

František Všeťčka

Tvar Kunderovy Nesmrtelnosti

V lednu 1990 vyšel v Paříži u nakladatele *Gallimarda* francouzský překlad Kunderovy *Nesmrtelnosti*. Snad žádná dekáda dvacátého století nebyla tak šťastně započata, mimo jiné už proto, že román měl tak provokativní a zároveň tak zpochybňující název. A také proto, že do románového díla, které se odehrává v současnosti, vkomponoval prozaik milostně nemilostný příběh Johanna Wolfganga Goetha a Bettiny von Arnim. Do goethovského příběhu zatáhl dokonce i Ernesta Hemingwaye, který se smrtelně nesmrtelným Goethem vede na pokračování problematický a pochybný dialog.

Tři roky nato vyšel u nás český originál této knihy, která začíná obsahem, přesněji rozvržením textu. Tímto neobvyklým zahájením se Milan Kundera podstatným způsobem liší od soudobých i minulých českých prozaiků a naznačuje, že v jeho díle sehraává architektonika významnou roli. Svrchovanou měrou tomu tak je i v *Nesmrtelnosti*. Tvoří ji sedm částí, což prozaik poněkud nadbytečně zdůraznil v doslovu: „*Stejně jako se při práci autorovi vnucují takřka proti jeho vůli některá stejná existenciální témata nebo některé typy postav, tak zůstává za všemi architekturami mých románů určitý společný prátvar; s výjimkou Valčíku na rozloučenou, který vychází z jiného formálního archetypu, je to kompozice složená ze sedmi dílů, z nichž každý tíhne k maximální samostatnosti a odlišenosti; rovněž tak tíhnou k co největší autonomii i kapitoly, z nichž jsou jednotlivé díly složeny.*“⁽¹⁾

Ze sedmi částí románu se poněkud vyděluje část třetí, neboť pouze zde jsou kapitoly označeny názvy. Je jich celkem 21 (3 x 7) a nejsou číslovány, patrně proto, aby numerická zákonitost příliš nevynikala. *Trojnásobek* sedmičky se nikoli náhodně objevuje v *třetí* části. Numerická hra je naznačena v předsunutém rozvržení románu, kde Kundera uvedl názvy všech 21 kapitol. Navíc pak je *Nesmrtelnost* jeho opusem sedmým, což autor sám uvádí na začátku svého doslovu. Heptadická zákonitost se přechyluje i do vlastního románového textu. Jeho incipit, vstupní brána do textu, věta sémanticky zatížená, zahrnuje sedm slov: „Ta paní mohla mít šedesát, pětadesát let.“ Incipit má přitom svoji závažnost – je v něm řeč o osobě, jež uvede v život návratné gesto zamávání, jeden ze stěžejních tematických prvků *Nesmrtelnosti*.

Kunderův román má dvě dějové roviny – současnou a minulou. Současnou rovinu představuje příběh odehrávající se v Paříži – autor se tak ve své románové tvorbě poprvé omezuje pouze na francouzské hrdiny a francouzské prostředí –, v minulé rovině se odvíjí příběh Goetha a Bettiny von Arnim. Obě dějové roviny jsou navzájem konfrontovány, navíc se doplňují a prostupují. (Dvojí dějovou rovinu napodobili při svém výkladu rovněž někteří komentátoři Nesmrtelnosti; například maďarská filozofka Agnes Hellerová vychází ve své stati O Nesmrtelnosti z fiktivní korespondence mezi filozofem Gottfriedem Wilhelmem Leibnizem a Milanem Kunderou.²⁾

Milan Kundera má v *L'art du roman* heslo Rytmus. Zmiňuje se v něm o rytmu svého srdce a o rytmu v hudební tvorbě. O rytmu románového textu v něm není ani slovo. Nesmrtelnost však svůj rytmus má, její dvě dějové roviny svou částečnou střídou vtiskují Nesmrtelnosti architektonický rytmus: v první části vystupují Agnes, Paul a Laura, v druhé části Goethe a Bettina, v třetí opět Agnes, Paul a Laura, čtvrtá část se vrací ke Goethovi a Bettině, pátá pak opět k francouzským postavám a šestá je cele věnována Rubensovi, nikoli ovšem známému umělci, ale současníkovi s přezdívkou po slavném malíři. V šesté části tedy jde o jistý druh mystifikace, která je založena nejen na volbě jména, ale také na předpokladu, že po dvojici sudých částí věnovaných Goethovi se v další sudé části opět setkáme s tímto velikánem či jinou významnou osobností. Čtenářské očekávání je však zklamáno a architektonický rytmus ve své závěrečné fázi porušen.

