

Charakter úzkosti v románovém prostoru Milana Kundery

Oblédneme-li Kunderovo románové dílo, neubráníme se dojmu, že jde vlastně jen o jednotlivé variace téhož motivu. Je to, jako by například tutéž Bachovu fugu předváděli před stejným publikem různí interpreti. Hudba, její grafická podoba, noty, jsou tytéž. To, co její jednotlivé podoby odlišuje, je charakter jejího uchopení tím kterým interpretem. Uvnitř Kunderových románů rezonuje stále tentýž tón, to, co se mění, jsou jeho interpreti, prostředí, forma. Že se jedná o vědomou volbu a oprávněnost tohoto našeho podezření, dosvědčuje i vzájemná komunikace mezi jednotlivými romány. Stále znovu se setkáváme se shodnými motivy, situacemi, otázkami, problémy. Zabýváme-li se možnostmi intertextovosti, tedy vzájemné komunikace Kunderových próz, je nutné nalézt nejprve onen primární, určující tón, který podněcuje a dopřává takové množství variant a způsobuje, že prostor, tedy spíše hyperprostor klenoucí se nad romány a spojující je navzájem, umožňuje stvořit jakýsi metapříběh (a chápeme tu příběh v postmoderním smyslu jako legitimizaci dosaženého poznání), jenž existuje jakoby navíc, pouze v rovině recepce, zakotven toliko v schopnostech čtenáře vnímat naznačené a v množství jeho zkušeností.

Jean François Lyotard napsal: „... nám nepřísluší být *dodavateli* reality, nýbrž vynalézat náznaky poukazující na myslitelné, jež nemůže být prezentováno“.¹ U Kundery se pak ono vymyšlené náznaků, které je ostatně součástí jeho hry se čtenářem a souvisí se zdůrazňováním noetické funkce románu, neděje jen v rámci jednotlivých knih, ale směřuje k zmíněnému metapříběhu. V řadě motivů, které Kunderovy romány rozehrávají, se románové postavy setkávají kdesi nad nimi, prodlužují tak své existenciální gesto a vytvářejí (použijme romanopiscova slovníku) novou možnost. Doložme však naše tvrzení konkrétními příklady: Franze, jednu z postav Nesnesitelné lehkosti bytí, potkáváme spolu s jistou mladou dívkou na procházce alpskou krajinou. Náhle se Franz „ohne a dívka mu vyskočí na záda a on s ní utíká po lukách a ještě k tomu křičí nahlas dlouhou německou báseň, kterou ho naučila v dětství maminka“.² S podobnou situací, doprovázenou shodným motivem procházek švýcarskými Alpami, se setkáváme v Nesmrtelnosti. Agnes chodívá se svým otcem na vycházky, při nichž do rytmu chůze recitují německy Goethovu báseň. To však není jediný motiv spojující Agnesina otce s Franzem. Oba dva mají stejnou touhu – vzepřít se své ženě a prostředí maloměstského života, v němž žijí. Nemají ale pro takovou vzpouru potřebné množství odvahy. Oběma se však jejich touha vyplní. Ani jednomu z nich už ale v tu chvíli nezbyvá příliš času. Ostatně, motiv vzpoury je přítomen i v dalších Kunderových románech. Zpátky však k motivu básně. Těsně před smrtí recituje ještě jednou otec Agnes ty polozapomenuté verše. Teprve tehdy Agnes pochopí, že jsou to verše o smrti. Franz umírá rovněž záhy po výše vykreslené scéně. Franz a otec se spolu prostřednictvím těchto dotyků navzájem dorozumívají, ačkoli každý z nich obývá jiný příběh v jiném románu a spojují se v jedinou postavu v onom

¹ Lyotard, J.-F.: O postmodernismu, Praha 1993, s. 28.

² Kundera, M.: Nesnesitelná lehkost bytí, Toronto 1985, s. 117.

prostoru nad románem, prodlužující a stvrzující sémantické gesto, jehož jsou výrazem.

