

Tomáš Kubiček

O pasti idyly

V tuto chvíli mi nezbyvá než se omluvit za zkratkovitost, kterou bude následující příspěvek dokumentovat. Vinou časového omezení však není možné postupovat krok za krokem argumentační houštinou a s některými apriorizmi – pro některé z vás možná aporiemi – je nutné se pro tento okamžik klamně vyrovnat a smířit.

Když jsem asi před třemi lety přemítal o klíčovém průzoru, z něhož mohou být nazírány osudy postav Kunderových románů, dostal jsem se až k závatné blízkosti Heideggerova existenciálního rozvrhu světa a pokusil se dokázat, že ona světlna, v níž jsou zastíženy Kunderovy postavy, se rozevívá pod kuratelou úzkosti. Nežli jsem však dospěl k tomuto tvrzení, snažil jsem se snést dostatek důkazů pro to, aby toto spojení nebylo plochým a prázdným tvrzením, ale sémanticky účelným kódem pro interpretaci Kunderova románového světa. Dnes mi dovolu přejít tuto řeku po již vystavěném mostu, jehož základů se můžete toliko dohadovat.

Tedy: Úzkost je čep, na němž se otáčejí příběhy Kunderových románů. Jedním z jejich projevů i příčin je ztráta schopnosti komunikace románových hrdinů s okolním světem. Kunderovo vnímání úzkosti však postupně opouští Heideggerovo vymezení tohoto pojmu. Rozdíl vychází ze znejistění procesu semiózy. Tam, kde Heidegger nachází východisko v návratu k „*logos*“ a k „*pravdivému*“ jako k „*nejčistšímu a nejpůvodnějšímu smyslu*“, bortí se pravda Kunderových postav v pouhou subjektivní interpretaci skutečnosti – důsledkem je vypuzení toho, co bychom mohli nazvat kategorií pravdy, z románového prostoru. Ani „*možnost činu*“, kterou Heidegger staví proti úzkosti, se v Kunderových románech neuskutečňuje, neboť „*činy zrazují svého autora a obrací se vždy proti němu*“. Znejistění shody mezi soudem a předmětem – pojmem a významem (představující jeden z ústředních motivů Kunderových románů) – v rámci Světa-Textu je připraveno i znejistěním role a podoby vypravěče, jehož vědění o textu, „který stvořil“, se stále zřetelněji relativizuje.

Ve středu pozornosti Kunderových románů stojí možnosti a předpoklady komunikace. Hrdinové příběhů se ocitají v uzavřeném, vymezeném prostoru, v němž jsou přinuceni uvědomit si svoji (fatálně)

ohraničenou pozici vzhledem k diskurzu, jehož jsou součástí. Už starší sémiologická bádání upozorňovala na fakt, že vztah mezi signifié a signifiant má existenciální povahu. Narušení či zamlžení této tradiční vazby vede osudově až k znejistění existence individua. Je tedy jedním z momentů zakládajících úzkost. Ztráta schopnosti porozumět se s okolím, se sebou samotným, je katalyzátorem krize identity, která tak představuje centrální téma Kunderových románů, přítomné v samotné struktuře textu. Snaha po nalezení identity je určujícím motivem činů Kunderových postav. Jejich zápas o objevení skutečné, opravdové podoby svého „Já“ se však děje ve světě, v němž už dávno předtím došlo k zapomnění „nejčistšího a nejpůvodnějšího smyslu“. To, co mohou románoví hrdinové použít při určování sebe sama, jsou tedy jen klišé slovních spojení a významů, z nichž vymizel obsah, či prázdné floskule mezilidských vztahů. Na těchto pilířích redefinovaná identita nutně spěje do podoby přijetí další iluzivní, sebeklamné masky.

Zvláštní roli zde sehrává fenomén, jenž je trvale přítomný v Kunderových románech a který můžeme nazvat jako *past idyly*. Jedná se o fenomén představující specifickou existenciální situaci, v níž se ocitají aktéři Kunderových románů a v níž je jejich příběh, čin, sémantický kód znovu reflektován v bipolárně odlišném prostoru, než jaký můžeme identifikovat ve zbývajících částech textu. Takovýto prostor je místem v textu, v němž hrdinové přehodnocují své životy a činy a v němž jejich jednání ústí do zvláštní polohy smíření. Zdánlivě klidný prostor smíření je přitom beze zbytku naplněn sémantickým napětím. Nazýváme jej pastí idyly, která v textu číhá nejenom na románové postavy, ale i na čtenáře.

