

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Ústav české literatury a komparistiky

Diplomová práce

Adéla Kováčsová

České literární sny
(Interpretace tří Kunderových románů)
Czech Literary Dreams
(The Interpretations of Three Kundera's Novels)

Praha 2014

Vedoucí práce:
PhDr. Michael Špirit, PhD.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu. Práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, 13. května 2014

Děkuji Michaelu Špiritovi za to, že nakonec všechno poctivě přečetl. Báře Chybové za to, že zvládla při mně stát několik let s výrazem a schopnostmi anděla strážného. Anně Hánové za trpělivost s mým tempem, slovosledem a dětmi. Bohumile Hájkové za energii, kterou s láskou vkládá nejen do životních rad, ale i do svých pravnoučat. László Kovácsovi, Kristině Karasové a Ondřeji Hánovi za nenahraditelnou pomoc s hlídáním. A hlavně Kryštofovi, Hugovi a Žofce Hánovým za to, že to se mnou vydrželi v psychickém zdraví až do konce, který se zdál být chvílemi v nedohlednu.

ABSTRAKT

Diplomová práce *České literární snyse* věnuje interpretaci tří románů Milana Kundery (*Žert, Život je jinde, Kniha smíchu a zapomnění*). Těžiště interpretace leží ve snových pasážích románů, smysl textu je hledán v souvislostech mezi méně a více nápadnými motivy a v intertextuálních odkazech. Interpretace vybraných Kunderových románů jsou rámovány kontextem děl Ludvíka Vaculíka, zejména *Českým snářem*.

KLÍČOVÁ SLOVA

Milan Kundera, Ludvík Vaculík, sny, interpretace, vyprávění

ABSTRACT

Diploma thesis *Czech literary dreams* deals with interpretation of three novels by Milan Kundera (*The Joke, Life Is Elsewhere, The Book of Laughter and Forgetting*). The core of the interpretations lies with the dreamy parts of the novel. The meaning of the text was sought within relations of more and less noticeable subjects and intertextual references. The interpretations of chosen Kundera's novels are partially observed through the context of works of Ludvík Vaculík, in particular by the context of *The Czech Dreambook*.

KEYWORDS

Milan Kundera, Ludvík Vaculík, dreams, interpretation, narrative

OBSAH

Úvod: Cesta k interpretaci snu (Od Vaculíka ke Kunderovi).....	6
1. Sen o dezertérovi a chudobné děvečce (Kunderova kritika opotřebovaného idealismu)	10
2. Sny o mužnosti a ženách (Kunderova kritika čistého lyrismu)	17
2.1 Kompozice	17
2.2 Xaver	19
2.3 Zrcadlení	23
2.4 Sen.....	27
2.4.1 Sonet	27
2.4.2 Aktovka.....	29
2.4.3 Vyzvání na cestu	30
2.4.4 Žena-voda	33
2.4.5 Dívka-sníh.....	36
2.5 Dynamika Jaromilovy postavy a její konečný zrcadlový odraz.....	37
2.6 Srovnání s <i>Žertem</i>	40
3. Sen o pštrosích a tichu (Kunderova kritika rozpínavé grafomanie).....	42
3.1 Tamina.....	44
3.2 Sen.....	48
Závěr: Sen jako cesta k interpretaci (Od Kundery k Vaculíkovi).....	52
Literatura.....	56

ÚVOD: CESTA K INTERPRETACI SNU (OD VACULÍKA KE KUNDEROVI)

Kéž jsem tím nejhorším prorokem! Kéž budoucnost usvědčí
moje obavy z nejhoršího hlupáctví! Václav Černý – hlupák?
Beru, milý Ludvíku Vaculíku, *beru!*

Václav Černý: *Ludvíka Vaculíka sny a skutečnost* (1994: 188)

Když Václav Černý četl rukopis Vaculíkova Českého snáře, podle všeho se s jeho textem minul a v posudku, který na přání autora vypracoval, předložil mnoho závěrů, jež toto minulé dokládají.

„Čtvrtou složkou¹ Vaculíkova deníkového vyprávění jsou jeho sny. Vaculík jich má mnoho a jsou jakoby doprovodem nebo komentářem jeho činů nebo událostí, které ho potkávají. Komentářem, jenž dodatečně vysvětluje nebo předem prorokuje. Povíme o nich, že jsou malebné a pikantní, a více nic, což je hodně málo. K jejich významu a významnosti si netroufáme se vyslovit, neboť nejsme freudisty, Vaculík sice také žádným znalcem psychoanalýzy není, ale Freudově Traumdeutung zdá se přikládat pozitivní význam, v jeho očích je sen svědkem, mluvčím bdělého života. Jsme tomu rovněž nakloněni věřit, ale mluví mnohoznačně a proměnlivě, tedy nespolehlivě. Z daného snu si vyložíte cokoli, toto i pravý opak. Mimoto neovládáme přesný systém korelací snů a symbolizovaných realit, platný u Freuda, ve freudismu je jich tuším větší počet. A krom toho nám nejsou známy ani konstanty, podle nichž z daných snů vysuzuje na bdělý život Vaculík sám, jeho osobní zkušenost může mít svoje pravidla. Chybějí nám tedy všechny klíče k zámku. A snovou složku Vaculíkova Deníku máme proto nutně jen za jakousi chuťovou přísadu jeho textu“ (Černý 1994: 186).

Václav Černý klíče nenachází. Snad za tím vězí jeho rezervovaný postoj vůči surrealismu² a freudismu a také postulát, že sny patří jen do jejich pole působnosti. Z nálezu, že sny dodatečně vysvětlují či předem prorokují události, nevyvodil, že se sny taky podílejí na vyprávění jako takovém. *Český snář* nevnímal jako text literární, „udělaný“, nýbrž jako „autorův biografický deník“. „Žádný román tedy, ba ani příběh opravdu celistvý a ucelený, mohlo to začít jindy, mohlo to končit jindy, mohla to být biografická výseč půlroční, mohla být dvouroční, jednotu to nemá, organismus to není“ (Černý 1994: 177–178). Jediný

¹Ostatní tři složky jsou podle Václava Černého tato témata: „Děni v Chartě“, „Přátelé a druhové z Charty“ a „Vaculík a ženy“ (Černý 1994: 184).

²Viz též jeho studii *Surrealismus* z roku 1935 (Černý 1992: 381–196).

sjednocující prvek vidí Černý v subjektu autora. Na jiném místě své stati sice uznává, že „většinou děje se vine ušlechtilé zdrženlivý příběh lásky k Heleně“, ale ani tento postřeh jej nepřimyká k Vaculíkovu textu jako k literární, byť rafinované fikci. Příběh lásky Heleny a Vaculíka lze interpretovat jako klenbu celého románu, která jej drží v dokonalém sevření. Mezi vznikem tohoto příběhu z ničeho nic a jeho rozpuštěním se v ničem se rozprostírá nevyžádaná láska, která je bez budoucnosti a k neunesení, z níž navíc tryskají možná nejsilnější místa v románu.³

Když se hrdina románu *Český snář*, Vaculík, dozví během dopoledního setkání v kavárně, že poslední den s Helenou, která má druhý den navždy odletět do Vídně, má být kvůli jejím schůzkám s dalšími lidmi okleštěn na pouhé ono dopoledne, vyčítá jí mimo jiné: „Co si to dovoluješ a já jsem hned v březnu věděl, když řeklas, že jedete, že to s tebou nemá cenu ani jít na konec těch stromů! [...] Cos to udělala tenkrát s tím klíčem a co je mi teda do tebe no jak chceš!“ (ČS: 300).⁴ Abychom pochopili o jakém klíči je řeč, musíme se vrátit o pět měsíců zpět k zápisu datovanému v hlavičce jako 27. březen 1979. Záznam je bez jakéhokoli úvodu či vysvětlujícího závěru, nic zde bezprostředně nesouvisí s každodenností vypravěče, nic zde nezapadá do skutečnosti, jak jsme ji doposud z napsaného mohli konstruovat. Můžeme jej identifikovat jako zápis snový. Vypravěč kráčí na sever kaňonem, snad vyschlým korytem řeky, a tu vedle něj promlouvá Ester, „ačkoli tu žádná před tím nebyla“⁵ (ČS: 115): „Chtěla jsem s tebou ležet. Ale neměli jsme kde. Tak jsem si šla vypůjčit ke kamarádce klíče. Ona tam právě byla s nějakým mužem u stolu, dala mi klíče a odešla. Nevím, jak se to stalo, najednou jsem s ním byla v posteli.“ [...] ‚Vidíš,‘ řekl jsem s lítostí, ‚měl to být klíč pro mě.‘“ (ČS: 115). Při kontrole toho, jak se Vaculík dozvěděl, že se Helena chystá emigrovat, zjistíme, že mu to neřekla sama, ale její záměr prozradil Standa Milota, u něhož byli 30. března na návštěvě. Tedy i prvně zmíněná výčitka se vztahuje ke snové pasáži datované 27. března 1979. Ester v ní totiž argumentuje, že je pro Vaculíka dobré vědět o její nevěře, protože se s ní alespoň snáže rozloučit, když ona odjíždí do Hamburku.

Dalším detailním čtením pak odhalíme totožnost Heleny nejen s Ester, ale i s kočkou (dívka s liščími rysy) z vůbec prvního snu v románu (5. února 1979), s postavou slečny

³Čehož si povšiml i sám Václav Černý: „Málokdy jsem četl stránky citového zmatku tak srdcervoucně opravdového, milostné bolesti tak palčivé a etické úrovně tak úctyhodné, jako je například loučení s Helenou“ (1994: 185).

⁴Citováno podle pátého vydání, Brno: Atlantis, 2002.

⁵Jedním z typických znaků snovosti (jakýsi formální návod, jak rozeznávat snový text od vyprávění opírajícího se o realitu) je náhlé zjevování se a mizení jednajících osob a věcí. Zkušenost z reálného světa, že všechny věci existují nezávisle na nás, je ve snu zcela potlačena: zde naopak to, k čemu není upřena naše pozornost, vlastně neexistuje.

recitující báseň, v níž se loučí s vlastí (7. září 1979), s ženou v modré sukni přicházející z jihu s Pavlem a Jelenou Kohoutovými (toho času též ve Vídni), s níž není možné navázat přímý kontakt (6. října 1979), i s mrtvou dívkou v automobilu (20. října 1979). Ve snu (30. prosince 1979) nalezneme paralelní situaci úplně posledního vizuálního zážitku na konci dne loučení (ČS: 307): nočně osvětlená úzká ulička, ve které Helena nabývá podoby psa s liščími rysy. Příběh lásky Vaculíka a Heleny je nejen tím, co především „dělá z deníku román“, ale je platformou pro setkání snových pasáží s realitou, pro jejich zrovnoprávnění. Příběh lásky se odvíjí nejen tím, co se stalo a bylo (či nebylo) zaznamenáno, ale i tím, co se nestalo a bylo zaznamenáno. Předposlední zápis (1. února 1980) je „ženskou“⁶ tečkou románu (za ním následuje již čistě „mužský“ zápis o nerealizovatelné „pánské jízdě“ vlakem). Je možné jej charakterizovat jako snový zápis, jenže nese zřetelné stopy vykonstruovanosti, které dokazují, že se o žádný „opravdový“ sen vlastně nejedná. Jednak ho vypravěč přivolává z kompozičních důvodů,⁷ jednak v sobě nápadně propojuje prvky některých předchozích snů. Ester je v jakémisi mrtvolném stavu, teprve postupně ožívá, až celá situace dospěje v náznaku do svatby (Ester má bílé šaty i kytici, vypravěč má pocit, že „jsou svoji“, drží ji pevně za ruku). Když se přiblíží úzká ulička s noční lampou evokující poslední rozloučení, vypravěč se probouzí. Přináší si však důležité poznání, že „co nechce člověk ztratit, musí držet, přímo rukou“ (ČS: 477). Toto konečné zmocnění se Ester je paralelní k tomu, jak Vaculík přetavuje „reálnou Helenu“ navzdory její vůli ve fiktivní postavu a fixuje jejich odeznělou lásku v literární text. Tento čin je paradoxní, což je zároveň jedním z rysů autorského stylu. V části zápisu uvedeného pod stejnou hlavičkou, ale v textu identifikovaného jako pozdější doplněk z 15.–18.dubna 1980, totiž Vaculík (vypravěč) tvrdí, že Spis bude odložen, jelikož „živý sen má přednost před papírovým snářem“ (ČS: 477). V momentě kdy je tento zápis součástí vydané knihy, to však už nemůže být pravda. Vypravěč je zrazen autorským rozhodnutím, stává se rovněž fiktivní postavou a přestává být odpovědný za případné následky.

Slibovaný klíč spočívá v hledání korelací mezi motivy ve snových pasážích a celým zbylým textem. Vyžaduje detektivní zaujetí pro nejméně nápadné drobnosti, včetně kontextuálních a intertextuálních souvislostí. Je k němu nutné opakované rozkládání a skládání textu tak, aby se ukázal alespoň z části složitý systém významů. Protože je to komplexní práce s textem, vznikají jako její vedlejší produkt poznámky ke kompozicím primárních textů. Tato metoda má svá úskalí: je časově i prostorově náročná. Z původního

⁶Míněno čistě tematicky.

⁷„Rád bych tu ještě zaznamenal Šimečkovu návštěvu plánovanou na dvanáctého, dále pak metr sněhu, kdyby napadl, a nějaký závěrečný sen s Ester“ (ČS: 447). „Končím, čekám jenom na nějaký šikovný sen“ (470).

záměru věnovat se několika českým autorům, v jejichž dílech hrají sny zaznamenání hodnou roli ve vyprávění, zbyla nakonec pouze trojice kunderovských interpretací. Klíčem nalezeným v *Českém snáři* se budu dobývat do otevřených dveří románů Milana Kundery (*Žert, Život je jinde* a *Kniha smíchu a zapomnění*). Úspěch takové metody zde tedy nebude velkým překvapením, jelikož Kundera se v obecném povědomí řadí mezi spisovatele-architekty, kteří pečlivě umisťují každé slovo a žádný motiv nenechají vyznít hluše.⁸ Bylo by určitě dobrodružnější nacházet filigránské konstrukce v dílech Ludvíka Vaculíka, jehož psaní může být vnímáno jen jako dobře stylizovaná bezbřehá upřímnost (pravý opak Kunderova přístupu), na stranu druhou kdo se někdy vydal na výlet v české kotlině, snad sdílí zkušenost, že se tu dá navzdory husté síti turistických značek a husté síti lidských obydlí a komunikací docela snadno nedojít tam, kam se tak jednoznačně vinula červená čára doporučené trasy. Třeba i tato práce přinese v oblasti tak sebeinterpretující a tolikrát interpretované, jako je Kunderovo dílo, nějaké nečekané výhledy a neplánovaná zastavení.

⁸ „Puška zavěšená v úvodní scéně na zdi (abych užil obligátního obrazu odkazujícího na řád děl Čechovových) vystřelí u Kundery zákonitě nejen v dějovém finále, ale aspoň třikrát už před tím a potom ještě jednou naslepo, aby se potvrdilo, že je puška vybita“ (Opelík 1967).

1. SEN O DEZERTÉROVI A CHUDOBNÉ DĚVEČCE (KUNDEROVA KRITIKA OPOTŘEBOVANÉHO IDEALISMU)

Zajisté že bychom se rádi o to obšírněji zabývali nepopíratelnými úspěchy Kunderova umění charakterů: [...] Vladimírem [správně: Jaroslavem], a v tom bychom se seznámili s duší napodiv krásnou, něžnou a harmonickou, jejíž mravní ladnost pramení z dokonalého splynutí s řádem národního lidového života, vyjadřujícího se písní a hudbou.

Václav Černý: *Dva romány téměř velké* (1994: 34)

Román *Žert* sestává ze sedmi oddílů, liché vypráví postava Ludvíka, sudé postupně tři další vypravěči. Poslední oddíl je podle tohoto vzoru poskládán i v rámci podkapitol: Ludvíkův hlas se střídá s Helenou a Jaroslavem; třetí vyprávějí postava Kostka už znovu slovo nedostává, v ději příběhu již nevystupuje. Toto uspořádání umocňuje vzrůstající dynamiku závěru románu. O minulosti postav jsme dostatečně poučeni z předchozích stránek, sedmý oddíl se celý odehrává v současnosti vyprávění a zahrnuje události jediného dne, během kterého Ludvíkovým rodným městem prochází jízda králů. Takto komponované mnohohlasí má v *Žertu* svůj podstatný cíl: „Jen relativně platné a často vzájemně se vylučující pohledy zdůrazňují absenci jakéhokoli objektivního orientačního bodu uvnitř dané struktury“ (Richterová 1991: 41). Zřetelná kompozice, která se podílí na významové výstavbě díla, přetrvává u Kundery i v dalších románech (spolu s deklarováním odporem k autobiografičnosti je jedním z poznávacích znamení jeho autorského stylu), zároveň je *Žert* jeho jediný česky vydaný román, ve kterém nevystupuje vševědoucí vypravěč.

Vedlejší postavy románu *Žert* slouží jen několika málo účelům. V prvé řadě dovyprávějí to, co hlavní postava, Ludvík, nechtěl nebo nemohl sdělit, v řadě další pak nastíní svůj druh poblouznění komunismem, který plyne z jejich charakteru. V případě Jaroslava, Ludvíkova spolužáka z gymnázia, se dozvídáme o dětství a dospívání Ludvíka Jahna, o jeho rodinných poměrech a o jeho vztahu k lidové hudbě. K tomu je připojena pasáž o antickém původu slovácké lidové hudby a pak několik málo momentů, které patří samotné postavě Jaroslava. Na úvahy o hudbě připadá zhruba 30 procent textu, na vyprávění o Ludvíkovi rovněž 30 procent. Zbylých 40 procent zůstává tematicky u Jaroslava, ale značná část textu se věnuje zachycení důvodů, proč je zrovna potřeba mluvit o Ludvíkovi či o hudbě. Dále je zde obsáhlé líčení vlastní svatby se všemi folkloristickými detaily, pojednání o mamince, kterou nikdy nepoznal a která v jeho představách chodí v nebi ke svatému Petru nakukovat z okénka, a

drobné momentky z rodinného života. Necelou čtvrtinu prostoru věnovaného samotné vypravěčově postavě zabírá úvodní, na první pohled záhadná kapitola, kterou si dovolím pracovně označit jako sen. Nápadný rozsah, exponované postavení v úvodu a (jak další rozbor ukáže) důležitost všech motivů snu v dalším vyprávění jsou známkami toho, že právě tento sen může být klíčem k interpretaci Jaroslavova vypravěčského partu.