Terezu z Nesnesitelné lehkosti bytí můžeme potkat na ulici plné deštníků. Tereza kráčí proti ženám s deštníky a ony ji neuhýbají: „Dívaly se tvrdě před sebe a každá čekala, že ta druhá se uzná za slabší a ustoupí. Setkání deštníků bylo měřením sil.“³ Podobnou situaci prožívá i Agnes, hlavní postava *Nesmrtelnosti*. I ona jde po chodníku a naráží do neuhýbajících, agresivních těl. (Už nejde jen o ženy, ty byly určující pouze pro Terezu, Agnes je odsouzena hájit své místo na chodníku proti všem.)

Terezu i Agnes zastihneme v sauně a v obou případech dochází k aktivizujícímu setkání s jinou ženou. Co je však určující, Agnes i Tereza – a konečně i Tamina a to nejenom v makabrozním finále na ostrově dětí – jsou „pronásledovány“ svým fyzickým tělem. (Připomeňme si ještě například básníka Jaromila.) Prožívají boj mezi vnitřním a vnějším světem, jehož výrazem je právě tělo. – Tělo, které se sjednocuje se světem, ke kterému patří, které tvoří a kterým je tvořeno, a také tělo, které se ze světa stahuje do noci toho, co ztratilo, aby se v něm mohlo zrodit. Tereza a Agnes se tak rovněž, a nikoli pouze těmito motivy, spojují v prostoru metapříběhu a otevírají tak pro sebe novou možnost – existenciální možnost. Agnes můžeme konfrontovat také s postavou Lucie z Kunderovy první románové práce *Žert*. Stýkají se například v motivu květin, které se stávají jedním z jejich atributů, ale které v obou případech nejsou jejich okolím pochopeny nebo jsou vykládány falešně. V jistém smyslu pak představuje Agnes rozvinutí, novou možnost, novou variaci, pokračování Lucie, právě v onom prostoru metapříběhu. O smyslu metapříběhu budeme uvažovat až dále. Teď se pokusme položit si otázku po charakteru tónu, který vytváří nutné předpoklady pro tuto mezirománovou komunikaci.

V duchu románové tradice sklonku 20. století, tedy toho typu, k němuž se povahou své tvorby hlásí, užívá Kundera postavy jako funkce problému, který zamýšlí sdělit a který před čtenářem rozevívá. Jedná se o postavy, které povolány přicházejí zkoumat romanopiscovy pasti. (Román je past na hrdinu – praví Kundera.) Poslechněme si, co o svých postavách říká sám autor: „Postavy mého románu jsou moje vlastní možnosti, které se neuskutečnily. /.../ Každá z nich překročila nějakou hranici, kterou jsem já sám obcházel.“⁴ Máme tu tedy nějakou hranici (její podstata je pro nás teď kupodivu druhotná), ale co více: je zde i nějaký utajený, až tajemný směr. Místo, bod, prostor, kam se vydávají Kunderovy postavy poté, co překročí onu nastraženou hranici. A potom tu máme tajemného „hybatele“, který je přinutí onu imaginární hranici překročit. Demiurgova mysl nechává postavy dojít až na sám konec jejich možnosti – nezřídka absolutní, ale o tom až dále. Jaký je však osudový motiv, který je na onu cestu vysílá? Tento motiv už nemůže být součástí autorské libovůle, ale musí nutně vyplývat z duchovní atmosféry Evropy 20. století. Kundera, který svými filozofickými (to slovo je poněkud falešné a nepojmenovává přesně) romány zkoumá možnosti individua na pozadí „konkrétní“ historické, společenské situace, musí nutně dovést své postavy do pasti, kterou evropské myšlení člověku této éry nastražilo. A ona past (pozor – jde o poněkud odlišnou past od toho, co Kundera nazývá pastí románu) stojí v centru pozornosti Kunderových próz, je motivem, který nutí hrdiny překročit nastraženou hranici, je tím, co určuje charakter autorova myšlenkového postupu, je oním temným tónem, jímž rezonují jeho příběhy.

