaginárna snímka jej spaľovaného tela nestáva len zúfalym zvyškom, na ktorý ju zredukovala pamäť jej bývalého milenca. Keď znetvorene ožije v Rubensovej hlave a znemožní mu reálny milostný akt s inou ženou, mŕtva ikonoklastka Agnes brutalne zasahuje z postmortálneho sveta do prítomného. Imaginárna fotografická snímka je zrazu oveľa vitálnejšia než iné spôsoby ľudskej imaginácie, akoby nám chcela dokázať, že sila fotografie „je nicméně nadřazena všemu tomu, co lidský duch mohl či může počít, aby nás ujistil o realitě – avšak ani tato realita nikdy není nic jiného než nahodilost."[38]

Práve v náhodnosti fotografie je založená jej ironickosť: „Po uplynutí udalosti bude ešte vždy existovať obraz a dávať jej čosi ako nesmrteľnosť a význam, na ktorý by v inom prípade nikdy nemohla mať nárok."[39] To je pre Agnes neprijateľné. Preto je jej nesmrteľnosť groteskná. Ale ani jej vstupu do románu nechýba nádych grotesknosti: ako šesťdesiatročná dáma sa naučí plávať a vyvolá smiech krikľavou kombináciou telesnosti, veku, ženskosti a komickosti,[40] ktorá je v Kunderovom románovom svete takmer neprípustná alebo hodnotená výslovne negatívne. Jej výstup z románu je takisto groteskný. Zomrie (nechcene) ako obeť pri samovražde inej ženy, ktorá to však (nechcene) prežije. Groteskné scény rámcujú román, ako sprievodný motív tu funguje diskusia o smiechu, ktorý bol v predfotografickej ére zobrazovaný len na grotesných dielach výtvarného umenia, a stal sa každodenným najmä na moderných plagátoch, ktoré sú určené masovej verejnosti.

Niekdajšiu magickosť fotografie vystriedala nostalgická spomienka na časy jej vzácnosti. Postava Agnes je nositeľkou dôvery vo fiktivný, imaginárny obraz: skepsu voči fotografii sprevádza schopnosť stretnutia. Postava Rubensa je nositeľkou skepsy voči fiktívnemu obrazu: akceptovanie fotografie sprevádza nemožnosť stretnutia s tým druhým.

Fotografia ako dokument

V Nesnesitelné lehkosti bytí rozprávač podáva správu o tom, že invázia do Československa roku 1968 bola fotografovaná, filmovaná a deponovaná vo všetkých archívoch sveta. Úlohou českých a slovenských fotografov a kameramanov bolo zachytiť pre vzdialenú budúcnosť obraz násilia, aby sa naň nezabudlo, aby sa nemystifikovalo. Táto aktivita je podávaná ako heroický čin s pozitívnou morálnou hodnotou. Funguje na základe skutočnosti, že každá fotografia má nevyhnutne referenta. Referencia je podľa R. Barthesa základnym princípom fotografie. Pod fotografickým referentom nerozumie „*fakultativne* reálnou věc, k níž odkazuje obraz obraz anebo znak, nýbrž věc reálnou *nutně*". Fascinácia, pôsobnosť fotografie spočíva preňho v overení, „že to, co vidím, vskutku bylo", že fotografia je „reálno ve stavu minulosti: současně minulé i reálné", že je to „prosté mystérium spolubytí", že „provádí neslýchanou záměnu skutečnosti ('*Toto bylo*') a pravdy ('*To je ono*')."[41]

Táto dokumentačná sila umožnila používať fotografie ako právny dôkazový materiál. Má to však aj svoj rub: „V istých oblastiach inkriminuje záznam kamery. Po použití políciou pri vražednej

38 Tamtiež, s. 77.

39 Susan Sontagová: cit. dielo, s. 17.

40 Na groteskňú podobu tela podrobne poukazuje Bachtin ako na súčasť karnevalovej tváre sveta pri pertraktovaní rabelaisovskej témy. – Pozri Michail M. Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am Main, Fischer 1990.

41 Roland Barthes: cit. dielo, s. 69, 74, 101.

razii na parížskych komunardov v júni 1871 sa stali fotografie nástrojmi moderných štátov pri dozore a kontrole nad ustavične mobilnejším obyvateľstvom."[42] Fotografický obraz rozvíja svoj vlastný život nezávisle od intencií autora, a to v tej chvíli, keď sa hodnotová sústava prostredia zmení. Tereza sa dozvie, že istý mladý muž bol zatknutý ako kolaborant na základe fotografie, uverejnenej v Times. Nebola jej autorkou, uvedomila si však potenciálnu možnosť byť ňou. To je hodnotový obrat fotografie vo svete intolerancie.