Ve snu se odehrává toto: subjekt popisuje, co vidí, a vzbuzuje to v něm údiv. Charakter krajiny je jiný než v jeho současnosti. Usedá pod šípkový keř a je šťastný. Přijíždějí jezdci na koních, v nichž „snící“ postupně shledává dezertéry. Tito dezertéři v něm poznávají svého krále, což jej také naplňuje štěstím. Vypravuje jim, že zažívá hrůzu, protože nepoznává svůj dům. Zvenčí je jeho, ale zevnitř je cizí. Pak jej mluvčí dezertérů vybízí k usednutí na koně a dává mu rudou roušku, aby si zamaskoval obličej. Skrze ni ale není vidět, vypravěč oslepne a má už jen vjemy sluchové a hmatové. Jede na koni v těsném sousedství spolujezdců, až dojede k Dunaji. Ačkoli by rád řeku viděl, nesmí si sundat roušku a je mu vše jen vypravováno. Dále vyslovuje přání spatřit Vlastu, opět je mu o ní a o dřevěném stavení, v kterém přebývá, jen vyprávěno, sám Jaroslav tomu přitakává a doplňuje vyprávění vlastními úvahami o dřevu. O Vlastě se později hovoří jako o královně, která musí zůstat skryta, pročež k ní král Jaroslav může jen pod rouškou. Hlas, který dosud zálibně poslouchal, utichá a Jaroslav ví, že bude muset proti své vůli otevřít oči. V další kapitole se vypravěč nachází na gauči z leštěného dřeva a kovových trubek, pod kulatým skleněným lustrem naproti příborníku a o všech těchto interiérových vybaveních se vyjadřuje tak, že je nemá rád. Jsou dva dny před jízdou králů, kterou má na starosti. Z těchto starostí už 14 dnů nemůže spát. Na scéně se objevuje i Vlasta, která se projevuje jako manželka a která nemá nejspíš pro tyto starosti pražádné pochopení.

Úvodní kapitola i z tohoto stručného převyprávění působí, jako by šlo o sen. Je to dáno obsahovým kontrastem vůči kapitole následující a tím, že končí otevíráním očí, zatímco další začíná na gauči. Sám text této kapitoly pak některými prostředky potvrzuje předpoklad, že jde o sen. Až doposud se veškerý děj románu odehrával buď v současnosti vyprávění na začátku šedesátých let, nebo se retrospektivou zpřítomnil konec čtyřicátých let a léta padesátá. Jaroslavův vyprávěcí part začíná postupně popisovanými zrakovými vjemy, jakými jsou hlína cesty rozoraná úzkými koly venkovských vozů nebo meze, kterých se vypravěč nutkavě dotýká, což jsou detaily v současnosti dosud vyprávěného nebývalé. Pak se tomu ale začne divit sám vypravěč: „Pole kolem dokola jsou drobná políčka, žádná sjednocená družstevní pole. Cože? To není dnešní krajina, kterou jdu? Co je to tedy za krajinu?“ (Ž: 119). Nevědět,

kde se ocitám, být mimo svůj uvědomovaný čas a prostor, který je součástí lidské identity, jsou charakteristické atributy snu, respektive jeho vyprávění, popřípadě snovosti literární reality. Dalším prvkem, který vedle otázky po původu krajiny podporuje hypotézu, že jde o sen, je právě proměna této znejistělé identity. Jaroslav, který je zprvu mentálně v šedesátých letech (diví se mezím), po chvíli pozorování identifikuje příjíždějící vojáky jako „naše“ a stoupne si před ně už jako jejich král. Tato proměna probíhá přirozeně a údiv už nezpůsobuje.

Další text pak nabízí výklad, že spíš než o sen jde o vůli korigované denní snění, které se ve stejné podobě často opakuje. Že trochu záhadné kulisy z úvodní kapitoly jsou Jaroslavovým imaginárním prostorem, kam si „chodí“ odpočinout od světa reálného. Věrohodnost údivu z tohoto „snu“, jehož vlastní vyprávění se odvíjelo, jakoby vypravěč viděl vše poprvé, je tak na konci čtvrtého dílu románu zpochybněna informací, že od roku 1956 (tedy 8 let před současností vyprávění) „čím dál častěji utíkával na polní cestu obklopenou drobnými políčky“ (Ž: 155), za což si můžeme dosadit prostředí, ve kterém se vypravěč nacházel v první kapitole. Podobný posun nacházíme i v motivu šípkového keře. Ve svém odpoledním „snu“ pod něj Jaroslav bezděky usedá a v podstatě náhodou ho tu potkají dezertéři, ale na konci jeho vyprávěcího partu se mění ve smluvené místo srazu: „Dezertér mne nazývá králem a slibuje mi, že se mohu kdykoli uchýlit pod jeho ochranu. Stačí prý jen přijít k šípkovému keři. Tam prý se vždycky najdem“ (Ž: 155). Podobnou diskrepanci nacházíme v motivu šátku. Dezertér ve snu podává Jaroslavovi šátek, aby si jej převázal přes obličej, aby nebyl poznán. „Ovázal jsem si jej a byl jsem pojednou slepý“ (Ž:120), konstatuje vypravěč. Když si chce šátek po chvíli u Dunaje sundat, protože se cítí v bezpečí a chce řeku vidět, dostává od dezertéra tuto odpověď: „Nesmíš králi, ještě ne. Nepotřebuješ vůbec svoje oči. Oči by tě jenom klamaly.“ A vše mu pouze vypráví. Toto jasné sdělení nebrání tomu, aby ke konci románu po dramatické scéně „prozření“⁹ došel Jaroslav k tomuto poznání: „Ó teď jsem ho chápal! Teď jsem rozuměl, proč mi zakazoval sundávat šátek a chtěl mi vše jenom vyprávět! Teď jsem teprve chápal, proč musí mít král zahalenou tvář! Ne aby nebyl viděn, nýbrž aby neviděl!“ (Ž: 284).

Sen má v románu několik funkcí. Ozvláštňuje vyprávění svým problematickým časoprostorovým ukotvením a podílí se na charakteristice Jaroslava. Velice prostě signalizuje, že půjde o člověka s bujnou imaginací či dokonce snílka, protože se jedná o jediný sen v románu, který je navíc úplně tím prvním, co nám Jaroslav jako vypravěč nabízí. K tomu je ale

⁹ Jaroslav pozná, že byl svou ženou a synem oklamán. Syn Vladimír navzdory všem slibům neseď v roli krále na koni, ale nejspíš někde na motocyklu. Jak bude ještě dále vysvětleno, má tato zrada pro Jaroslava fatální důsledky.

v románu konstruován mnohem jemnější mechanismus charakterizace. Pomocí snu jsou různé motivy sjednocené jedním jmenovatelem (přesněji jedním zdánlivě samostatným vyprávěním), tyto motivy se pak ukazují být mezními kameny identity vypravěče. Tím, že se objevují ve snu, je jim dána pro následující vyprávění zvláštní významnost, jsou v následném textu jakoby podtržené.

V první řadě jsou to jezdci, kteří představují zřetelnou paralelu k jízdě králů. Jízda králů je důležitá pro celý román, tvoří součást jeho zápletky: přivádí do Ludvíkova rodného města reportérku Helenu, a tím i samotného Ludvíka a jeho domnělého rivala Zemánka. Pentle z koňských zadků vlají nad potupenou Helenou, „hýlom, hýlom“ rezonuje mezi vesnickými i městskými domy a nedá se mu uniknout, je slyšet i v polích, je všudypřítomným pozadím vrcholícího románu. Slova „hýlom, hýlom“, jejichž význam je nám dnes už ve slovní zásobě zastřený, podněcují i zásadní Ludvíkovu úvahu o tom, že vše bude zapomenuto a nic nebude odčiněno. Pro Jaroslava, který nás v této studii zajímá především, nabývá jízda králů důležitosti existenciální. Kromě toho, že ji musí organizačně zajišťovat, v sobě spojuje jeho minulost (sám byl přesně před 20 lety vyvolen králem) a budoucnost (jeho syn Vladimír byl Svazem mládeže zvolen králem pro rok 1964). K synovu kralování upíná Jaroslav všechnu svou naději. Fakt, že se Vladimír z této pocty zrádně vyvázal za pomoci své matky Vlasty, je pro Jaroslava naprosto neúnosný, kvůli němu se mu definitivně rozpadá rozpolcený svět.

Snová jízda se folklorní slavnosti podobá v několika drobných detailech. Lidový zvyk, který odolává všem vědeckým snahám o doložení původu, zde je doslova od nepaměti. Jezdci ze snu podle vypravěčových slov jezdí po staletí, mají tedy stejnou mytickou podobu, jakou na sebe berou mladíci během rituálu jízdy králů. Do snu se přenáší dokonce i fyzický vjem dotyku lýtek jezdců jedoucích těsně u sebe, jako u sebe jede král s pázaty v jízdě. Podivný paradox snu, ve kterém králova žena bydlí v dřevěném domku a je docela chudá, je obdobou paradoxu lidového, jehož využívají spolujezdci k vybírání prostředků na „krále chudobného, ale velmi poctivého“, kterému „ukradli tisíc volů z prázdného dvoru“. Také červená rouška, kterou ve snu dostává na obličej, aby nebyl poznán, se dříve používala (jak vyplývá z rozhovoru Jaroslava se stařečkem Pecháčkem) na prosté zdobení krále. V čase vyprávění má maskování krále podobu pestrobarevných stuh dokonale maskujících obličej Vladimírova náhradníka. Obě varianty, ať nahlíženy zvnitřku či zvnějšku, ve snu či bdění, mají způsobovat Jaroslavovu slepotu. Konečně i to, že Jaroslav je pro snovou jízdu králem, je paralelní s tím, že byl v předposledním válečném roce zvolen za krále pro jízdu králů. Snoví jezdci jsou zbojníci, jejich král je v nebezpečí a musí se ukrývat. Tato situace má nádech hrdinství nebo

alespoň dobrodružství. Folklorní jízda takové konotace běžně nemá, ale právě jízda králů v roce 1944 takový podtext měla.¹⁰ Královský titul bere Jaroslav vážně, je králem nejen ve svém opakujícím se snu, ale jako král se chápe i v bdělém stavu. Jeho královstvím je stále opomíjenější říše lidové hudby a folkloru a zároveň jeho „druhý svět“ tvořený z představ. Toto království nemá žádné obyvatele, ale o to usilovněji se soustřeďuje na předání žezla svému následníkovi, kterým má být podle pohádkových a tradičních pravidel po symbolických dvaceti letech syn Vladimír. Když však tento plán selhává, přestává mít pro Jaroslava další život smysl.¹¹

Onen šípkový keř se v románu objevuje ještě jednou v Ludvíkově vyprávění, v němž popisuje závěrečné muzicírování v restauraci. Hudba postupně přestala měnit se publikum zajímat a dostala se do nepříjemně podřadného postavení. Jaroslav tomu chce uniknout a prosí své spoluhráče, aby šli hrát jen pro sebe do polí pod šípkový keř; tuto svou výzvu prosebně opakuje ještě jednou.¹² Pozorný čtenář ví, že pod šípkovým keřem má sraz s dezertérem, který v románu nabývá jasných kontur smrti: „Nesmím opouštět skutečný svět, i když v něm všechno prohrávám. Nakonec bude snad stačit, když se mi podaří to jediné. To poslední: Odevzdat svůj život jako jasné a srozumitelné poselství jednomu jedinému člověku, který ho pochopí a ponese dál [syn Vladimír]. Dřív nesmím odjet s dezertérem k Dunaji“ (Ž: 155). Protože kvůli dohodě nesmí Jaroslav opustit zahradu restaurace, přichází si dezertér v podobě infarktu pro něj.

Ve snu dezertér oslepenému Jaroslavovi odpírá setkání s Vlastou, ale alespoň mu o ní vypravuje. Má „Iněnou sukni, trochu ušpiněnou, protože se vrací z chléva. V ruce má dřevěný džber. Je bosá. Ale je krásná, protože je mladá“ (Ž: 121). Jaroslav v ní okamžitě spatřuje svůj

¹⁰ „Za války jsme všechno víc prožívali. Byl poslední rok okupace, v naší vsi pořádali Jízdu králů. Ve městě byla kasárna a na chodnicích mezi publikem se tlačili i němečtí oficíři. Z naší Jízdy se stala demonstrace. Houf pestrých chlapců na koních se šavlemi. Nezdolná česká jízda. Poselstvo z hloubi dějin. Všichni Češi to tak tehdy chápali a hořely jim oči. Bylo mi tehdy patnáct let a zvolili mne králem. Jel jsem mezi dvěma pážaty a měl jsem zahalenou tvář. A byl jsem pyšný. I můj otec byl pyšný, věděl, že mne zvolili králem na jeho počest. Byl vesnický učitel, vlastenec, všichni ho měli rádi“ (Ž: 126).

¹¹ „Chci ti odevzdat své království. A chci, abys je ode mne přijal“ (Ž: 126).

„A pak jsem otevřel oči a řekl jsem si, že je to dobře, že Vladimír je králem. Je králem říše téměř mrtvé, ale nejnádhernější. Říše, které budu věrný až do jejího konce“ (Ž: 251).

„Kam patříš já? Jsem starý, opuštěný, vyhoštěný král. Poctivý a ožebračený král. Král bez nástupce. Poslední král“ (Ž: 284).

¹² „I Jaroslav měl zřejmě podobné pocity jako já, protože najednou svěsil housle a prohlásil, že ho vůbec nebaví hrát před tímhletem publikem. Navrhl, abychom odešli; abychom se dali polní cestou oklikou k městu, tak jak jsme kdysi chodovali, kdysi dávno; je přece krásný den, za chvíli se začne stmívat, bude teplý večer, budou svítit hvězdy, někde u šípkového keře v polích se prý zastavíme a budeme hrát jenom pro sebe, pro svoje potěšení, tak jak jsme to kdysi dělávali; teď jsme si prý zvykli (hloupě zvykli) hrát jenom pro organizované příležitosti, a toho má prý už Jaroslav dost. [...] Jaroslav znovu opakoval (tentokrát skoro prosebně), že už tu nechce dál být, že by chtěl jít do polí k šípkovému keři a tam hrát jen pro svou radost, ale pak mávl rukou, opřel housle o hrud' a začal hrát“ (Ž: 289-290).

archetypální ideál chudobné děvečky. Když později vypravuje, jak se seznámil se svou ženou, popisuje moment zamilování tak, že ve „Vlastině zraněné postavičce [upadla a zlomila si nohu] uviděl jsem náhle jinou, mnohem známější postavu. [...] Vlasta byla přece ‚chudobná děvečka‘, postava z tolika lidových písní! Chudobná děvečka, která na světě nemá než tu svou poctivost, chudobná děvečka, které ubližují, chudobná děvečka v otrhaných šatkách, chudobná děvečka – sirotek.“ A dále: „Od té doby, co jsem ji takto poznával, osvícenou slovem z lidové písničky, bylo mi, jako bych jen znova prožíval lásku tisíckrát prožitou. Jako bych ji hrál z nějakých prastarých not“ (Ž: 142). Na tomto příkladu si můžeme ukázat dvojitou rozlomenost Jaroslavova vnímání světa. Nevystačíme si totiž s dichotomií snu a skutečnosti. I ve snu je chudobná děvečka jen představou, jen vyprávěným ideálem. A stejným způsobem funguje i skutečnost: svou opravdovou lásku pociťuje k postavě z lidových písní, zatímco doma jej čeká drobná žena, o které si často říká, „že by měla ztloustnout. Tlusté ženy bývají dobračky“ (Ž: 122).

Podobně funguje motiv domova. Ve svém snu jej Jaroslav zevnitř nepoznává¹³ a zároveň si nechá o svém domě vyprávět. Dezertér se rozhovoří jen o plotu a Jaroslav už sám doplňuje svoji představu, jak to má celé vypadat: „všechno je ze dřeva. Tak to má být. Nechci, aby v tom domku byl jediný kovový hřebík“ (Ž: 121). Dezertér se ovšem k popisu interiéru nedostává, končí na prahu domu, kde stojí Vlasta. Vůbec není jisté, jestli náhodou uvnitř přeci jen nestojí chromovaný gauč a moderní stojací lampa. Vášeň pro dřevo a slova o dřevěném domku s doškovou střechou vedou Jaroslava k jistotě, že je všechno v pořádku, ale na vlastní oči se přesvědčit nemůže a nenechá ani svého důvěrníka sdělit, co ví on. V bdělé skutečnosti odpovídá domov spíš hororovému pojetí. Vlasta „je kalendářem i hodinami domu“ (Ž: 132), což se v praxi projevuje tím, že vyhrává své bitvy a zaplňuje domov moderním nábytkem, zbývá zde jen černé harmonium po tatínkovi. Jaroslav je sám svým prorokem, když ve snu tvrdí: „mám rád dřevěný svět. Jenom v něm jsem doma.“ A dokládá tím, proč ve svém domě doma není.