Architektonický rytmus uplatňuje Kundera také v rámci částí: konkrétně v současném příběhu páté části se střídá pásmo Agnes (vracející se ze Švýcar) s pásmem profesora Avenaria (debatujícího s autorem románu). Do jejich pravidelné střidy zasáhnou v závěru dvě další pásma – pásmo sebevražděné dívky (jedenkrát) a pásmo Paula (dvakrát). Stejně jako je v závěru porušen architektonický rytmus ve velkém (v celém románě), je v páté části porušen (modifikován) v malém.

Na architektonickém rytmu Nesmrtelnosti se podílí rovněž úvahová složka, která má podobu eseje, a to daleko výrazněji než v Kunderových předchozích románech. Mnohdy mají esejistický charakter celé kapitoly, které někdy dokonce tvoří menší bloky (například kapitoly Jedenácté přikázání a Imagologie nebo 2. a 3. kapitola šesté části), kde děj ustupuje na delší dobu do pozadí. Do popředí se naopak dostává

úvaha, meditace o problémech naznačených v předchozím ději. Esejistické uvažování se stává integrální součástí románového textu, neboť je bezprostředně spjato s dějem, postavami a jejich situacemi. Ve své převážné většině je Kunderův esej provokativní, hravý a nadlehčený.

Součástí Kunderovy románové hry je také vypravěč. V Nesmrtelnosti jde o krajní případ, kdy autor je nejen ztotožněn s vypravěčem, ale je dokonce sám jednající postavou. Kundera se tak setkává a debatuje se svými fiktivními postavami – profesorem Avenariem a Paulem. Jde tedy o zvláštní případ personálního vypravěče.

Kundera je v Nesmrtelnosti vypravěčem i „stavitelem“: vybudoval ji v podstatě na dvou stavebních principech – variačním a paradoxním. Variační princip se objevuje především v podobě variačních scén a scének. Nejfrekventovanější je okouzující gesto zamávání, které jako motiv prochází celým románem. Ačkoliv je příznačné především pro ženy – nejprve ho použije neznámá šedesátiletá paní v plaveckém bazénu, pak je jakoby štafetově přejímají Agnes, sekretářka fakulty a Laura –, v závěru je nešikovně přejme opilý Paul. Významnou roli sehrává zamávání zejména mezi soupeřícími sestrami; zvláštního smyslu nabyde v závěru románu, jak s neobyčejnou výstižností vyjádřil Jan Štolba: *„Její sestra Laura, v touze napodobit vždy schopnější a úspěšnější Agnes, si toto gesto osvojí: právě proto je však Agnes přestane používat! Co se zdá být zprvu jen psychologickým postřehem o sesterském soupeření, se však v závěru románu rozvine do hluboké metafory. Když se Paul po smrti Agnes ožení s Laurou, to gesto, jež u Agnes nikdy nespatriřil, se mu stane právě Lauřiným nejtklivějším ztělesněním. Paul v tomto gestu prožívá něhu k živé Lauře, aniž tuší, že skrz Lauru mu tak kyne mrtvá Agnes... Je v tom zvláštní, vykalkulovaná něha, více spekulativní než lidsky vřelá, přesto dosahující působivé hloubky, něha, již Kundera jímavě propojuje celé lidské pokolení, hlučné a pomijivé v jednotlivcích, avšak v celku nesmrtelné a hodné milosti.“*³⁾