Agnes krátce před smrtí přemýšlí o smyslu svého života a jedna z tajemných vět, které se jí zjeví, zní: „... život obsahuje jen jedno téma: pochopí to (člověk) až ve chvíli, kdy jeho život začne uskutečňovat své první variace.“⁵ To, co zde Agnes označuje jako téma, je totožné s naším

³ Tamtéž, s. 124.

⁴ Tamtéž, s. 201.

⁵ Kundera, M.: *Nesmrtelnost*, Brno 1993, s. 253.

motivem, na nějž se ptáme. Ještě však, než ho pojmenujeme, pokusme se k němu přiblížit i z jiné strany. Vzpomeňme na čas Kunderových románů. (Nechci zde vyčerpávat tuto otázku, jen zneužít jednu její část pro svoje konstrukce.) Ve shodě s Heideggerem existuje pro Kunderu pouze jediný čas a tím je přítomnost. „Přítomnost,“ píše Heidegger, „je nárok toho, co již jest a co k nám přichází jako něco, co se nás týká /.../ (Dějiny) Jsou příchodem toho, co již odedávna jest. Toto již bytující, jen to přichází k nám. To, co minulo, odchází však od nás pryč.“⁶ Připomeňme si ještě začátek Nesnesitelné lehkosti bytí. Kundera zde rozvíjí Nietzscheovu myšlenku věčného návratu a přes německé einmal ist keinmal dochází k názoru, že minulost, ačkoliv děsivě absolutní ve své konečnosti, je z hlediska existence člověka (ve smyslu bytí-tu) nepodstatná. Existence se totiž vždy pojí s tím, co „jest“, jiný čas pro ni neexistuje. Proto je tudíž autorovi například dovoleno listovat knihou o Hitlerovi a cítit na první pohled nepatřičné dojetí. Co se však stane, odmítne-li některý hrdina tuto tezi o času vlastního jsoucna? Otevře se před ním existenciální past. Uslyší onen motiv, ono téma, k jehož pojmenování směřuje tato práce.

Ludvík – hlavní hrdina Žertu – se odmítne podrobit časovému diktátu, odmítne uznat pohyb času, a proto musí nutně dojít až k deziluzivnímu konci, prožít rozklad svých ideálů, destrukci základních hodnot svého života. Tamina, důsledně popírající současnost, buduje mýtus, modlu své minulosti – končí v totálním nebytí, mimo čas i prostor. Podobný osud čeká i na Tomáše a Terezu z Nesnesitelné lehkosti bytí, kteří rovněž přestanou respektovat příkaz přítomnosti. Nostalgická touha postavit se mimo čas dovede i Agnes k překročení oné zmíněné hranice. Co tedy vlastně čeká románové postavy za onou hranicí? Pro Ludvíka je to ztráta smyslu života budovaného na náhle falešných hodnotách, pro Taminu je to totální nebytí v předpekli dětského ráje. Na Tomáše a Terezu číhá nicota, která pohlcuje jejich životy v náhle nalezeném klidu – ostatně děsivém klidu, mezi nímž a nebytím je rovnítko. Podobné je to i s Agnes. Přesto Kunderovi hrdinové znovu a znovu překračují hranici, za níž musí opět hledat smysl svého bytí-tu, aby znovu a znovu byli donuceni dojít až na sám konec svého hledání. Co je tedy oním tajemným hybatelem, který je nutí k tomuto bezútešnému hledačství? Opět se dostáváme k našemu motivu, tématu, které rozeznívá Kunderovy romány.