Fotografia ako historický dokument stráca svoju pôsobnosť aj v presýtenom svete komunikačnej spoločnosti. Infláciou informácií sa hodnota jednotlivého dokumentu stráca. Prvotný hysterický záujem slobodného sveta o obrázky z Pražskej jari vystriedal totálny nezáujem. Tereze navrhnú, aby fotografovala nudistov alebo kaktusy. Susan Sontagová poukazuje na cynizmus autentickej reklamy: „'...Praha... Woodstock... Vietnam... Sapporo... Londonderry... LEICA.' Zmarené nádeje, mladistvé žartíky, kolonialné vojny a zimný šport – všetko sa meria jedným metrom, postavené pred kamerou na roveň. Fotografovanie vytvorilo chronicky voyeristický vzťah k svetu, ktorý zrovná význam všetkých udalostí."[43] To je hodnotová strata vo svete, kde sa rovnocennosť už nerozlišuje od ľahostajnosti.

Kundera nezabúda zrelativizovať a dekonštruovať ani heroický čin Pražanov, ktorý viac ako dvadsať rokov neskôr pôsobí v tých istých médiách ako smiešny anachronizmus. V Pomalosti je český vedec hrdý na to, že ešte aj teraz cíti na čele bozk „der Weltweiten Zeitgeschichtlichen Aktualität"[44]. Táto „aktualita" bola k tomu ešte aj vznešená, pretože človek na javisku dejín trpel, hrozila mu smrť. Rozprávač sa vysmieva z pozície, ktorá do spontánneho činu z roku šesťdesiatosem dodatočne premieta pózovanie pred kamerou. Jedna a tá istá „pravda" a „skutočnosť" sa dekóduje ako faktum súčasnosti a ako faktum dejín takmer protichodne. Plynutie času si totiž žiada historický pohľad – participáciu na minulom už vystriedala jeho prezentácia, udalosti už patria do dejín. Rozprávač sa vysmieva zo situácie, ktorá namiesto dejín preferuje mýtus – a ten je stvorený aj z predstáv a slov.

Barthes je skeptický voči jazyku, pretože nedokáže ručiť sám za seba. Pripúšťa však, že aj fotografia vie klamať, a to vzhľadom na význam vecí, pretože je od prírody tendenčná. Vzpiera sa interpretácii a pripisovaniu jednoznačného zmyslu. Dalo by sa to zdôvodniť aj tým, že je zákonite vždy len výberom, úsekom, útržkom sveta. Nedokáže zachytiť kontext, súvislosti, univerzum, celostnosť, ambivalenciu jedným záberom. Vždy je časťou. Kundera túto obmedzenosť tematizuje napríklad v Nesnesitelné lehkosti bytí na základe Sabininých malieb, ktoré vznikli v čase, keď sa žiadal „najprísnejší realizmus". Sabina maľovala obrazy tak, aby vyzerali ako farebné fotografie. Potom primaľovala trhlinu a z realistického obrazu sa stala kulisa, ktorá niečo zakrýva: „Vpredu bola zrozumiteľná lož a vzadu nezrozumiteľná pravda."[45] „Co je skryto, je pro nás ze Západu to, co je 'pravdivější' viditelného," píše Barthes[46]. Pravda a skutočnosť zrazu prestávajú byť zlúčiteľné v jedinom obraze.

Fotografia a retušovanie

Roland Barthes zdôrazňuje istotu bývalej existencie predmetu na fotografii. „Vyčerpává se vědomím o tom, že toto bylo; pro kohokoli, kdo drží v ruce fotografii, je toto 'fundamentální víra',

---

42 Susan Sontagová: cit. dielo, s. 11.

43 Tamtiež, s. 17.

44 Milan Kundera: Die Langsamkeit. München/Wien, Carl Hanser Verlag 1995, s. 62.

45 Milan Kundera: Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins, s. 62.

46 Roland Barthes: cit. dielo, s. 88.

'Urdoxa', kterou může otřást pouze to, když mi někdo dokáže, že tento obraz není fotografický snímek."[47]