Obdobný variační ráz, byť s menší frekvencí, mají i další gesta a scény – například gesto touhy po nesmrtelnosti, scény sedání na klíně, s brýlemi či s kladením ruky na dívčí prs. Za bližší pozornost stojí scéna sedání na klíně, a to zejména pro svou závěrečnou fikci. Ačkoliv vychází z příběhu odehrávajícího se v minulosti, přejde – podobně jako většina ostatních scén – do příběhu současného. Bettina

ráda usedá do klína svého staršího bratra, básníka Clemense Brentana, později do klína staříckého Goetha; Brigita usedá jako dospělá na klín svého otce Paula buď sama, nebo spolu s Laurou. Z experimentálních důvodů má Kundera posléze potřebu představit si v Paulově klíně Agnes společně s Laurou. Sedání na klín podle něho povýšila Bettina von Arnim na klasický model erotické mnohoznačnosti. Výraznější podobu má scéna s brýlemi a scéna kladení ruky na dívčí prs, neboť jejich jednotlivé variace vložil Kundera do koncovek architektonických jednotek. Scénu, v níž Agnes rozbije brýle Lauře, umístil do koncovky třetí části; výjev, v němž se muž řečený Rubens odváží položit ruku na prs řečené Loutnistce (o níž se čtenář později dozví, že jí byla Agnes), vložil autor do koncovky kapitoly.

V románě nejsou variovány pouze scény, ale také postavy. Laura je v podstatě variací Bettiny von Arnim. Obě nakonec přes všechny překážky dosáhnou svého cíle: Bettině se naplní sen o nesmrtelnosti, Lauře sen o opravdovém muži. Prostředky, jimiž obě ženy svého cíle dosahují, se od sebe příliš neliší. Obojí splnění snu Kundera patřičným způsobem ironizuje. Rovněž mezi druhou a čtvrtou částí románu, tj. mezi oběma částmi goethovskými, je variační vztah, jenž je dán žánrovým podáním. Je-li mezi oběma částmi shoda tematická, pak ve sféře žánrové je mezi nimi rozdíl, neboť druhá část je založena na syžetu, má dějový charakter, kdežto čtvrtou část tvoří esejistická úvaha.

Tento druh variování se objevuje v goethovských částech ještě jednou, a sice v posledních kapitolách obou částí, kde Ernest Hemingway rozmlouvá s Goethem o nesmrtelnosti. Variace obou závěrů spočívá v odlišném vzezření Goethově: na konci druhé části se Goethe objevuje jako „nahastrošený“ stařec, zatímco v závěru čtvrté části je představen jako elegantní mladík. Vyznění obou částí je umocněno a zvýrazněno tím, že se s básníkem setkáváme v opačném časovém sledu. Mnohé z příběhu Goetha a Bettiny, vkomponovaného do Nesmrtelnosti především z důvodů konfrontačních, srovnávacích, je výstražnou a potměšilou variací k současnému příběhu z Paříže. Pro Kunderu je příznačné, že většina variačních scén má erotický ráz.

Vedle variačního principu použil Kundera v Nesmrtelnosti také principu paradoxního. Ani jeden není v Kunderově prozaické tvorbě nový, jak je v podstatě zřejmé z výstavby jeho textů už od Žertu. Paradoxní princip se u Kundery promítá do výstavby dialogu, do

koncovek kapitol a do jejich titulů. Lze to ilustrovat na jakési kvintescenci Kunderova paradoxního principu, již je kapitola Duchaplný spojenec svých hrobníků, která obsahuje duchaplnou Paulovu rozmluvu (tj. plnou paradoxů) s ředitelem rozhlasového programu, kterému se říká Medvěd. Paradox je v daném případě nejen součástí rozhovoru, ale dostává se rovněž do koncovky, jež má charakter pointy, tvořící zároveň přiléhavý titul kapitoly.

Paradoxní koncovka je pro Kunderu do značné míry příznačná. Jedna je vyhrcořenější druhá: „...být absolutně moderní znamená být spojencem svých hrobníků“; „...není nic mravnějšího než být neuzitečný“; „...američtí prezidenti odcházejí na věčnost skryti za demokratickou křečí smíchu“.

Jedním z vrcholných paradoxů je počínání profesora Avenaria, který se v boji proti přetechizovanému světu dostává na hranici zločinnosti. Paradox na druhou tvoří pak skutečnost, že se s ním Kundera coby románová postava důvěrně stýká a vede s ním obšírné debaty. Paradoxy prostupují i esejistickou složku románu – názorným příkladem je výklad o vztahu mezi ideologií a imagologií (v kapitole Imagologie).

Variační a paradoxní princip se v některých případech prostupují, například když Brigita a Laura usedají Paulovi na klín. Variační scénka dostává v této konstelaci bizarní, až paradoxní ráz.