Ludvík (z románu *Žert*), poté co odhalil zbytečnost a iluzivnost své pomsty, svého destruktivního činu, se v okamžiku „prozření“ pokusil o návrat k archetypálnímu, které je reprezentováno lidovou písní. K tradici, která by měla fungovat jako sémanticky čistý prostor, kde je zachována jednota mezi pojmem a významem. V případě Ludvíka se jedná o návrat do světa (zrazovaného světa), který sám kdysi opustil, a tedy zradil. Ludvík přijímá novou masku identity, o níž se domnívá, že je návratem k nejčistšímu a nejpůvodnějšímu smyslu. Čtenářská zkušenost s tímto světem, v němž byl už zrazen Jaroslav, propůjčuje Ludvíkově staronové identitě nádech tragické ironie.

Pozorně se zaposlouchejme do charakteristiky tohoto náhle vzniklého prostoru, jenž kontrastuje a současně zvýznamňuje dosavadní „prostor textu“ – tedy sémantického bytí textu. „*Tentokrát jsme se však nenechali rozptylovat publikem a hráli jsme ještě mnohem soustředěněji než zpočátku; čím bylo prostředí zahradní restaurace lhostejnější a hrubší, čím víc nás obklopovalo svým hlučným nezájmem vytvářejíc z nás opuštěný ostrov, čím nám bylo teskněji, tím více jsme se obraceli sami k sobě, hráli tedy spíš sami pro sebe než pro jiné, takže se nám podařilo zapomnět na všechny kolem a učinit si z hudby okruží, uvnitř něhož jsme byli chráněni před hlučícími opilci jako v skleněné kajutě spuštěné do hloubi studených vod. (...) a cítil jsem, jak pevnina tohoto domova mi klesá dolů pod nohama, jak se propadám, jak držím klarinet u úst a propadám se dolů do hloubi let, do hloubi staletí, do nedohledné hloubi (kde láska je láskou, bolest bolestí), říkal jsem si s údivem, že můj jediný domov je právě toto propadání, tento hledavý a touživý pád, a oddával jsem se mu tedy dál, zakoušeje sladkou závrat*“ (s. 310).

V charakteristice prostoru, kterou nám zprostředkoval vypravěč Ludvík Jahn, jsou obsaženy základní atributy, které nám pomohou identifikovat tento prostor v následujících Kunderových románech, a současně a priori bude nad tento prostor, v tušení Kunderova čtenáře, zavěšeno vědomí chystající se tragédie postavy-možnosti.

Podobný prostor představuje pro Taminu (z *Knihy smíchu a zapomnění*) ostrov dětí. Tamina se ocitla tam, „*kde toužila být: dopadla daleko dozadu do času... kde nebyla tíha ani výčitky*“ (s. 185). Hrdinka *Knihy smíchu a zapomnění* je však už o něco dále na cestě k deziluzivnímu sebepoznání nežli Ludvík Jahn. Vypravěč ji ještě vyžene z této prvotní, dočasné idylly (v které je zrazena podobně jako Ludvík) a zapřádá pro ni něco, co bychom mohli nazvat idylou nebytí (ta je od tohoto okamžiku trvalou součástí literárního prostoru Kunderových románů). Pojmenovat tuto formu nebytí jako pouhou rezignaci na bytí je u Taminy ještě možné, jak však uvidíme v následujících románech, čím dál více nepravděpodobné a zjednodušující.

Pro Tomáše a Terezu je idyla nastražena v místě jejich posledního útočiště – na vesnici, která je reflektována jako místo na okraji Světa. „*Ty jsi ztratil všechno,*“ říká Tereza Tomášovi v závěru Nesnesitelné lehkosti bytí. „*Terezo,*“ řekl Tomáš, „*ty sis nevšimla, že jsem tady*

šťasten?“ *„Tvoje poslání bylo operovat,“ řekla. „Terezo, poslání je blbost. Nemám žádné poslání. Nikdo nemá žádné poslání. A je to ohromná úleva zjistit, že jsi volná, že nemáš poslání“* (Nesnesitelná lehkost bytí, s. 283). A o kousek dále: Tereza *„zažívala teď stejně podivné štěstí a podivný smutek jako tehdy. Ten smutek znamenal: jsme na poslední stanici“*. Latentně přítomné prolnutí napětí a tragiky, charakteristické pro tento existenciálně sevřený prostor, je patrné například z následující části textu Nesnesitelné lehkosti bytí, dokládající Kunderovo kompoziční umění detailu. Citovaná pasáž zazní do zšeřelého prostoru příběhu okamžik poté, co Tomáš a Tereza společně dospěli do stavu výše zmíněného smíření: *„Tomáš otočil klíčem a rozsvítil lustr. Viděla dvě postele přitíštěné k sobě, u jedné z nich noční stolek s lampou, z jejíhož stínidla, vyplašen, se zvedl velký noční motýl a kroužil pokojem. Zezdola slabounce zazníval zvuk klavíru a houslí“* (Nesnesitelná lehkost bytí, s. 284). Citlivý čtenář si uvědomuje, že se stává bezprostředním svědkem pohrbívání. Ostatně ne tak dávno, v toku textu, jsme byli vypravěčem upozorněni na budoucí souvislosti, totiž že Tomáš a Tereza právě po této noci zemřou v havarovaném voze.