Úzkost se vkrádá do osudů Kunderových hrdinů a rozvrací jejich svět. Úzkost, to podivně prázdné, jehož původce nelze pojmenovat – Heidegger mluví o „bytotné neurčitelnosti úzkosti“. Úzkost jako důsledek i příčina odmítání okolního světa, stojící na počátku kategorického záporu životů Kunderových hrdinů. Připomeňme si Heideggera: „Toto odmítání je odkazem k propadávajícímu se jsoucnu v celku, odkazováním, skrze něž se jsoucno vymyká. Toto odmítání odkazování k vymykajícímu se jsoucnu v celku /.../ je bytování onoho nic: nicotnění.“⁷

Tento základní motiv, určující povahu sledované možnosti, vytváří předpoklady pro vzájemnou komunikaci jednotlivých variací reprezentovaných postavami Kunderových románů. Umožňuje jejich vzájemnou komunikaci a vytváří tak onen hyperprostor nad vlastními texty, v němž dochází k dalším (čtenář od čtenáře) variacím. Připomeneme-li si atributy, jimiž Heidegger úzkost pojmenovává („...nicotnost – tvrdost vzdoru a ostrost hnusu. Zodpovědnější je bolest selhání a nešetrnost zakazování. Těživější je trpkost postrádání.“),⁸ pak jejich zřetelný otisk nalezneme i v Kunderových prózách. Co je však nesporně zajímavější – dotkneme se toho však jen v náznaku – je místo, v němž se onen prázdný prostor, z něhož úzkost pramení, nalézá. Zatímco ještě v Žertu je prázdný prostor vně Ludvíka a úzkost útočí zvnějšku a teprve sekundárně vyprazdňuje i Lud-

6 Heidegger, M.: Principy myšlení, in: týž: Konec filosofie a úkol myšlení, Praha 1984, s. 161.

7 Heidegger, M.: Co je metafyzika, in: týž: Konec filosofie a úkol myšlení, cit. dílo, s. 16.

8 Tamtéž, s. 19.

vůlků vnitřní svět, v Knize smíchu a zapomnění, stejně jako v následujících knihách, je prázdno zasazeno primárně do nitra hrdinů. Tato změna místa, odkud útočí na románové postavy úzkost, je jen jedním z momentů, které od sebe ostře oddělují první a druhou trojici Kunderových románů.

Klíč, který nám pomůže osvětlit toto rozdělení, vychází ze změny povahy Kunderova románového prostoru, chceme-li povahy úzkosti, která jej ovládá. Tímto klíčem je smrt. Každý Kunderův román tento motiv obsahuje. Umírá Agnes z Nesmrtelnosti, Tomáš a Tereza z Nesnesitelné lehkosti bytí, Tamina z knihy smíchu a zapomnění, básník Jaromil a vposledku i Ludvík (i když tato smrt není fyzická). Co spojuje a co rozděluje tyto jednotlivé smrti? A jaká je jejich funkce vzhledem k příběhu, ale především vzhledem k našemu tématu?

Za smrtí Ludvíka, Jaromila i ošetřovatelky z Valčíku na rozloučenou slyšíme zřetelně cynický tón. Je to jakýsi nahořklý výsměch zmařeným, falešným životům. Jsou to takřka trapné smrti, které dokonce - v případě Jaromila a ošetřovatelky - zdánlivě ani nic neváží. Osudový tón tihy smrti zazní poprvé se vsí silou až u Taminy. (Zde jde navíc o dvojitý tón, dvojitý časovou rovinu smrti. Tamina umírá nadvakrát: poprvé, když nastupuje do loďky, v níž ji jakýsi Charón převtělený do podoby chlapce převáží na ostrov dětí, a podruhé, když se ve snaze utéct z onoho ostrova utopí v moři). Tentýž tísnivý motiv smrti je přítomen v Nesnesitelné lehkosti bytí a v Nesmrtelnosti. Odvoláme se ještě jednou na Heideggera: „Smrt je schrána, v níž Nic, totiž to, co v žádném ohledu vůbec není ničím pouze jsoucím, co však nicméně bytuje, dokonce jako tajemství bytí sama. Smrt jakožto schrána tohoto Nic ukrývá v sobě bytování bytí. Smrt jakožto schrána tohoto Nic je skryše bytí.“⁹ Kunderovy postavy, zkoumajíce jistou možnost existence a pokoušejíce se odhalit její smysl, docházejí na své hledačské pouti až k smrti. S touhou pohlédnout na tajemství bytí vysílá Kundera své hrdiny až na samu mez. Odtud však už pro ně není návratu. Nejtemnější je přítom smrt Taminy, která ve svém hledačství dospívá až na samé dno úzkosti, do stavu, kde úzkost je prostoupena zvláštním klidem, kde zjevuje nic, jak to označuje Heidegger: „V úzkosti,“ praví, „je obsaženo jisté couvnutí před /.../ které ovšem už není žádný útěk, nýbrž fascinující klid. Toto ucouvnutí před /.../ vychází od onoho nic /.../ je bytováním onoho nic: nicotněním.“¹⁰ Fascinující klid sdílejí na samém konci svého útěku před mocí i sami před sebou a jeden před druhým i Tomáš a Tereza: „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.“¹¹ A o kousek dále: Tereza - „zažívala teď stejně podivné štěstí a podivný smutek jako tehdy. Ten smutek znamenal: jsme na poslední stanici.“¹²