Jedným z emblémov Knihy smíchu a zapomnění je príbeh s Clementisovou čiapkou. Tento obrázok už nie je fotografiou, pretože je zmanipulovaný. Vladimír Clementis bol odstránený ešte aj druhýkrát, postmortálne. Retušovaním, zredukovaním sa fotografia premenila na obraz, ktorý bol rozširovaný v prospech jednej ideológie. Prezentovaný však nebol ako obraz, ale ako historický dokument. Technika úspešnej lži (performancia, vniknutie obrazu, aj klamného, do skutočnosti) tu spočíva v predstieraní iného žánru. Obraz si tu neprávom privlastňuje recepčné zákonitosti, ktoré sú vyhradené fotografii. Viera recipientov v autentickosť a v pravdivosť fotografie, ako ju tak fascinujúco opísal Barthes, sa stáva prvým predpokladom pre úspešnosť falzifikácie, podobne ako v stredoveku mohla byť viera v pravosť písaného slova predpokladom pre možnosť falzifikovania listín a neskôr rukopisov. Magickosť a originálnosť tejto fotografie spočíva však v tom, že do nej samotnej je zakódovaný kľúč k sebaodhaleniu – ako falzifikát. Demystifikačná sila tejto fotografie podkopala jej mystifikačnú intenciu.

Motív zretušovania a premaľovania sa vyskytol aj v Žerte v súvislosti s obrazom Júliusa Fučíka, na čo upozornil Vladimír Macura.[48] Úsilie vytvoriť úplne nový obraz Fučíka a pretvoriť ho v legendu je sprevádzané premaľovaním, teda idylizovaním jeho podobenstva.

Postup retušovania a eliminácie prenáša Kundera aj do vlastného textu románu. Mirek z Knihy smíchu a zapomnění chce napríklad vyretušovať a zabudnúť istý príbeh zo svojho života. Rozprávač románu však predovšetkým podáva správy o retušovaní historickej pamäti v Československu. Ako zrkadlový motív potom vystúpi príbeh spomínania u Taminy.

Tieto príklady, vyňaté z kontextu, hovoria o tom, akou technikou sa môže realita, dokument (resp. fotografia) premeniť v klamný obraz. V kontexte románu sa dá identifikovať ešte ďalší pohyb: zrejme autentické príbehy, napríklad o historikovi Hüblovi, o odpočúvacom zariadení u Jana Procházku, dokonca aj o autorovom vlastnom otcovi, sa vnášajú do románovej fikcie ako fotografie na namaľovaný obraz, ako citáty skutočnosti, ktoré sa v novom kontexte podrobujú zákonitostiam rétoriky.

Fotografia a punctum

Normálne, len informatívne reportážne símky sú pre Barthesa často jednotvárne. Môžu šokovať, ale neohromujú, môžu kričať, ale nezraňujú. Chýba im to, čo Barthes nazýva punctum. Punctum je detail, ktorý priťahuje. Jednotlivosť, ktorá padne do oka. Niečo vedľa objektu, dodatok, niečo navyše. Nemusí tam byť zámerne. Mohlo sa dostať na obrázok náhodou. Rozhodnutie sa pre isté punctum je subjektivným aktom. Je to výber markantného, rozhodujúceho detailu. To je transcendentná, prekračujúca sila fotografie. Domnievam sa, že Kundera práve tieto vlastnosti fotografie prenáša na text. Mohli sme si to všimnúť pri asymetrickom príbehu Agnes a Rubensa. Je medzi nimi trvalá bariéra. Agnesin vzťah voči Rubensovi je zamlčaný, Agnes o Rubensovi neuvažuje, Rubens si zase vytvára o nej obraz, ktorý neverifikuje.

Ešte silnejšie to bolo v Žerte v príbehu o Lucii. Čitateľ sa tu zrazu ocitne spolu s rozprávačom v role spectatora, ktorý si prezerá sériu fotografií, ale nevie, či im dobre rozumie, lebo súčasne k nemu hovoria, aj mlčia. Možno, že Lucie je tu dobré spectrum, pretože sa o svoj obraz v očiach tých druhých nezaujíma. Jej „obrázky" naozaj vykazujú niečo ako markantný detail. Vidíme Luciu

---

47 Tamtiež, s. 94.

48 Pozri Vladimír Macura: Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948-89. Praha, Pražská imaginace 1992.

pred vchodom do kina, Luciu na lavičke v parku s pohľadom na vežu s hodinami, Luciu v hnedom kabátiku, Luciu, ktorá prinesie na rande kvety, Luciu, kostýmovanú do nových šiat, Luciu pred kulisou vyzdobenej izby, Luciu s módnymi topánkami za plotom.[49] Neomylným výberom markantného, rozhodujúceho detailu v opise Kundera navodí atmosféru textu. Je to technika, ktorá ho fascinovala už v Umění románu, kde píše o Flaubertovi, že pracuje s fotografickým aparátom a že objavil ako hlavný prostriedok sugestívnej evokácie detail, teda pôsobivú a plastickú skratku, alebo aj rekvizitu, narážku, osobitný uhol záberu.