Agnes (Nesnesitelná lehkost bytí) ve svém přemítání o podstatném a nepodstatném svého života vytváří prostor temného smíření, a potvrzuje tak závratnou blízkost idyly a smrti. Kunderův čtenář, obeznámený s povahou těchto okamžiků smíření (vzpomeňme si na Ludvíka Jahna, na Jakuba z Valčíku na rozloučenou, na Taminu, na Tomáše a Terezu), si je vědom, že se účastní finální, usvědčující a demytizující existenciální hry, jejíž pravidla již zná, a vyčkávavě sleduje, k jaké nové variaci bude postava stržena. *„To, co je na životě nesnesitelné, není být, ale být svým já,“* praví Agnes v závěru svého příběhu, a pokračuje: *„Žít, v tom není žádné štěstí. Žít: nést své bolavé já světem. Ale být, být to je štěstí. Být: proměnit se v kašnu, kamennou nádrž, do které padá vesmír jako vlahý déšť.“* Past idyly je nastražena v Agnesině „ztotožnění s bytím“ a z něj plynoucím odhodlání k osvobozujícímu činu. Ironický vypravěč jí v okamžiku „prozření“ posílá do cesty dívku se sebevražednými úmysly.

Prostor idyly je místem, v němž se zřetelně mísí vědoucí odstup i osobní zaujetí vypravěče. Formálně se tato skutečnost projevuje

přesunutím *point of view* z postavy vypravěče do postavy, která je vypravována, se současným omezením interpretační role vypravěče.

Prostor smíření a idyly je současně i prostorem, v němž spolu s prozřením zastihuje hlavní hrdiny smrt. Kunderovi hrdinové se tak ocitají na heideggerovské hranici (o které byla řeč v úvodu), na níž se zjevuje „*světlina bytí*“. Ozřejmuje se podstata „*bytování bytí*“. Fascinující krása tohoto heideggerovského gesta je v Kunderových románech nemilosrdně destruována. Ačkoli se tedy v tomto prostoru před protagonisty románů otevírá „*světlina bytí*“ a oni se pokoušejí v rozervěném průzoru redefinovat své životy, postoje – odhalovat sebeklamné masky –, vinou fatálního znejistění celého textového Světa se rovněž jejich prozření ocitá pod ironickou kuratelou znejistění. Iluze a skutečnost se staly navzájem zaměnitelné. Ve Světě textu není možné rozlišit, která iluze je skutečností a která skutečnost iluzí. I (Heideggerova prosvěcující) smrt se stává pouhým vyprázdněným pojmem reprezentovaným černými brýlemi, zcizujícím náhrobkem, fotografií vyděšeného pohledu. (Vztyčuji prst, abych zdůraznil, že jde o smrt v románě, tedy o smrt, jak je vnímána románem – pro potřeby románového Světa. Je tu samozřejmě ještě jiná smrt, smrt, jež je součástí východiskové interpretace románu. Smrt sloužící jako sémantický klíč – u Kundery jej čtenáři podává ta realizace textu, kterou můžeme spolu s Umbertem Ecem nazvat hraničním, modelovým autorem: jejím prostřednictvím se čtenář pokouší identifikovat strategii modelového autora. Tato rovina realizace textu má rozhodující podíl při utváření interpretačních východisek, klíčů, k pochopení nejen kompoziční strategie.)

Prostor smíření nabízí románové postavě falešnou optiku sebepoznání, sebenalezení ve Světě. Toto sebenalezení je opřeno o pocit určení původního smyslu a významu slov, jejichž prostřednictvím se postava projektuje a přibližuje k sobě samé. Zrada slov na slovech, tedy nemožnost identifikace signifié a signifiant, usvědčuje Kunderovy postavy z klamu. Spor mezi obsahem a významem nemůže být vyřešen. Idyla smrti-nebytí poskytla falešnou iluzi smíru. Ve skutečnosti však jen provokující imanentní ironií, za níž tušíme obrysy toho, který nás celou dobu provázel příběhem a nezapomínal na nás ani tehdy, když my zapomínali na něj. Na toho, jenž nyní obrací naši pozornost k magické blízkosti smrti a kýče.