O gestu zamávání bylo řečeno, že má podobu motivu. Naproti tomu scéna s neznámou dívkou na dálnici motivem skutečně je. Lze jej označit jako motiv náhody podle názvu páté části, v níž dojde k jeho završení. První varianta motivu – neznámá dívka, jež chce spáchat sebevraždu na autostrádě – se objevuje na začátku třetí části, v níž autor uslyší zprávu o sebevražedném pokusu z rádia; v druhé variantě Kundera seznamuje s obsahem rozhlasové zprávy profesora Avenaria; v třetí variantě si s Avenariem autor o tomto případě vypráví a shledává psychologické příčiny dívčiny sebevražedné akce; teprve ve čtvrté variantě (poslední) je vlastní scéna katastrofy zachycena přímým způsobem. Nikdy předtím nebylo řečeno, že mezi postiženými je také Agnes, to se čtenář dozví až ve variantě závěrečné. Protože smysl a obsah motivu náhody je do poslední chvíle utajován, obestírán tajemstvím, je motivem mysteriálním.

S utajováním se u Kundery setkáme i v jedinečných scénách: na románovou scénu vstoupí už známá postava, kterou prozaik z určitého důvodu nepředstaví jménem ani ji blíže necharakterizuje. Tento tzv. deviační moment Kundera použil v *Nesmrtelnosti* několikrát. Například v třetí části stojí v podzemí metra pěkná, ještě ne čtyřicetiletá dáma s červenou pokladnicí a vybírá příspěvky na malomocné. Teprve dodatečně (po sedmi stranách) se čtenář dozví, že je to Laura, postava v románě už dávno zabydlená. Obdobný deviační moment uplatnil Kundera i v další scéně: na ulici, kde je zatýkán profesor Avenarius, se zároveň objeví bezejmenný náměsíční muž, v němž čtenář v dané chvíli nerozpozná Paula, zarmouceného z manželčina neštěstí. Kundera použil deviační moment nejprve dvakrát v malém a pak jednou ve velkém, a sice v celé šesté části. Zde vystupuje žena přezdívaná Loutnistka, o níž zjistíme, že je totožná s Agnes, až na konci 22. (předposlední) kapitoly. Deviační moment tedy zabírá mimořádně velkou plochu, neboť obvykle je omezen pouze na jednu kapitolu.

Jestliže Kundera na jedné straně něco zamlčuje, pak na straně druhé mnohé (nebo alespoň něco) předčasně prozradí. Tomuto postupu říkáme *prodictum* (lat. *prodicere* = předurčovati, předpovídati). Zcela nečekaně a v rozporu s odvíjejícím se syžetem oznámí Kundera na vysloveně neexponovaném místě (tj. uprostřed kapitoly), že Agnes zemřela: „Asi týden po strašné Agnesině smrti navštívila Laura zdrčeného Paula.“ Kundera sdělí tuto skutečnost, zmíní se o dalších událostech (Paulově sňatku s Laurou, Brigitině útěku z domova), a teprve dodatečně a s velkým zpožděním vyličí Agnesin skon. Kundera používá (nebo může použít) *prodicta* především proto, že jeho román má nevzrušivý, nedramatický, jakoby esejistický průběh. *Prodictum* souvisí s deviačním momentem tím, že také porušuje, obměňuje tradiční dějový řád, zároveň je však v jistém smyslu jeho antitezí, protože deviační moment něco skrývá, tají.

Nesmrtelnost, přesněji některá místa, je románem o románu. Tak například v 9. kapitole páté části Kundera jako románová postava vypráví profesorovi Avenariovi o tom, jakým způsobem píše a jak bude konkrétně vypadat šestá část právě vznikajícího románu. Tím se *Nesmrtelnost* přiřazuje k prozaické linii, jejímž syžetovým záměrem je vznik románového díla. U nás není tento typ prózy příliš častý, časově nejbližší má k *Nesmrtelnosti* Řezáčovo *Rozhraní*.

Kunderův román začíná v signifikantním čase, konkrétně ve výroční den úmrtí Agnesina a Lauřina otce. Signifikantní čas podtrhává románový nástup, protože se v tomto jediném dni odehrává celá první část románu. Signifikantní je však nejen čas, ale i událost, která se stala před pěti roky při otcově skonu – obě sestry se tehdy plny nenávisti pohádaly. Hádká sama má anticipační charakter: předjímá pozdější a konečný vztah mezi Agnes a Laurou.