Jaroslav na několika místech tvrdí, že žije ve dvou světech, ve světě skutečném a ve světě představ. Svět představ, bez opory světa skutečného, se však vyjevuje jako *onen* svět a dezertér je jen nový převlek smrti. Vypravěč se domnívá, že se „snažil vždycky žít v obou světech zároveň a neopouštět jeden pro druhý“ (Ž:155). A že vždy „věřil v jejich vzájemnou harmonii“ (Ž: 284). Jenže v jeho jiných tvrzeních se ukazuje, že jeho neschopnost spokojeně

¹³ „Vejdou domů a uvnitř je jiný pokoj a jiná žena a všechno jiné. Myslím si, že jsem se zmýlil, vyběhnu ven, ale zvenku je to opravdu můj dům! Zvenčí můj, zevnitř cizí“ (Ž: 120).

Žít v reálném světě byla dána právě tím, že tyto světy dva nebyly, že mezi nimi neexistovaly žádné hranice. Byl jen jeden, ve kterém opravdové emoce proudily k neexistujícím věcem a skutečné věci zůstaly neakceptované. Je nemožné opustit jeden svět a zůstat v tom druhém právě proto, že dopadne jako schizofrenik, který se snaží zbavit toho druhého: zabíjí sám sebe.

2. SNY O MUŽNOSTI A ŽENÁCH (KUNDEROVA KRITIKA ČISTÉHO LYRISMU)

Dnes je [Ludvík, hrdina románu *Žert*] v pokušení znenávidět si mládí: proto, že se dalo zneužít. Nu, nám se zdá, že se ta nenávist mýlí v adrese, měla by platit spíš těm, kdo mládí zneužili.

Václav Černý: *Dva romány téměř velké* (1994: 43)

Po *Žertu* je román *Život je jinde* dalším Kunderovým dílem vyrovnávajícím se s otázkou, jak mohlo tolik lidí svobodně pomáhat potlačit svobodu. Tentokrát ovšem nemá podobu retrospektivního sebeodhalujícího pohledu, který nám v *Žertu* nabídl vypravěč Ludvík. Román *Život je jinde* je ironickou biografií básníka od jeho narození až do předčasné smrti, která je plná analýz rodinného zázemí, důležitých milostných zkušeností, významných setkání a přátelství, a která neopomíjí ani genezi významných děl.

2.1 KOMPOZICE

Život je jinde se skládá stejně jako mnoho dalších Kunderových knih ze sedmi dílů.¹⁴ V *Umění románu* Kundera popisuje jednotlivé díly z hlediska způsobu vyprávění a tempa a dále tvrdí, že „každý díl má svou vlastní *perspektivu* (je vyprávěn z hlediska jiného imaginárního ega)“ (Kundera 1989: 97-98).¹⁵ Toto tvrzení není docela přesné, v románu *Život je jinde* je v lichých dílech použito střídající se perspektivy Jaromila a maminky doplněné komentáři auktorálního vypravěče. Druhý a čtvrtý díl by mohl odpovídat autorově představě o vlastním díle, přináší totiž v rámci románu ojedinělé hledisko Xaverovo či čtyřicátnickovo. Díl čtvrtý pak nabízí vedle vyprávění auktorálního vypravěče i některé kapitoly popisované z Jaromilovy perspektivy. Následující tabulka vychází z Kunderova výkladu, který autor podává v *Rozhovoru o umění kompozice*, čtvrtém dílu jeho *Umění románu*.

¹⁴Je to celkem osm knih: *Žert* (1967), *Život je jinde* (dopsáno 1970, vydáno 1973), konečná verze *Směšných lásek* (1970), *Knih smíchu a zapomnění* (dopsáno 1978, vydáno 1979), *Nesnesitelná lehkost bytí* (dopsáno 1982, vydáno 1984), *Umění románu* (1986), *Nesmrtelnost* (dopsáno 1988, vydáno 1990) a *Zrazené testamenty* (1993). Rok vydání všech knih, kromě *Žertu*, označuje vydání ve francouzštině. České vydání, pokud následovalo, tak vždy až s několikaletým odstupem.

¹⁵V češtině se použité pasáže vyskytují např. v Chvatíkově monografii (Chvatík, 2008: 66-67).

Číslo dílu	Název dílu	Způsob vyprávění dle Milana Kundery	Tempové označení dílu dle M.K.
1	Básník se rodí	kontinuitní vyprávění (tzn. s kauzálním spojením kapitol)	Moderato
2	Xaver	snové vyprávění	Allegretto
3	Básník masturbuje	diskontinuitní vyprávění (tzn. bez kauzálního spojení kapitol)	Allegro
4	Básník utíká	polyfonní vyprávění (popř. románová montáž [CHVATÍK 2008: 66])	Prestissimo
5	Básník žárlí	kontinuitní vyprávění	Moderato
6	Čtyřicátník	kontinuitní vyprávění	Adagio
7	Básník umírá	polyfonní vyprávění	Presto

Důležitější než příslušnost perspektivy se mi jeví názvy a obsahy jednotlivých dílů a jejich vzájemné vztahy. V následující tabulce jsem díly s jejich výběrovou anotací uspořádala tak, abych zviditelnila obsahovou spřízněnost protilehlých dílů, představíme-li si prostřední díl jako střed románu.

<p>1. Básník se rodí</p> <ul style="list-style-type: none"> početí a narození končí emocionálním a diskursivním splynutím s maminkou (oboustranné dojetí nad Jaromilovými prvními básněmi) tatínek na konci dílu zmizí (později se dozvíme, že zahynul v koncentračním táboře) 	<p>7. Básník umírá</p> <ul style="list-style-type: none"> onemocnění a smrt končí emocionálním a diskursivním splynutím s maminkou (maminka přejímá synův slovník, Jaromil vyznává mamince lásku) tatínek odstraněn jako fotografie i jako symbol otcovství (prozrazení tajemství, že maminku tlačil k potratu)
<p>2. Xaver</p> <ul style="list-style-type: none"> ne-básník „sklepení“ románu (sen) 	<p>6. Čtyřicátník</p> <ul style="list-style-type: none"> ne-básník „altán“ románu (perspektiva postavy, která se dosud v románu nevyskytovala)
<p>3. Básník masturbuje</p> <ul style="list-style-type: none"> nedovršený vztah s opačným pohlavím (nejen masturbace) oddálení se od maminky; nenávisť k andělům psaní avantgardní poezie 	<p>5. Básník žárlí</p> <ul style="list-style-type: none"> neuspokojivá realizace vztahu (žárlení, podvádění, udání) přiblížení se k mamince, která se stává andělem jeho dětství psaní budovatelské poezie
<p>4. Básník utíká</p> <ul style="list-style-type: none"> útěk od maminky (zcela chybí její perspektiva) pověšení tatínkovy fotografie do pokoje nepíše poezii, ale hesla první zdařilý sexuální akt 	

Pojem „sklepení“ vznikl jako rozvinutí vypravěčovy metafory. Vypravěč na začátku dílu *Čtyřicátník* vysvětluje, že přináší novou postavu a že čas vyprávění posouvá do doby zhruba tři roky po smrti Jaromila: „Zbudujme kapitolu, která by byla k ostatnímu vyprávění asi v takovém poměru, jako je zahradní altán k vile“ (ŽJ: 310). Je-li vyprávění o Jaromilovi jakousi vilou, vyprávění o čtyřicátníkovi altánem, který stojí vně hlavní narace, můžeme si

Xaverův příběh představit *pod* tím Jaromilovým, jako jakési stylizované podvědomí hlavní postavy, metaforické sklepení.

Druhý díl, označený Kunderou jako „snové vyprávění“, přichází bez ohlášení podobně, jako tomu bylo v *Žertu* s Jaroslavovým snem,¹⁶ a podobně svůj snový charakter prozrazuje až postupně, aby byl efekt ozvláštňení co možno nejsilnější. A stejně jako Jaroslavova promluva dodá postupně klíče k tajemnému úvodu, tak i Xaverův příběh je plný vysvětlujících pasáží, které popisují, jak celý ten vícevrstevnatý sen funguje.

2.2 XAVER

Druhý díl románu zvaný *Xaver* je teoretiky označován například jako „fantastický příběh“ (Le Grand 1998: 133), „surrealistická kapitola“ (Vohryzek 1995: 222), či dokonce jako „surrealistický‘ přepis snu“ (Kubíček 2001: 60). Poslední definici považuji za nevhodnou, jelikož asociuje konkrétní žánr, který nalezneme v surrealistických dílech, jakými jsou *Spojitě nádoby* André Bretona, nebo *Řetěz štěstí* od Vítězslava Nezvala (Breton 1996b: 32–55, Nezval 1980: 240–260). V těchto textech se vyskytují sny v podobě bezprostředního zápisu po probuzení, jsou prosty nápadné stylizace a jsou doprovázeny výkladem, který připomíná spíše poznámky psychoanalytikovy. Takovým „přepisem snu“ druhý díl románu *Xaver* není. Jedná se o barvitě stylizovaný text, jehož fabule se odehrává na půdorysu domnělých snů. Vyprávění je formulováno ve třetí osobě, perspektiva vychází z hlavní postavy Xavera, ale je tu i moment, který je jednoznačně vyprávěn z hlediska jiné postavy. Xaver vstupuje do místnosti oknem a z perspektivy ženy stojící uvnitř se proti slunečnímu světlu jeví jako pouhá silueta.¹⁷ Standardnímu záznamu snu neodpovídají ani výklady, které popisují, jak se Xaver pohybuje v různých snových rovinách. Tyto výklady mají takovou míru odstupu, že jsou z perspektivy snícího nepředstavitelné.¹⁸ Ve srovnání se zmíněnými surrealistickými přepisy

¹⁶ Aleš Haman si ve své studii všímá, že „způsob prokládání realistického modelu života snovými vizemi je pro Kunderu příznačný takřka od počátku. Výrazně se tento způsob prosadil v *Majitelích klíčů*, kde působily ještě jako motivy odhalující historické pozadí dramatického konfliktu a jeho souvislosti“ (Haman 2002: 430). Naopak Helena Kosková se domnívá, že na „výzvu snu ve svém díle poprvé odpověděl už v *Žertu*“ (Kosková 1998: 13).

¹⁷ „Uviděla ho okamžitě; vždyť v pokoji bylo přitímní a obdélník okna zářil, jako by zde byla noc a na druhé straně den; muž v rámu okna se jevil ze strany ženy jak černá silueta na zlatém podkladu světla; byl to muž mezi dnem a nocí“ (ŽJ: 79).

¹⁸ „Xaver nežije jeden jediný život, který se táhne od narození k smrti jak dlouhá špinavá nit; nežije svůj život, nýbrž jej spí; v tom životě-spánku skáče ze sna do sna; sní, ve snu usne a zdá se mu další sen, takže jeho spánek je jak krabíčka, do níž je vložena další krabíčka a do ní další a další“ (ŽJ: 94).

snu, jejichž poetika se opírá o nearanžovanou obraznost, jakou přináší sám sen, text o Xaverovi je navíc rozvíjen metaforickými pasážemi.¹⁹

Text zprvu sen ani neimplikuje. Kulisy jsou zcela reálné, je jaro roku 1946, hrdina opustil školní vyučování a přichází ke Karlovu mostu. Podezření budí až skok z mostu do otevřeného okna ve třetím patře v úrovni mostu. Další děj je sice málo pravděpodobný, ale pořád ještě přípustitelný (Xaverův rozhovor s ženou obývající byt za oknem, příchod jejího manžela, Xaverovo schování se pod postel a přítomnost při manželské souloži), nakonec i uzamčení manžela v dubové skřini je představitelné v reálném světě. To, že jsme se ocitli uvnitř snu, nám explicitně sděluje až Xaver, který ženě vysvětluje, že může žít „jen přecházeje z jednoho snu do druhého“ (ŽJ: 85), v tu chvíli také pomyslí na smrt manžela-policajta, který záhy ve skřini navždy utichá. Děj už čistě snový a pro sen tak typický: stačí na něco pomyslet, něco si přát, nebo se něčeho bát, a to se vzápětí uskuteční. Příběh pokračuje dalšími dvěma sny, do kterých Xaver usíná a v nichž se cestou zpátky opět probouzí. Ačkoli v jednom snu jsou kulisy dané školním zájezdem na hory a v dalším konspiračním prostředím revolucionářů, čtenář má už dost informací na to, aby věděl, že to vše je „jen“ sen. Jeví se mi proto sporné Chvatíkovo tvrzení, že „pozoruhodná na narativním podání této snové pasáže [...] je okolnost, že vypravěč signály ‚nereálnosti‘ potlačuje, takže čtenář osciluje mezi představou reality a snu“ (Chvatík 2008: 161). Nejde o žádnou oscilaci, ale o hru postupně proměňovaného kontextu, v jakém se text dává. Například Kosková této hře s kontextem podléhá a tvrdí, že Xaver „proskakuje oknem do světa snu“ (Kosková 1998: 13), což jde proti meritmu textu, protože postava Xavera, jak tvrdí vypravěč, neexistuje v jiném světě, než v tom snovém.

Mnohem složitější je otázka, kým tento vypravěč je. Čtenář románu *Život je jinde* intenzivně vnímá, že postava Jaromila je s postavou Xavera spojena silným poutem. Román sám nabízí později takovýto výklad: „...pak jí [Jaromil] začal vyprávět, jak před léty psal dlouhou básnickou prózu, jakési fantastické vyprávění o chlapci, který se jmenuje Xaver. Psal? Vlastně nepsal, spíš si jen vysníval jeho příběhy a toužil je jednou napsat“ (ŽJ: 234). Dále Jaromil vykládá své zrzavé přítelkyni o principu přecházení ze snu do snu a poté v intenci předchozích lží²⁰ vytváří novou variantu Xaverova příběhu: „Xaver se rád toulal

¹⁹ „...hudba k němu stále doléhala, jako by chtěla věstit jeho blízký konec, jako by chtěla k této chvíli boje přišpendlit černý závoj budoucí smrti“ (ŽJ: 99).

²⁰ „Zvláštní je,“ pokračoval pak Jaromil, „že nejsi jen královnou mých dnešních veršů, ale i těch, co jsem psal, když jsem tě neznal. Když jsem tě poprvé uviděl, zdálo se mi, že mé staré básně ožily a změnily se v ženu“ (ŽJ: 234). Zprvu totiž Jaromil zrzku vůbec neviděl a toužil po její tmavovlasé kolegyni a spolubydlící, kterou sledoval a kterou se snažil zahlédnout v okně.

zakouřenými předměstskými ulicemi; míjel vždy jedno suterénní okno, zastavoval se u něho a snil o tom, že za ním možná bydlí krásná žena. Jednoho dne bylo okno rozsvíceno a on uviděl uvnitř něžnou, křehkou, zrzavou dívku. Neodolal, rozevřel křídla pootevřeného okna dokořán a vskočil dovnitř. [...] ale pak přišel její manžel a Xaver ho zavřel do těžké dubové skříně. Ten manžel je tam dodnes proměněn v kostlivce. A Xaver si tu ženu odvedl do dalek, tak jako si tě odvedu já“ (ŽJ: 235). Příběh se odchyluje jak od původního příběhu Xavera (ten v centru Prahy skáče z mostu do okna v třetím patře, za nímž žije tmavovlasá kyprá žena, kterou později zrazuje a nechává ji s kostlivcem ve skříně samotnou), tak od Jaromilova příběhu, pro něhož zrzčino tělo nebylo předmětem touhy, dokud mu nenabídlo východisko ze sexuální frustrace.

V sedmém, posledním dílu románu čtenář dostává k postavě Xavera další klíč:

Nejdřív byl jen on sám, Jaromil.

Pak Jaromil stvořil Xavera, svého dvojníka, a s ním i svůj druhý život, snový a dobrodružný.

A nyní přišla chvíle, kdy je již zrušen protiklad mezi snem a bděním, mezi poezií a životem, mezi činem a myšlenkou. Zmizel i protiklad mezi Xaverem a Jaromilem. Oba dva splynuli v jednu bytost. Muž snění stal se mužem činu, dobrodružství snu se stalo dobrodružstvím života.

(ŽJ: 340)

Jenže další kapitoly a samotný Jaromilův konec ukazují („Ale vždyť ode dneška měli být Xaver a Jaromil jedinou bytostí! Jak to, že ho Xaver zrazuje!“ [ŽJ: 356]), jak zavádějící tyto představy byly. Ten, kdo všechny stvořil a kdo vede jejich činy, se nenachází v pásmu postav. Je jím vypravěč, který svou moc předvádí v plné síle právě v posledním dílu. Jako další příklad této libovůle a arbitrárnosti postav může sloužit věta: „Ozval se výstřel, Jaromil se chytil za srdce a Lermontov dopadl na mrazivý beton balkonu“ (ŽJ: 352).