K umeniu skratky sa Kundera vrátil aj v druhom Umění románu, kde hovorí o nevyhnutnosti eliptickej techniky zhusťovania, aby sa tým zabránilo nekonečnej dĺžke. Len tón alebo veta, ktorá vyjadrí niečo podstatné, má právo na existenciu. Kundera používa elipsu na rovine opisu, jednotlivej vety, a práve tu pripomína techniku „Camera Eye", s ktorou ho spája „štruktúrovanie obsahu vnímaním, predovšetkým metonymickým"[50]. Svojvoľnosť, kompozičnosť charakterizuje text aj na strednej rovine (napr. štruktúrovanie jednotlivých kapitol). Kundera rád testuje nosnosť svojich elíps, a tam, kde narazí na ich hranice, pohybuje sa smerom k mystifikácii alebo k digestu. Keby sme si to preložili do vizuálnosti, mohli by sme povedať, že skreslenie reality (napr. ambivalenciou medzi dokumentom a jeho retušovaním) v proporciách tu natoľko prevažuje, že metonymia prechádza do metafory. Eliptický spôsob sa opakuje aj v románovej kompozícii, ktorá nie je kauzálna - jednotlivé rovnocenné príbehy krúžia voľne alebo svojvoľne okolo jednej témy a odhalia jej aspekty ako zbierka fotografických záberov z rozličných uhlov pohľadu.

Motív fotografie sa v Kunderovom románovom svete dá identifikovať v dvoch základných podobách. Situácie fotografovania a manipulácie s fotografickými snímkami sú priamo tematizované v blízkosti takých tém ako nepodobnosť referenta a obrazu, alternatívnosť pamäti/zabúdania a smrteľnosti/nesmrteľnosti. Tvoria sprievodný alebo aj dominantný motív jednej z hlavných Kunderových tém, obrazového diskurzu a obrazovej skepsy.

Ale aj v Kunderovej naratívnej stratégii sa dajú doložiť zásadné korešpondencie so žánrovými osobitosťami fotografie, ktorá sa vyznačuje najmä vitálnou ambivalenciou. Kundera ju ponecháva v plnej platnosti. Analógie medzi výtvarným žánrom fotografie a slovesným žánrom románu sa vyskytujú aj v pohybe od dokumentárnosti k metaforickosti. Ďalšia analógia je medzi punctom a posilňovaním metonymie v texte: oba postupy sa spájajú s oslabovaním mimetického princípu. Čiastkovosť, úsekovosť alebo fragmentárnosť fotografickej snímky a zbierky korešponduje s uvoľnenou koherenciou románovej kompozície, s možnosťou hladkého prechodu medzi rôznymi svetmi a s možnosťou ľahko inkorporovať do textu nesúrodé prvky najmä zo sveta fantastickej a grotesknej literatúry, ktoré potom dosahujú ako znaky značnú autonómiu.

Uprednostňovaním rétorických figúr ako metonymia, metafora, synekdocha (aj elipsa), ktoré sa niekedy rozrastajú takmer na symboly, zrkadlovým motívom a hojnosťou citácie sa Kunderove texty približujú ku „kultúrnym obdobiam, orientovaným úplne alebo do značnej miery na trópy"[51]. Posilňovanie rétoriky v Kunderovom texte – a to je náš záverečný poznatok – poukazuje epochálne na mýtické obdobie, na stredovek, na barok, na romantizmus, na symbolizmus a na avantgardu.

---

49 Príbeh mlčiacej Lucie pripomína symbolistickú drámu Maurica Maeterlincka Pelléas a Mélisanda z roku 1892, ktorú zhudobnil Debussy. Barthes túto drámu spomína v súvislosti so schopnosťou fotografie mlčať, a Kundera operu spomína zase v knihe Zrazené závěti.

50 Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1995, s. 296.

51 Jurij M. Lotman: cit. dielo, s. 74.