Agnes ve svém vnitřním monologu dovádí onen fascinující klid, ono nicotnění ještě dál: „To, co je na životě nesnesitelné není být, ale být svým já,“ říká, „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.“; Agnes „zapomínala já, ztrácela já, byla bez já; a v tom bylo štěstí“.¹³

Proč tedy nutně spějí osudy Kunderových hrdinů k naplnění ve smrti? Odvoláme se ještě jednou na Heideggera. Jen „tváří v tvář smrti“ je člověk schopen uvědomit si význam a naplnění života a oprostít se od „idolů společenského bytí“ – cílů, „ideálů“. „V onom nic,“ praví, „do něhož je

⁹ Heidegger, M.: Věc, in: *týž: Konec filosofie a úkol myšlení*, cit. dílo, s. 69.

¹⁰ Heidegger, M.: Co je metafyzika, in: *týž: Konec filosofie a úkol myšlení*, cit. dílo, s. 16.

¹¹ Kundera, M.: *Nesnesitelná lehkost bytí*, cit. dílo, s. 283.

¹² *Tamtéž*, s. 284.

¹³ Kundera, M.: *Nesmrtelnost*, cit. dílo, s. 253.

pobyt vykloněn, přichází teprve jsoucnou v celku ve své nejvlastnější možnosti, to znamená konečným způsobem k sobě samému“.¹⁴ Podoba smrti v Kunderových románech se čím dál tím více zbavuje prvotního nádechu cynického výsměchu klamným životům. Osvobozena od povinnosti strhávat masky, bořit iluze a obviňovat z falše, je nyní spjata s očištným nazíráním, kdy v jasné noci onoho nic, které se zjevuje v úzkosti, vyvstává teprve původní zřejmost jsoucnou jako takového.

Vzájemná provázanost smrti a této katarze se zatím realizovalan nejuplněji v osudu Agnes. Ještě jednou si připomeňme její slova: „To, co je na životě nesnesitelné, není být, ale být svým já.“ A vzpomeňme si na Hegelova slova z *Wissenschaft der Logik*: „Čisté bytí a čisté nic je tedy totéž.“¹⁵

Společná existenční situace, shodně prožívaná úzkost a charakter katarze, do níž tato úzkost ústí, je tedy tím, co vytváří podmínky vzájemné komunikace Kunderových postav. Ostatně Kundera – jako literární postava Nesmrtelnosti – přítomnost metapříběhu sám potvrzuje v rozhovoru s profesorem Avenariem: „Jak se bude tvůj román jmenovat?“ ptá se Avenarius. „Nesnesitelná lehkost bytí,“ odpovídá Kundera. „Ale to už myslím někdo napsal.“ „Já! Ale zmýlil jsem se tehdy v názvu. Ten měl patřit teprve románu, který píše teď.“¹⁶

14 Heidegger, M.: Co je metafyzika, in: týž: Konec filosofie a úkol myšlení, cit. dílo s. 20.

15 Hegel, G.W.F.: *Wissenschaft der Logik*, Buch I, WW III, s. 74.

16 Kundera, M.: *Nesmrtelnost*, cit. dílo, s. 235.