Interpretace, které považují Xavera za „*dvojníka*, hrajícího zde roli snové kompenzace životní nedostatečnosti básníka Jaromila“ (Chvatík 2008: 161), nebo „smyšlené lepší já, osvobozené od ponižujících zákonů společenské i zemské tíže, jednající volně a ‚arbitrárně‘, a o to věrněji odpovídající duchovnímu autoportrétu Jaromila a jeho pokusu vynalézt sama sebe“ (Richterová 1991: 52), jsou možné, ale románová skutečnost je ještě o něco složitější. Navzdory tvrzení, že „Jaromil stvořil Xavera“, se mi například zdá naivní předpokládat, že vypravěčem druhého dílu je nutně postava Jaromila (jak činí Kubíček, pro kterého je to základní interpretační východisko celého románu). „Xaverův příběh má v textu vlastní rovinu a využívá odlišných prostředků narace, je prost ironického vhledu. Jaromil vypráví Xaverův

příběh jako příběh svého dvojníka“ (Kubiček 2001: 61). Absence ironického pohledu je podle něj vlastností i dalšího ne-básnického dílu *Čtyřicátník* (Kubiček 2001: 63), k němuž se auktorální vypravěč hlásí, a tedy to, že je druhý díl „prost ironického pohledu“, se mi nezdá jako dostatečný důkaz Jaromilova vypravěčství. Navíc i v *Xaverovi* se zhusta objevují v závorkách umístěné komentáře, které jsou obvyklé napříč celým románem, potažmo celým románovým dílem Milana Kundery. Že to není marginální stopa, by snad mohlo dokázat to, že v *Žertu*, kde jsou čtyři vypravěčské party, se závorky objevují pouze v partu Ludvíka. To, že právě Ludvíkův voltairovský, skeptický tón přechází i do ostatních románů, kde má však podobu auktorálního vypravěče, tvrdí ostatně i sám Kubiček (2001: 53). Obrazná pojmenování, která by v *Xaverovi* mohla poukazovat na skutečnost, že jejich vypravěčem je postava básníka, nejsou ve zbylém románu ničím neobvyklým a jsou rovněž známkou Kunderova stylu (stylu kunderovského vypravěče), který se vyznačuje tím, že takřka neutrálnímu a střízlivému stylu občas „unikne“ nějaká sentence plná obraznosti.²¹ Nedochozí k žádné výraznější proměně stylu, podle níž by se dalo usuzovat na výměnu vypravěče. Že to není postava Jaromila, kdo má v moci postavu Xavera, se ostatně ukazuje na konci románu, když Xaver Jaromila zrazuje. Kubičkova efektní interpretace ze závěru kapitoly o románu *Život je jinde*²² se dle všeho s textem románu míjí. Vševědoucí vypravěč příběh neopouští, ale má jej plně pod kontrolou a Jaromilovo „autorství“ a moc nad Xaverem jsou jen zdánlivé.

Ne-totožnost Jaromila a Xavera se odhaluje zejména při pohledu na celek románu. Je zajímavé, že nikdo z autorů zabývajících se tímto románem, nereflekoval souvislost Xavera a čtyřicátníka, jen Vohryzek si všímá, že čtyřicátníka „lze chápat jako třetího člena triády, jejímiž prvními dvěma členy byli Jaromil a Xaver“ (Vohryzek 1995: 226). Přitom ale toho, co tyto postavy, resp. románové díly spojuje, není málo. Tyto díly jsou protilehlé a hlavní postavu románu, básníka Jaromila, odsouvají do pouhého konotačního rámce (*Xaver*), resp. do hrobu (*Čtyřicátník*). Hlavní postavou těchto dílů se stává hrdina (ve smyslu hrdinství), a to buď rodokapsového stříhu (*Xaver*), nebo ražení nepatetického, ale o to opravdovějšího (čtyřicátník sloužil u RAF, za což byl „po zásluze“ potrestán). Stejně tak jsou obě postavy mužné (oproti zženštilému, andělskému Jaromilovi) a „donjuanské“ v tom smyslu, že mají

²¹ Např.: „sláva povinnosti kvete z rozřáté hlavy lásky“ (ŽJ: 301).

²² „Tento jiný příběh, příběh uvnitř příběhu, příběh lyrického prožitku skutečnosti, přináší zneklidňující mrazení. Opuštěn vševědoucím vypravěčem, leč naplněn (jím) nedůvěrou ve vypravěčské gesto Jaromilovo, ocitl se čtenář ve švu dvou skutečností. Ve švu, v němž se rozevřel smysl. Ve švu, v němž je každý čtenář sám za sebe. Je tu však ještě jedna otázka, která se před námi otevírá. Kdo nás přivedl do tohoto švu? Vševědoucí vypravěč? Ale ten přece ztratil svoji moc nad Xaverovým příběhem a jeho verifikační pozice byla vážně znejistěna. Kdo tedy vyprávěl vypravěče?“ (Kubiček 2001: 64-65).

více vztahů s ženami, přičemž ani jeden nepřekračuje hranici, kdy by se vztahu plně odevzdal. S tím souvisí i to, že Xaver je sirotek a čtyřicátník vdovec, ani jeden z nich nemá blízkou osobu, ke které by byl vázán nějakými povinnostmi nebo vděkem. Jsou to rysy, kterými obě postavy stojí v kontrapunktu vůči Jaromilovi. Zároveň stojí v kontrapunktu i vůči sobě navzájem: Xaver pohrdá řádem a schválně chodí všude pozdě (ŽJ: 88), a naopak čtyřicátník si střeží „klid a řád svých dobrodružství“ (ŽJ: 319). Xaver je mladý, je to ještě školák, zatímco čtyřicet let je v Jaromilově kategorizaci už hranice stáří.²³

2.3 ZRCADLENÍ

Nic to ovšem nemění na tom, že Xaver je Jaromilovo ideální já. Je to podoba, kterou marně hledá v zrcadlech, aby mohl být se sebou spokojen.

Sylvie Richterová ve své analýze románu *Život je jinde* chápe zrcadlo jako klíčový motiv v procesu utváření *já* v lidské (zde konkrétně v básnickově) psychice. Vyskytuje se tu jako „Narcisova tůň, tvář otcovských figur a vzorů, statná silueta *alter ego* a lesk vlastních výtvorů“ (Richterová 1991: 49). Vývoj Jaromilovy postavy v románu vnímá jako „pokus o obrat od narcistického *já* k *já* společenskému“ a tento obrat „je lemován řadou odcizených a odcizujících podob, tříštících se a dezintegrujících“ (Richterová 1991: 50).²⁴

Narcisovu tůň vypravěč nabízí dokonce jako vyústění celého románu: Jaromil se totiž utopí ve svém vlastním odrazu; pohltní ho živel vody, a nikoli ohně, jak si snažně přál. Oživuje se tu tak řecký mýtus o mladíkovi, který umírá pro svou nenaplnitelnou lásku k vlastnímu odrazu ve vodě. Jenže když Jaromil hledí do zrcadel, což činí často, zažívá utrpení zcela jiného rázu: jeho vzhled je naprosto neuspokojivý. Jaromil rozhodně netrpí přehnanou sebeláskou, uznání sebe sama dosahuje ve chvílích své uspokojujivé lyrické tvorby²⁵ a její pozitivní recepce. Narcisovou tůň nejsou zrcadla zobrazující Jaromilovu tvář, ale právě (a pouze) „lesk vlastních výtvorů“. Negativní konotace, které v sobě pojem narcismu skrývá, se vážou na samotnou lyriku. Text románu je postaven na tezi, kterou vyjádřil třeba Květoslav Chvatík takto: „Lyrika je ideálním sebezrcadlením introvertního individua, je říší Narcise,

²³„[...] kdybychom se Jaromila zeptali, jak staré jsou postavy jeho básně, upadl by do rozpaků a řekl by, že mezi čtyřicátkou a osmdesátkou; vůbec se nevyznal ve stáří, bylo pro něho daleké a nekonkrétní; věděl o stáří jen to, že je to situace, kdy už je člověk za svou dospělostí“ (ŽJ: 162).

²⁴V 6. kapitole tohoto textu nabízím jiný pohled na ontogezi hlavní postavy.

²⁵„Jsem básník, jsem veliký básník, říká si v duchu a píše si to pak i do deníku: *Jsem veliký básník, mám velikou sensibilitu, mám d'ábelskou fantazii, cítím, co jiní necítí...* [...] Jaromil přistupuje k zrcadlu a dívá se dlouze na svou nenáviděnou dětskou tvář. Dívá se na ni tak dlouho, až v ní posléze uvidí svit výjimečnosti a vyvolenosti“ (ŽJ: 121).

zhlížejícího se v zrcadle slov“ (Chvatík 2002: 72). Tuto myšlenku najdeme u Kundery už v roce 1967²⁶ a ještě v roce 2005²⁷. Několikrát tu na sebe bere podobu metafory „zrcadlového domu“ poezie. „Zrcadlový dům, v němž panuje ohlušující ticho“²⁸ znemožňuje „dospět“ i takovému Halasovi (ŽJ:198).²⁹ Román *Život je jinde* tak „není dobrodružstvím myšlenky, je spíš transpozicí poznaného“, jak soudil Josef Vohryzek v roce 1984 (Vohryzek 1995: 225). Román neklade otázky a nehledá odpovědi na to, co je a kde se bere lyrika, ale ilustruje Kunderovu výše uvedenou myšlenku.

Metafora zrcadlení je v románu hojně využívána a má mnoho podob. Jednou z nejnápadnějších je zrcadlení Jaromila a maminky. Je zároveň i metaforou moci, již má maminka nad svým synem. Tato moc je zpečetěna na konci románu, když maminka nad svým umírajícím synem provolává: „Zdá se ti, že jsem krásná? Však ty jsi mi podoben. Ty jsi to nikdy nechtěl slyšet, že jsi mi podoben. Ale jsi mi podoben a já jsem šťastná, že to tak je“

²⁶ „To je ten věk mladosti [lyrický věk], kdy je člověk ještě sám sobě záhadou, a proto se zcela vyčerpává tím, že se zabývá sám sebou. Druzí jsou pro něho zrcadla, v nichž hledá vlastní význam a cenu. Lyrika je sebevyjádření, lyrika má v sobě narcistní princip. Člověk se stává dospělým, když překročí svůj ‚lyrický věk‘“ (Liehm 1990: 58).

²⁷ „Už dávno jsem pochopil mládí jako *lyrický věk*, čímž míním věk, kdy člověk soustředěný téměř výhradně na sebe sama je neschopen vidět, pochopit a pronikavě soudit okolní svět. Vyjdeme-li z této hypotézy (která je jistě schematická, ale jako schéma mi připadá správná), přechod z nedospělosti do dospělosti spočívá v překonání lyrického postoje. Když si představuju zrod romanopisce v podobě exemplárního příběhu, ‚mýtu‘, vidím ten zrod jako *příběh konverze*. Šavel se stane Pavlem, romanopisec se rodí na ruinách svého lyrického světa“ (Kundera 2006: 10–11).

²⁸ Tato metafora podle mne vychází z metafory skleněného domu André Bretona, použité v úvodu románu *Nadja* (1928): „Pokud jde o mne, budu i nadále bydlet ve svém skleněném domě, kde je kdykoli možné vidět, kdo mě přichází navštívit, kde všechno, co je zavěšeno na stropě a na stěnách, drží jako nějakým kouzlem, kde v noci odpočívám na skleněné posteli ve skleněných prostěradlech a kde se mi dříve či později vyjeví, *kdo jsem*, vyryto diamantem“ (Breton 1996a: 21). V českém kontextu se skleněný dům například zpřítomňuje v titulu Nezvalova *Skleněného haveloku*, ale zejména pak v předposlední básni jeho oddílu *Antilyrika: Konec soukromého života*, v níž subjekt sní: „obývati svůj skleněný dům kam je neustále vidět řekl básník“, zároveň zná nástroje praxe: „ruská socialisace života je prvním krokem do tohoto divadla bez rampy a bez ilusivních kulís“ (Nezval 1932). V tomto smyslu se vyjadřuje ke skleněnému domu Kundera v 90. letech 20. století: „Stará revoluční utopie, fašistická či komunistická: život bez tajemství, kde veřejné a soukromé jsou jedno a totéž. Surrealistický sen drahý André Bretonovi: skleněný dům, dům bez záclon, kde člověk žije na očích všech. Ach, krásno průhlednosti! Jediná úspěšná realizace tohoto snu: společnost totálně kontrolovaná policií“ (Kundera 2006: 52). V šedesátých letech Kundera neviděl situaci ještě takto vyhocenou, ostatně Bretonův skleněný dům dle kontextu citátu označuje vlastně metodu tvorby, jak to původně chápal i sám Kundera: „Je známá věc, že Nezval publikoval i své slabší básně; přesněji: že publikoval téměř vše, co napsal. Žil v tomto smyslu v bretonovském ‚skleněném domě‘: všechny své poetické prožitky učinil viditelnými; výběr ponechal času“ (Kundera 1965: 11). Že skleněný dům není nutně fenomén vnějšího totalitního útlaku, ale projev totality vnitřní, ilustruje i scéna „skleněného sklepa“ z Hrabalova románu *Vita nuova* (Hrabal 1991: 178–190). Vladimír v zářícím sklepe prožívá počátky své osudové lásky k Tekle, navíc vědomě pozorován chodci z ulice. Vyvrcholením je pak potření bílých stěn térem a rozbití si hlavy o ty stěny (nejednalo se totiž vůbec o sexuální akt). Postava Hrabala to na závěr komentuje: „já rád cituju nebudete na mne zase zlý nepřestanete mne proto mít rád co teďka mi napadlo Co se hodí jen a jen na vás víc než na toho kdo to napsal...“ (Hrabal 1991: 189), za čímž následuje volná citace z *Nadji*, zde již uvedená.

²⁹ Ve svém předchozím románu věnoval Kundera několik stránek poezii Františka Halase, s jasným záměrem přispět k jeho rehabilitaci a vrátit jej zpět do kánonu české literatury, odkud byl v padesátých letech odstraněn (Ž: 73–75). Tomu odpovídá Lopatkovo tvrzení, že jde o román speciálních funkcí (Lopátka 1991: 51–56).

(ŽJ: 363). V časech puberty mu tato podobnost byla proti mysli, negativně pociťoval, že má maminku „vsazenou na obličej“ (ŽJ: 173). Tato moc podobnosti se dá doložit na příkladu, ve kterém maminka infikuje svého syna žárlivostí vůči zrzce, takže se z nich stávají „spojité nádoby, jimiž protéká stejná žíravina“ (ŽJ: 244).³⁰ To vše jsou příklady zjevné a v románu frekventované, ale mnohem zajímavějším se mi jeví zrcadlení, které je zčásti ukryto pretextu ke Kunderovu románu, v Baudelairově básni *Albatros*. Ta zachycuje úděl básníka pomocí analogie mořského ptáka v lidském zajetí. Podle jeho vzoru se Jaromil nejprve dočká potupy a výsměchu na parníku (ŽJ: 183–184), aby na souši jeho ponížení vyvrcholilo („když stojí na zemi, kde posměch v tvář mu číší, / při chůzi vadí mu pár křídel olbřímích“ [Baudelaire 1962: 18]). Jenže v hravém zrcadlení románu bere na sebe podobu albatrosa maminka, když drží v natažených rukách velikou bílou osušku a nutí Jaromila, aby se pod jejími ochrannými křídly převlékl. Jaromilova chůze se stává nemožnou, ale nachází paradoxní řešení v běhu, kterým se uzavírá třetí díl a který přináší hlavní téma následujícího dílu, *Básník utíká*.

„Tváře otcovských figur a vzorů“ jsou zajímavé, ale nemají podobu zrcadel, spíše jsou to obrazy určené k napodobování; zrcadlem se při pohledu na ně stává naopak Jaromil. Je tomu tak například tehdy, když přebírá slova, hlas i gesta malíře, svého učitele ve věcech kulturních a uměleckých.³¹ Vyprávění nabízí i situaci, ve které je „malíř originál“ tupen „malířem kopií“ – to když Jaromil obhájí kroky režimu po únorovém převratu.³² A nakonec je čtenář informován o tom, že i domnělý originál je pouhou kopií dalšího vzoru: „Máme se snad posmívat malíři, že napodoboval André Bretona, když si jako on oblékal kožený plášť a choval vlčáka?“ (ŽJ: 351).

Tatínek, který se přiznal do měšťanské vily, aniž by směl proměnit její interiér dle svého vkusu, svou revoltu vybíjí alespoň na sošce Apollona, jako by v ní instinktivně cítil konkurenta v otcovské roli, a snaží se jeho „božské panictví“ dehonestovat mužskými atributy: „Většinou stál otočen zadnicí do pokoje, jindy byl proměněn v podstavec pro

³⁰ K tomu ještě Richterová: „Jaromilova vlastní tvář je neustále pohlcována podobou matky a v obavě vypadat zženštile se zrcadlová past zdvojuje a stává se paradoxem, neboť právě závislost na pohledu druhých charakterizuje typickou ženskou situaci ve světě, kde vládne měšťácká morálka, jak je tomu v *Životě*“ (Richterová 1991: 50).

³¹ „I on sám byl poněkud zaražen, že hlas, jímž mluví, se podobá hlasu malířovu, a že ten hlas strhává s sebou i jeho ruce, které začaly opisovat ve vzduchu malířova gesta. [...] Zpočátku mu bylo nepříjemné, když slyšel, jak z jeho úst mluví malíř svými slovy i melodikou řeči, ale pak nalezl v té výpůjčce jistotu a bezpečí; byl za ní skryt jak za štítem“ (ŽJ: 137).

³² „Vzteky a ponížení způsobily, že formuloval své myšlenky, jak se mu zdálo, přesně a zle. Jenom jedno ho hned při prvních slovech zarazilo: uslyšel ve svém hlase opět tu zvláštní, autoritativní intonaci malířovu a nemohl zabránit své pravé ruce, aby neopisovala vzduchem pohyb, který byl příznačný pro malířova gesta. Byla to vlastně podivná debata malíře s malířem, malíře-muže s malířem-dítětem, malíře s jeho vzbouřivším se stínem. Jaromil si to uvědomoval a cítil se tím ještě více ponížen; a tak používal formulaci tvrdších a tvrdších, aby se malířovi pomstil za gesta a hlas, do nichž ho uvěznil“ (ŽJ: 175).

inženýrův klobouk, jindy byla o jeho něžnou hlavu zavěšena bota a jindy zas byl oblečen do inženýrovy ponožky, která, protože páchla, byla obzvláštním znesvěcením vládce Múz“ (ŽJ: 16). Tyto akce vyvolávají reakci: „Dívala se [maminka] do jeho sličné tváře a začala si přát, aby dítě, které roste v jejím břichu, se podobalo tomuto krásnému nepříteli manžela“ (ŽJ:15).³³ Z mamičiny perspektivy vládne mezi tatínkem a Apollonem napětí během celého románu, zejména pak v časech, kdy se tatínek proměňuje v neživou fotografii z doby mobilizace, zachycující tatínka v důstojnické uniformě. Pro Jaromila je otcovský portrét chabou náhražkou živého otce ve chvílích, kdy jej nejvíc potřeboval; jako ochrana před dusivým mateřským objetím je nedostatečné. Souboj dvou symbolů otcovství rozhoduje maminka tím, že v posledních dnech Jaromilova života portrét schová (ŽJ: 363).