Sedmá část, příznačně nazvaná Oslava, se odehrává rovněž v signifikantním čase: přesně dva roky před tím, než Kundera jako románová bytost dopsal svoji Nesmrtelnost, si vysnil v klubu postavu Agnes: „Dopsal jsem román a chtěl jsem to oslavit na stejném místě, kde se narodila jeho první myšlenka.“ Signifikantní čas se u Kundery vyskytuje jen na exponovaných místech románu – na jeho začátku a konci. V obou případech je spojen s výročním dnem: na začátku jde o výročí pětileté, na konci o dvouleté. Součet let dává magické číslo Kunderovy ustálené architektoniky.

Výskyt signifikantního času má zároveň rámující, scelující charakter. Kundera navíc použil skutečného zarámování, dokonce trojího. Na začátek románu umístil výjev, v němž Agnes s pomněnkou před tváří kráčí ulicemi Paříže. Stejnou scénkou, přesněji poznámkou o ní, se Nesmrtelnost uzavírá. Celé dílo tak rámuje výjev namířený proti vzímající se ošklivosti.

Druhý rámující prvek má charakter lokální: začáteční a koncový děj se odehrává v tělocvičném klubu – na začátku v něm dlí autor sám, na konci ve společnosti románových postav, které si vysnil. Sylvie Richterová k tomu poznamenává: „Sportovní plavecký klub, kde Nesmrtelnost začíná a končí, nemusí být jenom moderní variantou společenského salonu, lze v něm vidět i dobře skrytý symbol: život se přece rodí z vody. Zrcadla, jimiž jsou stěny klubu obloženy, mohou napovídat něco o principu zrcadlení, který s představou stvoření spojil nejen hermetismus, ale třeba i biblické pojetí člověka jako obrazu božího.“⁴⁾

Třetí rámující prvek souvisí s gestem zamávání, jež je na začátku a na konci groteskní, komické. Na začátku je spjato s neznámou šedesátiletou paní, v závěru s opilým Paulem. Ostatní gesta mají vážný, podmanivý, poetický charakter. Zarámování samo pak představuje součást dominantního variačního principu.

Milan Kundera se v řadě svých projevů vyznává z lásky k osvícenským autorům osmnáctého století, to znamená převážně spisovatelům francouzským a anglickým. Nesmrtelnost je však román především o Goethovi – a Johann Wolfgang Goethe je rovněž osvícenec. Nesmrtelnost je holdem Goethovi; medituje-li se v tomto románě o někom, medituje se zejména o něm: „Dnes už se to snad můžeme osmělit říci z odstupu, který nám umožnil konec našeho století: Goethe je postava umístěná přesně doprostřed evropských dějin. Goethe: veliký střed. Nikoli střed, bázlivý bod, který uhýbá opatrně extrémům, ne, pevný střed, který drží oba extrémy v podivuhodné rovnováze, kterou už pak Evropa nikdy nepozná. Goethe studuje ještě jako mladý muž alchymii a je později jedním z prvních moderních vědců. Goethe je největší ze všech Němců, a zároveň antipatriot a Evropan. Goethe je kosmopolita, a zároveň se celý život téměř nehne ze své provincie, svého malého Výmaru. Goethe je muž přírody, ale i muž dějin. V lásce je libertin i romantik.“

Kundera se v Nesmrtelnosti zmiňuje o Faustovi, o Utrpení mladého Werthera a o zpovědní knize Z mého života. Ani jednou nepadne zmínka (záměrně? nezáměrně?) o románě Spříznění volbou, který má ze všech Goethových děl ke Kunderově Nesmrtelnosti nejbliž. Obě díla jsou spjata úzkými pouty, a to nejen tematickými, ale především formálními, stavebnými. V obou románech autoři líčí osud mileneckého čtyřúhelníku (v Nesmrtelnosti jej tvoří Agnes, Paul, Laura a Rubens), což je překvapivé téma zejména u Goetha, neboť Spříznění volbou vyšlo roku 1809. U obou autorů nejlepší postavy umírají – u Goetha Otilie a Eduard, u Kundery Agnes.