Zrcadlo je možné vnímat jako Jaromilův atribut či symbol. Jaromil je oslepený pohledem na sebe sama. Takto prezentován má Jaromil budít smích. Metafoře zrcadla je významově protikladná metafora lampy,³⁴ která je zdrojem vlastního světla a není závislá na vnějších skutečnostech. Proto se o Jaromilově antipodovi čtyřicátníkovi na konci „retardačního“ dílu věnovanému jeho osobě dočteme: „Také v našem románu byla tato kapitola jen tichou pauzou, v níž neznámý muž rozžal nenadále lampu dobroty. Ať ji ještě pár vteřin vnímáme, tu tichou lampu, to dobrotivé světlo, než nám altán zmizí z dohledu...“ (ŽJ: 333).

Zrcadlení vyjadřuje vztah „snového“ dílu k okolnímu textu. Čtenář se musí neustále ptát: kdo se v kom vlastně zrcadlí?

³³Další paleta možných intertextuálních zrcadlení se nabízí, zaměříme-li si na jméno Apollon. Maminka „zakoušela provokativní touhu, aby se dítě jmenovalo Apollon, což bylo pro ni totéž, jako by se jmenoval *Ten, který nemá lidského otce*“ (ŽJ: 17), což ve chvíli, kdy Jaromil ukáže mamince své první verše, dostává nové konotace: „„A vidíš, jsi opravdu krásný jak ten Apollo, podobáš se mu. Ona to není jen pověra, že v dítěti zůstane něco z toho, na co matka myslí, když je těhotná. I tu lyru sis od něho vzal.““ (ŽJ: 74). Bůh Apollon, který se díky vítězství nad Marsyasem stal vedle řady jiných funkcí i bohem hudby na strunné nástroje, je jakýmsi otcem zakladatelem lyriky. Dalším prvkem v řetězu asociací je Apollinaire (nomen omen), dle Kundery „zakladatel *moderní poezie*“ (Kundera 1965: 6). Většinu uvedeně eseje navíc Kundera staví na analogii Apollinaira a Nezvala: „Těžko bych hledal v celé literární historii dva básníky, kteří by byli tak tajemně spřízněni jako právě Apollinaire a Nezval“ (Kundera 1965: 9). Důkazem je jejich tělnatost, hédonismus, renesanční rozpětí tvorby a mnohé další. Nezval ve svých vzpomínkách *Z mého života* přidává další článek řetězu, kterým se můžeme vrátit zpět k rozebíranému románu a ukázce z něj: „[Tatínek] si přál tajně (neřekl to ani matce), aby mu dala syna, který by byl básníkem a kterého by z úcty k pěvci Večerních písní nazval jeho křestním jménem“ (Nezval 1978: 14).

³⁴Napětí mezi těmito dvěma metaforami využívá i titul knihy Meyera Howarda Abramse *Zrcadlo a lampa*. V ní jsou ale chápány jako metafory ducha. „Jedna přirovnává naše vědomí k zrcadlu odrážejícímu vnější svět, druhá ke zdroji světla, které spoluvytváří vnímanou realitu“ (Abrams 2001: 10).

2.4 SEN

2.4.1 Sonet

Čtrnáct kapitol druhého dílu kopíruje standardní uspořádání sonetu. V prvních čtyřech kapitolách je zachycen snový časoprostor u Karlova mostu, obývaný postavou kypré ženy a jejího manžela policajta. Když policajt ve skříni utichne, začne se jeho žena chystat na cestu s Xaverem, ten ale mezitím blaženě usíná.

Druhý kvartet začíná v páté kapitole osvětlením principu přechodu ze snu do snu a pokračuje novým snem v nových kulisách. Xaver nastupuje do vlaku plného spolužáků jedoucích i s pedagogickým doprovodem na hory. Xaver si mezi nimi všímá světlolvasé dívky upírající na něj své modré oči. Xaver ji však ignoruje, jen aby nepřistoupil „na falešnou hru, která se jmenuje láska“ (ŽJ: 90). A protože se nechce setkat s průvodčím (latinářem, kterému navíc v intenci snového humoru dluží kromě lístku i dlouhodobou účast na hodinách latiny), schovává se v umývárně. Cestou z vlaku do ubytovny pak té křehké světlolvasce, která sotva vleče své lyže, záměrně nepomáhá. Naopak s potěšením sleduje, jak jí je pomáhá nést starý matematikář: „A byl to smutný obraz, kterak nebohé stáří lituje nebohé mládí; díval se na to a bylo mu sladce“ (ŽJ: 91). Když se ostatní ubytovávají v pavilonech rozestých okolo restaurace, přichází Xaver do tanečního sálu, kde ho zaujme elegantní stará žena v rudém svetru a černých kalhotách. Začíná s ní tančit na parketu, sám, všemi dobře viděn a sledován. „Byl pyšný, že s ní tančí, a myslil na to, že za chvíli sem vstoupí světlolvaska a uvidí ho, jak je vysoko nad ní, jako by věk jeho tanečnice byl vysoký kopec a ta mladičká dívka se vypínala pod tím kopcem jak prosebný stonek trávy“ (ŽJ: 92). V poslední kapitole druhého „čtyřverší“ opouští se stařenou sál, protože ví, že dívka převlečená do lehkých, bílých šatů za nimi vyjde ven; připadá si jako krysař a stařenu chápe jako flétnu, na kterou hraje. Když za nimi dívka vychází ven, začne se se stařenou válet po sněhu a sleduje, jak se dívky dotýká mráz. Když to trvá už dostatečně dlouho, přemístuje se Xaver se stařenou do jedné z chat:

Okno přízemního pokoje bylo metr nad sněhovou plání a Xaver z něho viděl, že světlolvaska je pár kroků od něho a že se na něho do okna dívá; ani on nechtěl opustit dívenku, jejíž obraz ho celého naplňoval, a proto rozsvítil (stará žena se rozesmála lascivně nad jeho potřebou světla), vzal ženu za ruku, stoupl si s ní k oknu a u okna ji objímal a zvedal její huňatý svetr (teplý svetr pro stařecké tělo) a myslil na dívenku, která už musila být docela zkřehlá, tak zkřehlá, že necítila své tělo, že už byla jen duší, smutnou a bolavou duší třepotající se v úplně

zmrzlém těle, které již nic necítilo, které již ztratilo schopnost hmatu a nebylo než mrtvou schránkou pro vlající duši, kterou Xaver tak nesmírně miloval, ach, tak nesmírně miloval.³⁵

(ŽJ: 94)

Břemeno takové lásky je vyčerpávající, a proto Xaver na konci osmé kapitoly usíná.

Následující tercet je v deváté kapitole uvozen osvětlujícím textem, který poukazuje na současnost dvou Xaverových spánků (u Karlova mostu a na horách). Dějištěm třetího snu se stává jakýsi dům, kde se koná konspirační schůze: Xaver zjišťuje, že nemá aktovku s důležitým seznamem napsaným v sešitě z češtiny, protože (jak ví pouze čtenář) ji zapomněl u Karlova mostu. Snad aby napravil své pochybení, vydává se na životu nebezpečnou cestu po střechách města, během níž ho nakonec přepadá únava a zvuková halucinace přinášející tóny Chopinova *Marche funèbre*.

Protože sny jsou v tomto vyprávění uspořádány stejně symetricky jako románové díly, vrací první ze tří kapitol posledního celku Xavera skrze tuto zvukovou kulisu nejprve do druhého snu, v němž právě pohřbívají světlovlasou dívku, kterou nechal Xaver umrznout. Třináctá kapitola, tedy druhá v posledním tercetu, je celá věnovaná pouhému přechodu mezi sny. Tentokrát jsou sny spojeny vjemem hmatovým: pronikají k němu ruce bez těla.³⁶ V poslední kapitole se probouzí ve snu prvním a k oněm rukám se připojuje tělo policajtky ženy. Žena se ho snaží vzbudit, protože za okny probíhá revoluce a ona má strach, ale Xaver ji vzápětí zrazuje a vyskakuje z okna. Našel totiž svou aktovku, která mu spolu s revolucí, jež nečekaně propukla v této první snové vrstvě během jeho spánku, připomíná jeho důležitější povinnosti: protože v sešitu z češtiny je seznam lidí určených k popravě, cítí povinnost se do této revoluce zapojit.

Domnívám se, že formu sonetu *Xaver* naplňuje i obsahovým schématem teze-antiteze-synteze.³⁷ Tezí je sen o erotickém lnutí k jedné ženě (tmavé a kypré), antitezí je sen o neerotickém vztahu k dívce (světlé a křehké) a o erotické, cituprázdné touze po stařeně. Syntezí je pak zaprvé revoluční angažmá jako takové, evokující absolutní oddanost, nadřazenou jakýmkoli vztahům vůči opačnému pohlaví, a zadruhé propojení snových vrstev

³⁵Odpověď na otázku, kterou Kundera ve svých románech a povídkách neustále klade, zda nechat při intimních chvílích rozsvícené velké nebo alespoň malé světlo, nebo zda dočista zhasnout, je zde realizována zdaleka nejzajímavěji.

³⁶ „Byl si jist, že tomu doteku rozumí a vděčně ho vnímal; věděl, že je to ruka odpuštění, že světlovláska mu dává na srozuměnou, že ho nepřestala milovat a že láska trvá za hrob“ (ŽJ: 102).

³⁷ Dle J. R. Bechera: „Tato dramatická pochází odtud, že je sonet stavěn podle obsahového schématu, totiž první kvartet jako teze, druhý jako antiteze a následující dva tercety jako synteze. Klad a protiklad v obou prvních kvartetech a jejich překonání v závěrečných tercetech charakterizují ryzí formu sonetu“ (Bukner, Filip: 276).

Xaverovou paměti. Ta byla zprvu pro každý jednotlivý sen oddělená neproniknutelnou membránou, jak to dokládá jeho marná snaha vybavit si v třetím, revolučním snu, kde má aktovku se seznamem: „Můj bože, kde je ta aktovka? Xaver horečně přemýšlel a pak se mu z hloubi paměti vynořila nejasná a nezachytitelná vzpomínka, sladký závan štěstí. Chtěl tu vzpomínku zachytit, ale neměl již čas, protože všichni k němu otáčeli tváře a čekali, co odpoví. Musil přiznat, že seznam nemá“ (ŽJ: 96–97). V poslední kapitole dílu-sonetu však paměť touto membránou proniká a vytváří tak syntezí:

Bylo to jako vzpomínka ozývající se přes několik stěn; Xaver sice věděl, co znamenají hloučky ozbrojených dělníků hlídkujících na mostě, ale přece měl pocit, že si na cosi nemůže vzpomenout, na cosi, co by mu objasnilo jeho vlastní vztah k tomu, co vidí. Věděl, že do této scény patří a že jen nějakým omylem z ní vypadl, jako když herec zapomene vejít včas na jeviště a hra se pak odvíjí podivně zmrzačená, bez něho. Až pak si najednou vzpomněl.

(ŽJ: 104–105)

2.4.2 Aktovka

Tento nenápadný předmět každodenní potřeby plní ve vyprávění o Xaverovi několik funkcí. Aktovka kontextualizuje postavu Xavera.³⁸ Je klíčovým předmětem pro utváření zápletek: Xaver ji nejprve hází do okna u mostu, protože mu překáží ve skoku, a překvapené ženě pak tvrdí, že aktovka je jeho motivem k nenadálé návštěvě, protože v ní má mimo jiné domácí úkol *Kterak k nám přišlo jaro*. Rázem je vše vysvětleno a žena je moc ráda, že ji tu našel. Aktovka zaplétá příběh i dál. Policajt přišedší domů souloží se svou manželkou na posteli, pod kterou se Xaver schovává, nejprve uslyší kýchnutí, které by se snad dalo nějak zamluvit, kdyby vzápětí nespátril cizí aktovku, jakousi Xaverovu synekdochu. Na jiné zápletky (ve třetí snové vrstvě) se aktovka podílí tím, že ji Xaver u sebe nemá. Důležitý seznam, který aktovka obsahuje, totiž může v nežádoucích rukou zmařit revoluční záměry. Absenci tohoto seznamu vyvažuje nasazením vlastního života. Aktovka snový díl pointuje, když propojuje vertikálně jednotlivé snové vrstvy, čímž se zároveň podílí na syntéze v rámci sonetového uspořádání: Xaver s aktovkou v rukách opouští v první snové vrstvě ženu, protože v ní má nejen sešity (atribut své školní identity, která je připomenuta ve snu druhém), ale i seznam osob určených k popravě (atribut revoluce, doslova její „oči“, který postrádal ve snu třetím). Aktovka je něco jako materiální součást Xaverovy identity. Identitu si totiž přenáší ze snu do snu, je to stále Xaver, mladík určitých vlastností. Stejně tak má pouze jednu aktovku, i

³⁸ „Vesmír pěti vyučovacích hodin byl daleko a on s ním byl spojen jen malou hnědou aktovkou“ (ŽJ: 77).

když spí na několika místech zároveň. (Není to tedy uskutečnění touhy o několika paralelních existencích, které je věnován velkorysý prostor v románu *Nesnesitelná lehkost bytí*, protože v duchu avantgardně-totalitních hesel románu *Život je jinde* existence bude buď úplná, anebo nebude.)

Xaverova aktovka není v románu jediná. Aktovku má i čtyřicátník a její obsah funguje opět jako součást charakteristiky postavy. Aktovka v sobě skrývá montérky, které metonymicky vyjadřují jeho reálné postavení ve vnějším světě: dělnickou práci vnutila tomuto bývalému pilotovi RAF situace padesátých let. Aktovka ji však uzavírá do sebe, dává ji do závorek a odděluje ji od jeho života soukromého, který se naplno odehrává pouze doma, mezi stěnami garsoniéry, a je vyplněn reprodukcemi antických výtvarných děl, antickou literaturou a erotickými zábavami.

Aktovka nabývá konečně i metaforické podoby, když těsně před prvním polibkem Jaromila a vysokoškolačky vypadává dívce z ruky plná univerzitních skript: „zdálo se mu, že nechala spadnout na zem celou universitu, aby ho mohla uchopit do uprázdněných rukou“ (ŽJ: 141). (Domnívám se, že jde o nenápadné zárodky pozdější výrazné a zvýrazňované vypravěčské hry s předměty, například s buřinkou v *Nesnesitelné lehkosti bytí* nebo s černými brýlemi v *Nesmrtelnosti*.)

2.4.3 Vyzvání na cestu

Když Xaver zavřel v prvním snu policajta do skříně, navrhl poněkud znepokojené ženě, že někam odejdou.

Ale žena se nesmála a ptala se: „Kam půjdeme?“

Xaver jí vyprávěl, kam půjdou. Namítala, že zde v této místnosti je doma, kdežto kam ji chce Xaver zavést, nemá ani svůj prádelník ani ptáka v kleci. Xaver odpovídal, že domov není prádelník ani pták v kleci, nýbrž přítomnost člověka, kterého milujeme. [...]

A při těch slovech si najednou oba všimli, že skříň ztichla. To ticho bylo tak nápadné, že je oba probudilo. Bylo to jak chvíle po bouři; kanárek v kleci se rozezpíval a v okně byla žlutá barva slunce, které zapadalo. Bylo to krásné jak vyzvání na cestu. Bylo to krásné jak boží odpuštění. Bylo to krásné jak smrt policajtova.

(ŽJ: 85)

Xaverova odpověď je docela vynechána. Vypravěč konstatuje, že „Xaver jí vyprávěl, kam půjdou“, na což navazuje ženina argumentace. Při pátrání po tom, co zůstalo mezi řádky, nám bude klíčem zmíněné „vyzvání na cestu“. Citovanou ukázkou lze vnímat jako šifrovaný

odkaz k „prvnímu velkému básníku moderny“ (Friedrich 2005: 28). Romantická, ale zejména moderní lyrika a její tvůrci jsou tematickou dření románu, vedle explicitních odkazů na ni je zde přítomna i implicitně.

Báseň *Vyzvání na cestu* vedle své známější veršované verze z *Květu zla* („*Vyzvání A*“)³⁹ existuje i jako prozaická varianta v *Malých básních v próze* („*Vyzvání B*“)⁴⁰. Z třicátého třetího textu *Malých básní v próze* s názvem *Opíjejte se!* pak pochází i jediná přímá citace Baudelaira v románu: „Je třeba být neustále opilý... vínem, poezií, ctností, podle libosti...“ (ŽJ: 231). V téže větě je souřadně připojen Nezval a jeho citát: „Třeštěte se mnou!“⁴¹ Souřadné spojení těchto dvou autorů je další indicií, kterou v sobě ukrývá báseň *Vyzvání na cestu*. Nezval totiž nejenže Baudelairovu báseň přeložil, ale napsal i svoji vlastní variaci („*Vyzvání C*“)⁴², jejíž porovnání s Baudelairem přijde na řadu později.

Baudelairovo „*Vyzvání A*“ se vymyká ostatním básním *Květu zla* svým pravidelným, kolébavým rytmem.⁴³ Má podobu triptychu, jehož tři sloky jsou uzavřeny stejným refrémem. Báseň vyzývá „mé dítě, mou sestru“⁴⁴ k cestě do země „nápodobné tobě“ (přel. Svatopluk

³⁹ Z roku 1857, zde použity překlady S. Kadlece (Baudelaire 1962: 105-106) a V. Nezvala (1982: 452-453).

⁴⁰a) Z roku 1869, přeložil H. Jelínek (Baudelaire 1999: 35-37).

b) Román pro označení textu o Xaverovi nabízí pojem „básnická próza“ (ŽJ: 234), ale „báseň v próze“ se mi jeví ještě přesnější. Sice jsem zamítla představu Jaromila jako vypravěče tohoto dílu, ale na druhé straně je forma sonetu významným argumentem pro to, chápat vypravěče druhého dílu jako básníka. Nicméně to může být vnímáno jako určitá vypravěčova stylizace a ne jako předání otěží příběhu jedné z postav, jak například interpretuje vyprávěcí situaci Kubíček (2001: 60-65), nebo také Le Grand (1998: 133). Eva Le Grand navíc tvrdí, že jde o „románový pokus, než se stane básníkem“ (Le Grand 1998: 133). Tato teze je dle mého názoru sporná. Zaprvé se nejedná o pokus o román, protože je to krátký, uzavřený celek, a pokud bychom nepřistoupili na označení „báseň v próze“, rozsáhlejší žánr než povídka pro označení jistě nenajdeme. Zadruhé Jaromil svou první báseň napsal během druhé světové války (ŽJ: 108), zatímco Xaverův příběh je situován do roku „po velké válce“ (ŽJ: 77). Ani to pochopitelně není důkaz, že by „Jaromilův“ text o Xaverovi vznikl až po jeho první básni, rozhodně ale román nedává žádný podklad k tomu, aby si jeho čtenář mohl začít myslet totéž, co autorka monografie *Kundera aneb Paměť touhy*.

⁴¹Objevila jsem pouze rozšířenou citaci bez uvedení zdroje v jiném díle Milana Kundery, v eseji uvádějící Kunderův výbor z Nezvala *Podivuhodný kouzelník*: „A pak se člověk dívá, z jakých napohled bezvýznamných impulsů propadá se třeštění. Třeštěte se mnou! To je to, co si přeji. Co může člověk obětovat svým bližním víc než nejvzrušenější chvíle svého života? Nemyslím. Nemyslím, že se mé řádky ztratí, aniž by na to nedoplatila některá bytost štěstím.“ Kundera to komentuje slovy: „Taková výzva předpokládá ovšem, že básník umí nejenom popsat a sdělit čtenáři svůj zážitek, ale že jej v něm umí vzbudit, vyvolat. A to jsou dvě různé věci. Čteme-li v nějaké básni, že je básník smuten, že ho srdce bolí a slzy se mu koulejí po tváři, nemusí to v nás ještě vůbec obdobný cit probudit. *Popsat* je totiž něco zcela jiného než *vyvolat*. A hlavně: *popsat* neznamená ještě *poznat*. Zato *vyvolat*, to už předpokládá poznání“ (Kundera 1963: 8).

⁴²Vyšla ve sbírce *Zpáteční lístek*, 1933 (Nezval 1951: 119–121).

⁴³Dalo by se říci valčíkovým: trochej ukončený těžkou dobou (údery na koncích), krátká rytmická řada zesílená rýmy a zároveň spojená (jakoby do obloučků) vždy po třech verších do jedné věty. Jde o postřeh Vladimíra Binara, ale klíč k němu dává sám Baudelaire ve svém *Vyzvání II*: „Kterýsi hudebník napsal *Vyzvání k valčíku*; kdo složil *Vyzvání k cestě*, jež by bylo možno nabídnout milované ženě, vyvolené sestře?“ (*Vyzvání B*). *Vyzváním k valčíku* (*Invitation à la valse*) je s největší pravděpodobností míněno rondo Carla Marii von Weber s originálním názvem *Aufforderung zum Tanz* z roku 1819.

⁴⁴Vypravěč románu *Život je jinde* na jiném místě (k tomu – dalo by se s nadsázkou říci) říká: „Něha je též úlek před tělesnými důsledky lásky; je to pokus unést lásku z říše dospělosti (v níž je závazná, záluďná, plná odpovědnosti a těla) a považovat ženu za dítě“ (ŽJ: 133).

Kadlec). V té zemi je „Slunce v kruhu mhy / mračné oblohy / mají pro mou duši tesknou / kouzlo očí tvých / zlých a proradných, / jež se přes své slzy lesknou“ (Kadlec).⁴⁵ Ideální podoba té země spočívá pro Baudelaira zejména ve specifickém interiéru plném starobylého nábytku, intenzivních vůní a lesklých předmětů a zrcadel, jež oslovují duši její vlastní řečí. Možná nám na pozadí této sloky nebude připadat tak nenadálá reakce ženy od Karlova mostu, která Xaverovi namítá, že zde nebude mít svůj prádelník a klec s ptákem.⁴⁶ Třetí sloka zpívá o korábech připlouvajících plnit adresátčina přání a o západu slunce, který nechybí ani v Xaverově snu.

Když se Baudelaire k *Vyzvání na cestu* po letech vrátil, tematickou strukturu v podstatě zachoval. Země sice dostává konkrétní jméno, ale „země Cocagnská“ je evropský topos⁴⁷ znamenající zemský ráj, ve kterém veškerý blahobyt náleží člověku bez jakékoli práce. Baudelaire tuto zemi popisuje podobně jako ve „*Vyzvání A*“⁴⁸: „kde vše je krásné, bohaté, klidné a počestné; kde přepych s rozkoší zhlíží se v pořádku; kde život plyne v hojnosti a sladce se v něm dýše; odkud výtržnosti, nepořádek a něco nepředvídaného jest vyloučeno“ („*Vyzvání B*“). Ale oproti veršové podobě tu zdůrazňuje, že tato země je podobná adresátce vyzvání. Významnost této podobnosti narůstá, až se stává totožností. Dostáváme klíč: země je žena a koráby kotvící v přístavu jsou básníkovy myšlenky. Je to sen a touha, která si neklade za cíl se uskutečnit.⁴⁹

Jak se s „vyzváním“ popasoval ve třicátých letech 20. století Vítězslav Nezval? „Tu nostalgii po zemi, již neznáme, tu úzkost zvědavosti“ („*Vyzvání B*“) tišil pajány na sice nejmenovanou, ale přesto jednoznačně specifikovanou zem („země blízko pólu“, která „není Amerika“ a „nerostou zde palmy“ a „nezpívají žalmy“ a vládne tam „muž s čelem sedláka“ [„*Vyzvání C*“]⁵⁰). Souvislost mezi adresátkou a zemí je poněkud obrácená („Na tisíc oraček / Tu přetvořuje hmotu / Z níž je i srdce tvé“). Místo života jdoucího ruku v ruce se smrtí („Všechno užítí, / žít a umřítí“ [„*Vyzvání A*“, Nezval]) nabízí život jdoucí ruku v ruce s

⁴⁵Tyto slzami zalité oči se stanou ještě aktuální v podkapitole *Žena-voda*.

⁴⁶Ostatně podobný boj o podobu interiéru, který odráží vzájemné postavení jedinců v mileneckém, resp. manželském páru, se odehrává mezi maminkou a tatínkem, rozebírám jej v kapitole *Zrcadlení*.

⁴⁷Český jazyk takové toponymum nezná, ale vedle francouzského „Pays de Cocagne“ je známo např. italské „Paese di Cuccagna“, anglické „Cockaigne“, německé „Schlaraffenland“, vlámské „Luilekkerland“, polské „Kukania“ či „Szlarafia“ atd.

⁴⁸„Tam má rád a krása chrám, / mír a rozkoš vládne tam“ (Kadlec).

⁴⁹Před tímto konečným odhalením, v předposledním odstavci básník praví: „Sny! Stále jen sny! A čím je duše ctizádostivější a delikátnější, tím více sny ji vzdalují možného. Každý člověk nosí v sobě svou dávku přirozeného opia, stále vyměšovaného a obnovovaného, a od narození až do smrti, kolik pak napočteme hodin, naplněných pozitivní rozkoší, zdařeným a rozhodnutým činem? Budeme vůbec někdy žít, přejdeme vůbec někdy v ten obraz, jež maloval můj duch, v ten obraz, jenž se ti podobá?“ (*Vyzvání B*).

⁵⁰Všechny další nspecifikované citace v tomto odstavci pocházejí z tohoto zdroje.

písní („Tam můžem jako ptáci / Žít zpívat milovat“); místo klidu („V onom kraji budeš mít / rozkoš, krásu, přepych, klid.“ [„*Vyzvání A*“, Nezval]) zde „vskutku vládne lid“. Aby toto „vyzvání“ vyzývalo s jistotou k cestě zcela opačným směrem než to Baudelairovo, nezbyvá než připojit: „Ať zhyne starý svět“, neboť „jen v štěstí miliónů / Je radost krása ráj“.

Porovnání tří verzí básně *Vyzvání na cestu* pomohlo vyznačit prostor, v jakém se pohybuje pojetí lyriky v románu *Život je jinde*. Jejím spouštěcím mechanismem je utopická touha vedoucí buď k rekultivaci nitra, nebo společnosti. První cesta nabízí i nakročení směrem k próze (podle Kundery vlastně vyšší vývojový stupeň literatury) přinášející výhody odstupu umožňující opravdové sebepoznání. Tento prostor je až překvapivě důsledně vyplněn Jaromilovou tvorbou, budeme-li mezi ni počítat i plánovanou báseň v próze *Xaver* (vedlejší budiž otázka, kým je v románu realizována). Poezie veršovaná má pak dvě podoby, jednu avantgardní a druhou budovatelskou, mezi nimiž tvoří hranici politický převrat. Jaromil se tak jeví svému okolí jako kariérista. Když ale vezmeme v úvahu poetiku Nezvalovy básně z třicátých let, mezníky velké historie se rozmažou⁵¹ a vyostří se lyrika tak, jak se ji Kundera snaží prezentovat: jako produkt „nostalgie po zemi, již neznáme.“⁵² Že se jedná o vidění omezené, snad zaměřené na cíl obvinít lyriku jako takovou a sejmout odpovědnost z lyriků, je nejspíš zbytečné dodávat. Literární dějiny k tomu dodaly jednu nepodstatnou pointu: v době už naplno rozproušené normalizace, když Kunderův výbor z Nezvala už opustil veřejně dostupné regály knihoven, uprázdněné místo zaplnil výbor nový, v podobném kazetovém formátu. Vyšel rok poté, co Kundera (definitivně, jak se později ukázalo) odjel z Československa. Uspořádal jej a předmluvu k němu napsal Jiří Taufer; nazval jej *Vyzvání na cestu* (Nezval 1976).

2.4.4 Žena-voda

První ženskou postavou v Xaverově snovém životě je policajtova manželka. Tato žena je zpočátku charakterizována měkkostí, melancholií a úlekem („nikoli úlek z jeho nenadálého příchodu, nýbrž dávný úlek, který zůstal v ženě tváři v podobě strnulých velkých očí, v

⁵¹ Že česká stalinistická poezie zdaleka nesplyvá s obdobím mezi únorem 1948 a únorem 1956 (XX. sjezd KSSS), nýbrž jej v obou směrech významně přesahuje, dokazuje ve své eseji *O poezii českého stalinismu bez pověr a iluzí* Antonín Brousek (Brousek 1999: 494-519); zaměřuje se ale převážně na vývoj po květnu 1945.

⁵² Na stejném interpretačním principu je postavena i Kunderova esej o Apollinairovi: „*Celý básnický postoj Apollinairův opírá se totiž o utopickou důvěru v budoucnost člověka, důvěru, že rozmach technické civilizace přinese člověku netušenou radost a netušenou novou krásu.* Tato důvěra nevyplývala z žádné filosofie dějin; neměla nic společného s marxistickým projektem pokroku (i když se s ním shodovala ve svém optimismu), byla to důvěřivost utopismu vskutku *naivního*“ (Kundera 1965: 7).

podobě bledosti, v podobě gest, která jako by se stále omlouvala“ [ŽJ: 80]). Skrze tyto oči, „plující oči“ (ŽJ: 80), oči, „které *zaplavovaly* ostatní tělo svým hnědavým světlem“ (ŽJ: 81, zvýrazněno A. K.) a které ženu dokonce několikrát synekdochicky nahrazují,⁵³ proniká do její charakteristiky živel vody. Tato metafora postupně nabývá na síle („držel ženu oběma rukama kolem jejích paží a snažil se vnímat určitost jejích obrysů, která se stále ztrácela v rozvodněnosti jejích očí“ [ŽJ: 83]), až žena splývá s vodou celá („zase se mu zdálo, že maje rty na její tváři, potápí se do nesmírných vod“ [ŽJ: 84]; „viděl její krok, vláčný a plynulý jako krok vody, která se změnila v tělo“ [ŽJ: 86]).

Podobná metaforická spojení se vztahovala v prvním dílu románu k postavě služky Magdy. Voda rovněž přišla skrze oči, ale tentokrát v mnohem realističtější podobě slz. Magda často pláče, protože jejího snoubence zatklo a popravilo gestapo. Jaromil se těšil, „jak uvidí slzu v dívčině oku, jak dívčin stud se bude snažit zapřít smutek a jak smutek nakonec stud přemůže a slzu nechá skanout. Vpíjel se [...] do její tváře a zaplavovalo ho vlahé vzrušení i touha zahrnout tu tvář něhou, hladit ji a utěšovat“ (ŽJ: 65). V téže době si Jaromil donekonečna čte v Eluardových básních, „necháváje se uchvacovat jednotlivými vytrženými verši: *Měla v klidu svého těla malou sněhovou kouli barvy oka; nebo: v dáli moře jež omývá tvé oko; a: Bud zdráv smutku jsi vepsán v očích, které miluji*. Eluard se stal básníkem Magdina klidného těla a jejích očí omývaných mořem slz; celý svůj život viděl zakletý v jediném verši: *Smutek krásná tvář*. Ano, to byla Magda: smutek krásná tvář“ (ŽJ: 66-67). Ukazuje se, že metaforicky chápaný živel vody je spojený se smutkem a že melancholie ženy ze snu v sobě takto prvek vody anticipovala.

K postavě Magdy navíc přitéká ještě jiná voda. Jaromil, v touze pozorovat ji nahou, zosnuje důmyslný plán, aby ji mohl špehovat klíčovou dírkou v koupelně. Když Magda nevědomě ukáže Jaromilovi svou nahotu, vlézá do vany a pohlédne směrem ke klíčové dírce, čímž Jaromila kvůli jeho vrozenému nehrdinství vyplaší. Když mu dojde, jak hloupé to bylo, vymyslí smělý, alternativní plán: dojit si jakoby nic do koupelny pro kartáč a s předstíraným překvapením si ještě jednou nahou Magdu prohlédnout. Jenže na to Jaromil nemá dost odvahy. Zbývá jen sublimace: z nechuti vůči sobě samému píše Jaromil svou první báseň, ze které vypravěč prozrazuje tyto detaily: „byl tam *smutek*, který se *rozpouští a mění ve vodu*, byla tam *zelená voda*, jejíž *hladina stoupá výš a výš až dosahuje k mým očím* a bylo tam tělo, *smutné tělo*, tělo ve vodě, za kterým jdu, *jdu nekonečnou vodou*“ (ŽJ: 70). „*Jsem pod vodou a údery mého srdce způsobují kruhy na hladině; [...] Ach, moje vodní láska*“ (ŽJ: 71). Když si

⁵³ Např.: „Stál proti velkým hnědým očím“ (ŽJ: 83). „Posadil se k velkým očím“ (ŽJ: 84).

tyto verše přečte maminka, vyvolávají v ní asi „čtverý druh slz“ (ŽJ:73), což (ačkoli Jaromil nezná všechny důvody mamincina pláče, které totiž zdaleka nesouvisí jen s básní) „mu bylo svatou zárukou, že jeho verše mají moc; skutečnou, fyzickou moc“ (ŽJ: 73). Takto vzniká podobná spojitost, jakou implikovala snová pasáž: žena – voda – smutek – mužova moc. Román zde nabízí možnou paralelu k ženě ze snu a tím jakoby potvrzuje dvojnickví Jaromila a Xavera. Je ale důležité si uvědomit, že moc přichází až skrze báseň a svým účinkem míjí původní cíl, což ukazuje fatální rozdíl mezi domnělými dvojníky.

V Jaromilových představách je s Magdou spojena tmavovlasá prodavačka: „Ta dívka posazená na osm hodin do těsné klece pokladny se mu strašně líbí. Měkkost obrysů, pomalost gest, uvězněnost, to vše mu připadá tajemně blízké a předurčené. Ostatně ví proč: ta dívka se podobá služce, které zastřelili milence: smutek – krásná tvář. A klec pokladny, ve které dívka sedí, se podobá vaně, ve které viděl sedět služku“ (ŽJ: 194). Vlastnosti, které vzbuzují v Jaromilovi touhu, jsou konstantní a korelují se vkusem Xaverovým: dívka je černá, kyprá, tichá a tajemně blízká (ŽJ: 196). Jenže Jaromilovi není románová skutečnost nakloněna tak jako Xaverovi. O jeho panictví se postará pravý opak objektu jeho touhy: ošklivá, zrzavá, hubená, hlučná, odpuzující dívka (ŽJ: 196). (Navíc se tak děje omylem, zrzka si myslela, že Jaromil číhá na ni a nikoli na její kolegyni.) Pro nesoulad představ a skutečnosti má ale Jaromil pragmatické řešení, stačí totiž pozměnit představy. Jaromil reinterpretuje vlastní fantazie a na místo tmavovlásky ze snu, respektive tmavovlasé pokladní ze života, umístí zrzku.

Vodní metafory jsou metaforami ženskosti procházející celým románem. Jaromil přistává na „břehu zrzčina těla“ (ŽJ: 226), maminka je „pasivní hladinou, na kterou malíř promítá obraz své touhy“ (ŽJ: 61), nebo tuší, „že se mu při prvním letmém dotyku rozpustí v náručí“ (ŽJ: 126).