Goetha a Kunderu však spojují především tři stavebné prostředky: architektonika, úvahová složka a signifikantní čas. Na důvtipnou architektoniku svých děl kladou oba autoři zvýšený důraz. Spříznění volbou má dvě části, z nichž každá zahrnuje rovných osmáct kapitol. Nesmrtelnost, podobně jako několik předchozích Kunderových románů, má sedm promyšlených a detailně propracovaných částí.

Úvahová složka je bohatě rozvita jak u Goetha, tak u Kundery, u obou autorů má však jiný ráz. V románu Spříznění volbou se objevuje v Otiliině deníku, který je zařazen do druhé části knihy. Úvahová složka zde má aforistický charakter, kdežto v Nesmrtelnosti má charakter esejistický. Kunderův esej tvoří souvislý výklad jednoho

problému, kdežto deníkové poznámky Goethovy hrdinky představují řadu nahuštěných myšlenek a chvilkových nápadů. U Kundery pásmo meditací a dějové pásmo splývá v harmonickou jednotu, kdežto u Goetha jsou obě pásma vydělena, dokonce i graficky.

Nejsilnější pouto mezi Goethem a Kunderou však představuje signifikantní čas, který hraje významnou roli zejména v díle Spříznění volbou. Kunderova Nesmrtelnost začíná a končí v signifikantním čase, stejně jako u Goetha. V 3. kapitole první části Charlotta připomene, že setník přijel na jejich zámek v den, kdy on a Eduard mají jmeniny. Dochází zde k zajímavé numerické korespondenci: v 3. kapitole se tedy hovoří o trojnásobném svátku za přítomnosti tří přátel. Navíc jde o trojnásobný tvaroslovný jev – trojí svátek, tři osoby na scéně, a to vše v třetí kapitole. V této souvislosti nelze nepřipomenout Kunderův trojnásobek sedmičky v třetí části Nesmrtelnosti. Signifikantním časem román Spříznění volbou také končí: v 18. kapitole druhé části Otilie v předvečer Eduardových narozenin umírá. Závěrečný temporální posun (narozeniny – jejich předvečer) je dán výjimečností a osobitými právy finále.

Goethův signifikantní čas tím však nekončí: v 9. kapitole první části je o Charlottiných narozeninách položen základní kámen k nové budově, v 15. kapitole první části je o Otiliiných narozeninách novostavba zasvěcena. Konečně v 3. kapitole druhé části je o Eduardových narozeninách dohotovena kaple (třeba připomenout, že v téže kapitole první části jsme byli svědky trojnásobného svátku). Z uvedeného výčtu je zřejmé, že Goethe je signifikantním časem přímo fascinován, navíc jej zakomponovává do stavby svého románu, především jeho první části. Všechny momenty signifikantního času jsou totiž v této části pravidelně rozvrženy – zmíněné kapitoly 3., 9. a 15. od sebe dělí vždy šest kapitol, první a poslední z nich, tj. 3. a 15., dělí od začátku, respektive konce uvedené části opět tři kapitoly. Šest kapitol, které jsou vsunuty mezi jednotlivé momenty signifikantního času, spolu se součtem tříkapitolových vzdáleností od začátku a konce části ($3 + 3 = 6$) a dohromady se součtem všech kapitol románu, který dává číslo 36 ($18 + 18 = 36 = 6 \times 6$), jednoznačně naznačují, že Goethovým magickým číslem v románě Spříznění volbou je šestka. U Kundery byla tímto číslem sedmička.

Všechna tato čísla spolu s architektonickou výstavbou a úvahovými složkami dokazují, že Goethe i Kundera jsou racionalisté – Goethe osvícenský racionalista, Kundera racionalista osvícený. Promyšlená architektonika je v literatuře jev dosti obecný, úvahovou složku a signifikantní čas obou autorů lze však považovat za jevy osobité. Ostatně osobití jsou i oba jmenovaní umělci, alespoň u Goetha o tom nikdo nepochybuje.

Odkazy

- 1) Milan Kundera: Nesmrtelnost. Brno, Atlantis 1993.
- 2) Agnes Hellerová: O Nesmrtelnosti, *Lettre internationale*, 1993, č. 10, s. 20-27.
- 3) Jan Štolba: Vytrátit se ze světa, *Literární noviny*, roč. 4, 1993, č. 34, s. 6-7.
- 4) Sylvie Richterová: Ticho a smích. Praha, Mladá fronta 1997, s. 149.