Gaston Bachelard ve své eseji *Voda a sny* stejné souvislosti dovozuje na docela jiném textovém materiálu. V souvislosti s Oféliiným komplexem se dočteme, že „voda je organickým, hlubinným symbolem ženy, která dovede jen *plakat* nad svými strastmi a jejíž oči snadno tonou v slzách“ (Bachelard 1997: 100).⁵⁴ Voda je také zároveň symbolem mateřským, zahrnuje v sobě vodu plodovou, mateřské mléko, „voda je hmota, kterou je všude vidět rodit se a růst“ (22), a stejně jako matka dokáže kolébat a nést, přesněji nadnášet (109). Bachelard také rozebírá obraz z Novalisova snu, ve kterém snící vstupuje do vodní nádrže a má z vody pocit, „jako by se byly v té vodě rozpustily rozkošné mladé dívky, které při doteku

⁵⁴Všechny citace v tomto odstavci pocházejí z tohoto zdroje.

s jinochem nabývaly tělesnosti“ (149). K vodě, jež na sebe „vzala podobu rozpuštěné ženské substance“, nachází Bachelard v rozličných textech další příklady (152).⁵⁵

Zrzka, která není Jaromilovou vysněnou ženou-vodou, je alespoň jako žena-voda zvenčí aranžována. Nejprve, když ji Jaromil utěšuje tím, že ji má rád právě proto, že je ošklivá, jí vytrysknou slzy. Tyto slzy Jaromila hřejí a inspirují k básni, která vznikla výjimečně rovnou jako neotisknutelná (to už jsme se v biografii básníka posunuli do poúnorových časů, kdy Jaromil začal opět psát verše, tentokrát v duchu socialistického realismu, a slavil s nimi i nějaké úspěchy). V této básni je i následující verš s komentářem: „*dejte mi pít vodu, kterou vyplakala* (a zejména s jejím smutkem, který ho zbavoval jeho smutku)“ (ŽJ: 247). Jaromil stále touží po melancholické, smutné ženě, ze které vytéká voda jejích slz, v níž tato žena ztrácí obrysy a stává se sama vodou. Snad i proto, že mu zrzka „neustále vyskakovala z vany, kterou jí přichystal a naplnil rozpustidlem lásky“ (ŽJ: 248), týrá ji neustále žárlivými scénami, aby z ní vytlačil tolik hřejivé a vzrušující slzy. Vrcholná a zároveň poslední zkušenost jeho erotického života stojí nad ostatními právě kvůli záplavě slz dojetí, které vyvolává falešná věta: Nemohl/a bych bez tebe žít. Nesoulad snu a skutečnosti nemá vliv jen na pragmatické poupravování představ, vede k deformování alespoň toho, nad čím má básník nějakou moc.

2.4.5 Dívka-sníh

Druhou ženskou postavou ze snu je světlovlasá a modrooká spolužačka, antiteze ženy z prvního snu. Na rozdíl od ní neobětovává pouze svého manžela, ale sebe celou. Příběh světlovlásky ze snu byl popsán výše, ale dodejme ještě několik detailů. Když dívka vychází na zasněženou pláň, je oblečená do bílých, lehkých šatů, „v nichž byla ještě křehčí a ještě zranitelnější“ (ŽJ: 92). Takto spoře oblečená vychází za Xaverem a stařenou ven. „A byla ještě křehčí než před chvílí, její bílé šaty se ztrácely na sněhu, takže vypadala jak sníh, jenž kráčí sněhem“ (ŽJ: 93). Bere na sebe podobu sněhu, aby se sněhem splynula a jeho chladem zahynula. Když se Xaver vrací do této snové vrstvy, právě probíhá její pohřeb. Krajina se sněhem se proměnila, „z bělostného sněhu zbyly jen špinavé cáry a stužky na vlhké zemi“ (ŽJ: 100), což je analogický proces, který potkal i dívku-sníh. Roztála a její ženská substance voda „je ztracená v nesmírné hlíně“ (ŽJ: 100).

⁵⁵Ironickou variantu takové ženské substance najdeme i v románu *Život je jinde*: „Ano, byl s to zahrnout všechny její chyby do všeodpouštějícího roztoku lásky, ale jen pod jednou podmínkou: že ona sama se poslušně do toho roztoku položí, že nebude nikde jinde než v této vaně lásky, že ani jednou myšlenkou z té vany nebude unikat, že bude úplně ponořena pod hladinu jeho myšlenek a slov, že bude ponořena do jeho světa a v žádném jiném světě ani kousíčkem svého těla ani myslí nebude“ (ŽJ: 248).

V Jaromilově životě paralelu této dívky nenalezneme tak snadno, jako tomu bylo v předchozím případě. Žádná křehká blondýnka s velkýma, modrýma a prosebnýma očima⁵⁶ se předmětem touhy nestává. Jistou podobu však nacházíme v oblasti jeho představ a jeho veršů. V jedné básni zpracovává téma mrtvé dívky a sní „o těle zvolna se rozpouštějícím v hlině a zdálo se mu, že je to nádherný akt lásky, v němž se tělo dlouze a sladce mění v zem“ (ŽJ: 124). Dívka ze snu na sebe bere jednu z podob smrti, jak ji vnímá Jaromil (o další bude řeč vzápětí). Není tragická, v „jeho snu o smrti se mlčelo a jenom dlouze, němě a šťastně žilo“ (ŽJ: 124). Tato smrt je vlastně prenatalním stavem a rozhodně nebudí hrůzu.

V souvislosti s tím pak funguje stará žena ve svetru jako jiný druh „živoucí smrti“. Xaver je ke stařeně přitahován právě jejím stářím, „byl šťasten, že má v náručí tolik let života, že on, školák, drží v náručí celý jeden málem už uzavřený život“ (ŽJ: 92). Ta představa vychází z podobného, ne-li stejného myšlenkového základu, či přesněji fascinace, jako jeden z obrazů z další Jaromilovy básně. Báseň, jejíž popis, rozbor a reakce čtenářů (maminky a vysokoškolačky) popisuje celá 22. kapitola třetího dílu románu, je o dvou starcích, kteří na sklonku života ještě jednou naposledy prožijí svá těla jako erotická. Cítí, „*jak pod kůží toho druhého tiše již předou stroje smrti*“ (ŽJ: 161).

2.5 DYNAMIKA JAROMILOVY POSTAVY A JEJÍ KONEČNÝ ZRCADLOVÝ ODRAZ

Při hledání odpovědi na otázku po míře podobnosti Jaromila a Xavera bude užitečné si načrtnout pohyb Jaromila v jeho vlastním příběhu a postihnout jeho logiku vedoucí k neodvratnému konci. V zásadě jde o pohyb vzhůru. Můžeme si představit nekonečné schodiště s několika patry, kde jsou jakési mezicíle nebo mety. Jaromilovým cílem je mužnost a dospělost. Metaforu se schodištěm nabízí sám vypravěč popisující Jaromila v budově StB, kam přišel udat zrzčina bratra: „Dívejte se na něho, jak kráčí, jak si dává záležet na každém kroku! Jde, jako by na ramenou nesl celý svůj osud; jde vzhůru po schodech, jako by stoupal nejen do vyššího poschodí budovy, ale i do vyššího poschodí vlastního života, odkud uvidí,

⁵⁶a)Stojí myslím za zmínku, že dívky, které si Jaromil sám nevybral, ale které k němu samy přistoupily a poskytly mu své tělo, jako právě zrzka anebo ještě před tím vysokoškolačka, takřka nemají v textu zaznamenané oči. Zrzčiny oči se pouze jednou pokorně dívají na Jaromila (ŽJ: 238) a vysokoškolačka na něj upírá místo očí své brýle.

b)V tradiční symbolice, např. v alchymistické, nebo v teorii jin-jangu patří k ženskému principu kromě vody i měsíc (v opozici k tomu stojí mužský oheň a slunce). Xaver se tak při sladkém usínání v druhém snu propadá do noci, „v níž svítily dvě zmrzlé oči, dva zkřehlé měsíce...“ (ŽJ: 94).

co dosud neviděl“ (ŽJ: 297). Jenže kdykoliv udělá Jaromil ve svém životě-schodišti krok vzhůru, ihned je nějak ponížen a donucen k couvání.⁵⁷

Začne-li jevit zájem o ženy, nedokáže na ně ani pohlédnout (ŽJ: 115). Je-li schopen na ně hledět, není schopen promluvit, ač má věty předem nachystané (ŽJ: 120). Překoná-li tento ostych a spontánně se rozhovoří, nemá dost odvahy dívku políbit. Raději se nechá rtěnkou namaskovat, aby vzbuzoval dojem, že byl políben (ŽJ: 127-128).⁵⁸ Jestliže mu nějaká dívka pokládá hlavu na rameno a on je z toho vzrušený, vnímá to jako selhání a příště si své mužství přivazuje k noze (ŽJ: 131). Takový pocit je plně ve vypravěčově režii, Jaromilovy úspěchy jsou odbyty nenápadnými poznámkami, které příběh posouvají od groteskně líčených neúspěchů k neúspěchům dalším.

Jestliže Jaromil konečně působí mužnějším dojmem, není to mužnost jeho vlastní, ale vypůjčená od malíře, od něhož přebral kromě myšlenek i dikci a gesta (ŽJ: 138). Díky takovému ne-jaromilovskému, ale mužnému výstupu během diskuse v kroužku marxistů okouzluje vysokoškolačku, z jejíž iniciativy celý jejich vztah vzniká a také končí.

Každý Jaromilův případný úspěch je zaplacen novým ponížením. Tento princip můžeme sledovat v celém románu. Vrcholnou událostí románu je udání bratra vlastní dívky, který chtěl podle jejích slov opustit republiku. Tento čin Jaromilovi zdánlivě přináší dosud nedosažitelnou mužnost. Nejprve se mu zdá, „že jeho rysy za uplynulou hodinu ztvrdly, krok zpevněl, hlas zdrsnel a toužil být viděn v té změně“ (ŽJ: 299). Potom při pohledu na policisty sledující zrzku „pocítil i povznášející údiv, že to, co ráno učinil, byl skutečný čin, na jehož rozkaz se věci daly do pohybu“ (ŽJ: 300). A když má jistotu, že jeho dívka skončila ve vězení, „usíná spánkem mužů“ (ŽJ: 303).

⁵⁷Ještě zcela jinak (odlišně i od chápání Sylvie Richterové [1991: 50], zmíněného v 4. kapitole *Zrcadlení*) interpretuje směřování hrdiny románu Josef Vohryzek: „[V období kolem roku 1948] se člověk měnil – přesněji byl měněn! – ve vtělení druhu, a sebepronikavější reflexe ho proto ve chvíli jeho dramatického vrcholu – pokud nechtěla hru na drama překazit – nemohla jako individualitu ani uchopit. [...] [Jaromilovo revolucionářství] nespočívalo ve vůli ke vzpouře a vzdoru, ale v touze po naprostém sebepopření, podrobení a službě. [...] [Chvilí udání] je chvíle nemalého štěstí pro tohoto mladého revolučního básníka, nadaného duchem trvale toužícím po vlastní proměně až k naprostému rozplynutí, duchem, který není než zdokonalenou reprodukcí vlastní matky s jejím trvalým nutkáním po odvozenosti“ (Vohryzek 1995: 224). Obávám se, že text románu pro tuto interpretaci nedává žádné opodstatnění a že se jedná spíše o interpretaci založenou na vlastní zkušenosti s poučným režimem. Jaromilova stálá snaha publikovat, snaha dobýt filmařku aj., není peče snahou o „naprosté sebepopření“. Navíc se Jaromil rozhodne stát se revolucionářem ve chvíli vnitřního vzdoru, když jej maminka ponižuje před hosty tím, že hřebenem uhladí jeho pečlivě rozcuchané vlasy: „Maminka poodstoupila, aby zhodnotila své kadeřnické dílo, a pak se obrátila k hostům: „Proboha, řekněte mi, proč se to moje dítě tak šklebí? A Jaromil si přísahá, že bude navždy patřit k těm, kdo chtějí radikálně změnit svět“ (ŽJ: 135).

⁵⁸Tato historka má myslím zajímavou analogii ve snové pasáži. Políbek Jaromilovi uniká, protože nenajde dost odvahy políbit svou spolužačku v prázdné třídě, kam je ostatní spolužáci z legrace zamkli: „[...]cesta k jejím rtům se zdála daleká jak výlet na Mont Blanc“ (ŽJ: 128). Naproti tomu Xaver jede na hory vlakem a tam nechá svou spolužačku umrznout.

Konečně dosažená mužnost vede k tomu, že si Jaromil myslí, že splynul se svým imaginárním alter egem, Xaverem.⁵⁹ Zpočátku má na své straně i vypravěče: „A nyní přišla chvíle, kdy je již zrušen protiklad mezi snem a bděním, mezi poezií a životem, mezi činem a myšlenkou.“⁶⁰ Zmizel i protiklad mezi Xaverem a Jaromilem. Oba dva splynuli v jednu bytost. Muž snění stal se mužem činu, dobrodružství snu se stalo dobrodružstvím života“ (ŽJ: 340). Jenže to je jen „past na hrdinu“.⁶¹

Do této chvíle se mohl Xaver jevit jako Jaromilův zrcadlový obraz, napovídaly tomu různé analogie mezi ženskými postavami z Jaromilova života (popř. z Jaromilova básnického vidění) a postavami ženského pohlaví ze snové pasáže. V neposlední řadě k takové optice vyzývaly vypravěčovy instrukce. Jaromil se svým dvojníkem zdánlivě splýval, byť k jeho „dokonalosti“ měl daleko. Jenže poslední díl románu nastavuje zrcadlo znovu a jinak. V Jaromilovi se vůbec neodráží postava Xavera, ale postavy ženské, které Xaver zrazuje či trápí.

Již v těhotenství maminka „prosila Apollonovu sošku, aby z jejího plodu vymazala manželovy rysy“ (ŽJ: 224). „Chtěla, aby se mu [dítě Apollonovi] podobalo natolik, aby si mohla myslit, že ne manžel, ale tento mladík je jejím oploditelem“ (ŽJ: 15–16). A jaký je tento imaginární otec? „Bělost alabastru, z něhož byla soška vytvořena, dodávala postavě cosi něžně dívčího, či božsky panického“ (ŽJ: 16). Jaromilovy dívčí rysy (explicitně zmíněné např. ŽJ: 115, 220), ať už zděděné po Apollonovi, nebo ne, umocňuje ženská část domácnosti: babička mu šije košile připomínající dívčí halenky, maminka mu nechává růst delší vlasy a přichytává je vlastní sponkou (ŽJ: 31). Jaromil se často červená (ŽJ: 115, 124, 194), což je poznávacím znamením i u křehké blondýnky z druhého snu. Tady ovšem podobnost nekončí.

Jaromil se dostává s touto dívkou do stejné situace. Je kvůli své neoblomnosti (v jeho verzi se jde o směs furiantství a studu) a navíc spoře oblečen (v košili a v kalhotách, pod nimiž jsou slušivé, ale nepřilíh výhřevné trenýrky) vydán napospas mrazu. Oknem hledí do vytopené

⁵⁹Xaver ve svém dílu poznává, že když kvůli světu za oknem „opouští milovanou ženu, pak je ten svět ještě dražší o cenu zrazené lásky“ (ŽJ: 106). V logice toho, že zrada činí svět krásnější, je pak Jaromilovo obětování milienky zdrojem obecné lásky: „Neuvedl přece zrzku do nebezpečí proto, že by pro něho láska nic neznamenala; vždyť právě Jaromil chce, aby svět zítřka byl svět, kde se lidé budou milovat víc, než se kdy milovali“ (ŽJ: 302).

⁶⁰ Domnívám se, že tu záměrně rezonuje závěrečná Bretonova vize ze Spojitých nádob: „Básník budoucnosti překoná deprimující představu nenapravitelného rozkolu mezi činem a snem“ (Breton 1996b: 171).

⁶¹ Vypravěč v metatextových meditacích v šestém dílu tento záměr předesílá: „Co je román jiného než past na hrdinu?“ (ŽJ: 310). Navíc také už dříve popsal ve stručnosti podobnou past: „Život je jinde, napsali studenti na zeď Sorbonny. [...] Studenti vytrhávají dlažební kostky, převracejí auta, dělají barikády; jejich vstup do světa je krásný a hlučný, osvětlený plameny a oslavený výbuchy slzotvorných bomb. [...] Ale kilometr odtud na druhém břehu Seiny dosavadní majitelé světa žijí dál svůj život a vnímají vřavu Latinské čtvrti jen jako něco, co se děje v dálce. *Sen je skutečnost*, psali studenti na zeď, ale zdá se, že spíš opak byla pravda: tato skutečnost (barikády a pokácené stromy, rudé prapory) byla snem“ (ŽJ: 211).

místnosti, kde ho malou lampičkou osvětlený Xaver (snad by se dalo říci) podvádí s filmařkou (ŽJ: 354–356). Na rozdíl od dívky-sněhu nemá dost odhodlání, aby zde umrzl a vystavil tak oponenty přímé konfrontaci s následkem jejich činu. Možná proto, že je již předem známa Xaverova reflexe toho, že dívka-sníh na následky jeho přezírání zemřela. Xaver v tom spatřuje „lásku až za hrob“ (ŽJ: 102).

Horečky způsobené tímto mrznutím přináší naději, že Jaromil zemře v plamenech, jak si toužebně předpověděl ve svém epitafu. Logika románu je však neúprosná: sníh roztává ve vodu a z dívčího Jaromila se stává žena-voda. „A Xaver se k němu naklonil a pohládl ho po tváři: ‚Jsi krásná, jsi velice krásná...‘ ‚Co na mne mluvíš jako na ženu! Zbláznil ses?‘ křikl Jaromil. Ale Xaver se nedal přerušit: ‚Jsi velice krásná, ale musím tě zradit.‘ Obrátil se pak a odcházel k otevřenému oknu. ‚Já nejsem žena! Já přece nejsem žena!‘ křičel za ním Jaromil“ (ŽJ: 361). Scéna je to v zásadě totožná, jakou končil druhý díl, v němž Xaver týmiž slovy zrazoval ženu od Karlova mostu. Jaromil marně stoupající ke svému mužství tak končí svou románovou pouť v podobě ženy, tolik podobné své matce (ŽJ: 362), v jejíž tváři se usídli úlek: „Díval se na svou tvář na vodní hladině. Pak v té tváři uviděl najednou veliký úlek. A to bylo poslední, co viděl“ (ŽJ: 365, poslední věta románu).

2.6 SROVNÁNÍ S ŽERTEM

Jaroslav a Jaromil jsou geneticky spojeni svým jménem, obě začínají slovem „jaro“, kterým bývá v metaforickém chápání lidského života označován věk mladosti, neboli Kunderův „lyrický věk“. Oba dva jsou „vinni“ svou nedospělostí a nerealistickým chápáním světa. Zatímco Jaroslavův denní program naplňuje cele „sláva“ (jízda králů), Jaromil se vedle poezie zaobírá druhou částí svého jména – „mil“, tedy mnohými podobami erotiky.

Potíže mají ale v zásadě podobné, namlouvají si, že „sen je skutečnost“ a že tuto soukromou revoluci mají pod kontrolou. Navíc si myslí, že stačí jednat v souladu s touhou, a skutečnost se přizpůsobí. Když pak tvrdě narazí na skutečnost odmítající jejich diktát, skutečnost pečlivě zrežirovanou vypravěčem, zjišťují, že ona skutečnost, v níž dosud žili, byla jen snem. Je to stále stejný princip, který vypravěč ve zkratce popsal jako omyl studentů Sorbonny.

V *Žertu* vzniká napětí mimo jiné při konfrontaci toho, jak popisuje svatební obřad ženich Jaroslav a jak svědek Ludvík. Právě velmi dobře fungující střet mezi

sebeobelhávajícím a odhalujícím pohledem se pak stal základním vypravěčským směřováním románu *Život je jinde*.

3. SEN O PŠTROSECH A TICHU (KUNDEROVA KRITIKA ROZPÍNAVÉ GRAFOMANIE)

Jak je tomu tedy s tou prožlукlou upřímností? Tak prostě: vše záleží na tom, kdo se jí dopouští, kdo si jí dopřává. [...] Upřímnost Gidova *Zrno-li nezemře?* Vítána. Proustova *Hledání ztraceného času?* Vítána. A upřímnost pana Panáčka, jenž má za to, že mu stačí spustit si před námi kalhoty, aby nám vnukl dojem, že objevujeme neznámý a významný kout vesmíru? Bůh nám pomoz!

Václav Černý: *Paradox o umělcově upřímnosti* (1992: 53)

Kniha smíchu a zapomnění (dopsáno 1978, vydáno francouzsky 1979, česky 1981) se skládá pro Kunderu charakteristicky ze sedmi částí a rozděluje své čtenáře mezi ty, kteří akceptují autorovo označení knihy za román,⁶² a mezi ty, kteří její díly chápou žánrově jako povídky, byť tematicky podobné a vzájemně se doplňující. Kompozice celku a vzájemná provázanost jednotlivých dílů jsou jevy neoddiskutovatelnými, navíc mnohokrát popsány.⁶³

K pravidelně se opakujícímu počtu částí svých knih Kundera říká: „Neoddávám se nějaké samolibé vášni k magickým číslům, ani to není žádný racionální kalkul. Spíše mne pohání jakási hluboká, nevědomá a nepochopitelná potřeba, formální archetyp, kterému nemohu uniknout. Všechny moje romány jsou variantami architektury, která je založena na čísle sedm“ (Kundera 1996: 48). Tento archetyp může mít pochopitelně různá vysvětlení, v *Knize smíchu a zapomnění* se však nabízí jedno, které se hodí zejména pro ni samotnou: „Tónina je malý královský dvůr. Vládne tam král (první stupeň) a má dva pobočníky (pátý a čtvrtý stupeň). Jim jsou podřízeni čtyři jiní hodnostáři, z nichž má každý ke králi i k pobočníkům svůj zcela zvláštní vztah“ (KSZ: 187). Tradiční evropská hudba je založena na durových a mollových stupnicích, které mají právě sedm tónů. Vztahy mezi jednotlivými tóny se nazývají intervaly. Pokud tyto tóny znějí naráz, vzniká harmonie vytvářející vlastní

⁶² „Ve smyslu mé zcela osobní estetiky to opravdu román je, i když ten názor nikomu nevnucuji“ (Kundera 1981: 102). Později, v *Umění románu*, tuto estetiku konkretizuje: „Román je meditací o lidské existenci prostřednictvím imaginárních postav“ (Kundera 1989: 93). Takové definici ovšem dostojí nejen všechny Kunderovy romány, ale i jeho povídky.

⁶³ Chvatík 2008: 87–103, Kosková 1998: 95–104, Kubiček 2001: 81–90, Le Grand 1998:128–130.

hudební význam. Stejně tak dvojice dílů, které spojuje stejný název⁶⁴ (1. a 4., 3. a 6.), stejná postava (4. a 6.), stejný začátek (1. a 6.), vytvářejí souzvuk přinášející nové sdělení.

Prostředkem koheze jsou vedle těchto nápadných znaků i drobnější finesy. Kromě identického začátku má první a šestý díl společný například motiv červeného sportovního auta. Mirkovi (první díl) pomůže uniknout sledovacímu vozu StB, což je jen zdánlivá výhra. Jiní policisté totiž už tou dobou zabavují důkazy v jeho bytě. Taminu (šestý díl) odváží Rafael v červeném sportovním voze pryč z její neutěšené přítomnosti do mnohem otřesnějších podmínek na ostrově děti. Tyto díly ještě spojuje momentka ožívající vzpomínky vyvolané na místě, které s touto vzpomínkou fakticky nesouvisí (Mirek si uvědomuje, že Zdena vlastně miloval, když sleduje nádražní domek; Tamina na pustém místě bez trávy a stromů v sobě objevuje ztracenou vzpomínku na manžela).

Jemnými vlákny jsou propojeny dvě postavy, které kromě svého pohlaví nemají společného vůbec nic: zlatý zub řeznice Kristýny (pátý díl) přirovnává básník přezdívaný Goethe k prstenu (KSZ: 149). Prsten v ústech je ale klíčovým motivem v příběhu Taminy (čtvrtý díl). Navíc „Goethe učiní Kristýnu královnou“, jak vyzdvihuje název příslušné kapitoly (KSZ: 148). Tamina na ostrově děti (šestý díl) „cítí, jak její dospělá sexualita ji činí královnou, která vládne těm, jejichž podbřišek je lysý“ (KSZ: 185).

Celý román je rámován příběhy dvou mužů, jejichž pohyb probíhá v opačných perspektivách, v převrácených měřítkách: Mirek uzavřený v neprodyšných hranicích normalizovaného Československa, navíc se zničenou odbornou kariérou, proniká další hranicí – za mříže vězení. Jan pohybující se ve stejné chvíli v západní Evropě, na opačné straně geopolitických hranic, se chystá překonat jinou hranici, oceán, a věnovat se s větším soustředěním své práci (KSZ: 205). Napětí mezi póly makrosvěta a mikrosvěta, přeneseně chápané na mnoha úrovních (např. jako napětí mezi vesmírem a lidským nitrem, ale i jako otázka hudebních variací, tematické skladby textů, atd.), je významným mechanismem celé knihy. Vypravěč otevřeně přiznává, že takové napětí není jeho původní objev: „Znáte jistě Pascalovu myšlenku o tom, že člověk žije mezi propastí nekonečné velkého a propastí nekonečně malého“ (KSZ: 174).

⁶⁴ V torontském, tedy jediném českém vydání, zůstaly omylem pracovní názvy dílů: 1. *Clementisova čepice*, 4. *Tamina* (oboje správně *Ztracené dopisy*), 6. *Taminina smrt* (správně *Andělé*).

3.1 TAMINA

Sen se v *Knize smíchu a zapomnění* objevuje jeden. Zdá se nejvýznamnější postavě knihy, Tamině,⁶⁵ ve čtvrtém, centrálním dílu. Název *Ztracené dopisy II* napovídá, že se hlavní zápletka týká dopisů a deníků zanechaných v Čechách před útekem na západ. Jejich důležitost tkví v tom, že zachycují lásku Taminy a jejího muže, který záhy po příchodu do ciziny zemřel. Tamina je na svou minulost fixována nekonečně víc než na svou přítomnost, ta se jeví pouze jako vegetativní stav. Zapomnění, jemuž bez materializované paměti nedokáže vzdorovat, je pro ni úděl skoro tak strašný jako samotné vdovství. Čtvrtý díl je tragickým příběhem naděje, že se jí podaří získat svou paměť zpět. Naděje se v servírce Tamině probudí, když od pravidelné návštěvnice Bibi, sedící u baru, zaslechne, že se chystá do Prahy. Dokonce by jí malý balíček písemností klidně přivezla. Tamina potřebuje rozpochybovat svázané písemnosti ze zamčené zásuvky u tchyně směrem do Prahy k tatínkovi, a proto začne složitě telefonovat do Čech (nemůže si to finančně dovolit a nenachází u svých příbuzných žádné pochopení). Cesta k telefonování zadarmo vede například přes zoo, kam ji pozval její mladý ctitel Hugo. Ten jí dokonce slíbí, že pro balíček „politických dokumentů“ (milostné dopisy pro něj nejsou dost motivující) zajede, protože se ukázalo, že Bibi se svým mužem na dovolenou do Prahy nepojede. Snad aby si Hugův slib pojistila, nechává Tamina se sebou dělat, po čem mladík touží, ačkoli od smrti manžela se s žádným mužem intimně nestýkala a oprávněně se něčeho takového děsila. Její potupa má dvojí podobu: tchyně totiž nerespektovala nedotknutelnost jejích deníků, takže jsou pro Taminu také „popleněné a znečištěné“ a nesou s ní „stejný sesterský úděl“ (KSZ: 122). Hugo brzy zpozoruje, že ačkoli získal Taminino tělo, nezískal ani náznak lásky. Toto zjištění v něm vyvolá potřebu pomstít se a z návštěvy Československa se z „politických“ důvodů vymluví.

Příběh prostupují esejistické pasáže. Například teoretický příspěvek o grafomanii a vyprázdňenosti textů, jenž je ilustrován praktickými ukázkami v příběhu (Bibi chce psát román o svém nezajímavém životě; spisovatel Banaka píše knihy, které vlastně nejsou určeny k četbě; jiný spisovatel se v médiích šíří o počtu svých orgasmů, nikoli o obsahu svých knih; Hugo chce psát politickou knihu o své lásce k Tamině). Grafomanie, která je převážně definována jako psaní knih o sobě, bez ohledu na literární talent („Píšeme knihy, protože naše děti se o nás nezajímají“ [KSZ:101]), je zahrnuta snad ještě větším opovržením, než byl

⁶⁵ „Je to román o Tamině a ve chvíli, kdy Tamina odchází ze scény, je to román pro Taminu. Ona je hlavní postavou i hlavním posluchačem a všechny ostatní příběhy jsou variací jejího příběhu a sbíhají se v jejím životě, jako v zrcadle“ (KSZ: 175).

zahrnut lyrismus v románu *Život je jinde*. Grafomanie je pravým opakem nedotknutelnosti intimních textů Taminy a jejího manžela. Významnou složkou grafomanie je „psaní o sobě“. Ještě v *Knize smíchu a zapomnění* Kunderův vypravěč odlišuje Goetha od taxikáře („odlišuje je nikoli jiná vášeň, ale jiný výsledek vášně“ [KSZ:102]). V *Nesmrtelnosti* (1988) vypravěč zesměšňuje čtení intimních textů významných spisovatelů. V eseji *Nechovejte se tu jako doma, přáteli* (1993) to Kundera vysvětluje: „Mezi románem na jedné straně a pamětmi, biografií, autobiografií na druhé straně je rozdíl podstaty. Hodnota biografie záleží v novosti a přesnosti objevených faktů. Hodnota románu v objevení až dosud neznámých možností lidské existence jako takové; jinými slovy román objevuje, co je skryté v každém z nás“ (2006: 58). Tento způsob nazírání souvisí s dalšími fundamenty Kunderova teoretického světa, s jeho definicí románu⁶⁶ či například s negativně vnímanou „průhledností“ jako tvůrčím principem.⁶⁷

Zatímco Kundera (podobně jako Tamina) úzkostlivě hájí fenomén studu a právo na soukromí, čímž vytváří racionální argumentaci pro své zahalování (paradoxně vytvářející dojem, že je co skrývat), jeho generační antipod Vaculík naopak svůj soukromý život činí postupně výhradním obsahem svého díla. (K tomu mi připadá zajímavé připojit ještě postřeh Milana Jungmanna, že Kundera svá životopisná fakta, která prošla sítem mlčení, umně třídí a komponuje; Jungmann 1986: 143–144).

Třetí linie čtvrtého dílu je intertextuální povahy. Objevuje se tu především raná povídka Thomase Manna *Šatník* a Goethova pozdní sbírka orientálních „ohlasů“ *Západovýchodní diván*. Že se ve čtvrté části setkávají tito velikáni německých duchovních dějin, nebude jistě náhodné, obzvláště při vědomí kontrastu s třetím dílem, ve kterém jsou v ironickém až negativním kontextu citována tři díla kultury francouzské.⁶⁸ Dvojice německých autorů má také mnohem větší výpovědní hodnotu, než by měli jako jednotlivci. Podle významného německého literárního kritika Reicha-Ranickiho je Thomas Mann Goethův „největší a snad jediný legitimní dědic a pokračovatel“ (2010: 36). Vedle toho je prý Mann po Goethovi prvním, kdo tak dobře ovládá německý jazyk (117). Oba se paradoxně také necítí být svou vlastní po zásluhách přijati (121). Fenomén Goetha, kterému věnoval celý román *Lotta ve*

⁶⁶Viz poznámku č. 62.

⁶⁷Viz poznámku č. 28 v předchozí kapitole.

⁶⁸Jsou to: Eluardova *Tvář míru*, Ionescův *Nosorožec* a *Slovo ženy* francouzské feministky Leclerkové. Vedle těchto pěti děl (dvě německá a tři francouzská), z nichž je přímo citováno, tu významotvorně působí v sedmé části antický román *Dafnis a Chloe* a v šesté části nekonkretizované dílo Franze Kafky. Nad románem *Dafnis a Chloe* se rovněž vznáší Goethův duch. Jak svědčí Eckermannovy zápisky, zejména ten z 20. března 1831, Goethe toto dílo hluboce obdivoval. Mimo jiné vyzdvihuje motiv, na němž Kundera vystavěl sedmý díl *Knihy smíchu a zapomnění*: „Tak je nadmíru znamenité i to, že si Chloe průběhem celého románu zachová panenství až do konce proti oboustranné vůli milenců, kteří neznají nic lepšího než spočívat nazi vedle sebe, a je to motivováno tak krásně, že se přitom dostane i na největší věci člověka“ (Eckermann 1960: 400).

Výmaru a několik studií, vystihuje Mann ve svém deníku takto: „Je to evropský Němec, který k světu obrací tvář výrazně německou, k vlastnímu národu naopak evropskou“ (Mann 1989: 914). Reich-Ranicki k tomu dodává, že Mann tím zároveň charakterizuje sebe (Reich-Ranicki 2010: 92). Oba dva jsou vedle své nepopíratelné velikosti navíc až po okraj naplnění vědomím této velikosti.⁶⁹

Použitý Goethův citát: „*Žije člověk, když druzí žijí?*“⁷⁰ vypravěč rozvádí v souladu s posledně uvedenou větou takto: „V Goethově otázce se skrývá tajemství veškerého spisovatelství: Psáním knih se člověk proměňuje ve vesmír (však se také mluví o universu Balzacově, universu Čechovově, universu Kafkově) a vlastností vesmíru je právě to, že je jediný. Existence jiného vesmíru ho tedy ohrožuje v samé podstatě“ (KSZ: 115). Potíž je ale v tom, že verše sice psal Goethe v Německu, ale lyrický subjekt je obyvatel východu. Sám Goethe k tomu v poznámkách k dívánu říká: „Rádi bychom však krajany smířili s opovržlivostmi našeho západního básníka. Dívánu nesměla totiž chybět jistá vypínavost, měl-li být do jisté míry vyjádřen orientální charakter“ (Goethe 1955: 355). Před tím ovšem utrousil několik výhrad vůči křesťanské skromnosti a její přetvářce.

Mannova povídka *Šatník* je podle vypravěče *Knihy smíchu a zapomnění* „naivně úchvatnou povídku o smrti: v té povídce je smrt krásná, jako je krásná pro všechny, kteří o ní sní, když jsou velmi mladí a smrt je ještě neskutečná a čarovná jak modravý hlas dalek“ (KSZ: 113). Pak vypravěč Kunderova románu parafrázuje příběh Mannův, který ale nedopoví, protože „nechce“. Místo toho se vrátí k větě, jejíž citací byla povídka zapředená do textu, a rozvíjí na základě jejího akustického obsahu („*tichý, jasný, kovový tón: jako když zlatý prsten padne do stříbrné pánve*“) úvahy o tichu. Vidíme tu princip „cesty dovnitř“.⁷¹ Od literárního velikána je vybrána jedna z nejkratších a nejméně nápadných povídek, z ní ještě nenápadnější věta, motiv, který nemá „v povídce žádné pokračování ani vysvětlení“ (KSZ: 113).

⁶⁹Ludwig Marcuse Börne se domnívá, že Goethe byl „největší umělecký génius a největší egoista svého století. Kdyby nebyl tím, nemohl by asi být ani oním“ (Börne 1968: 282).

⁷⁰ „Keinen Reimer wird man finden, / Der sich nicht den besten hielte, / Keinen Fiedler, der nicht lieber / Eigne Melodien spielte. // Und ich konnte sie nicht tadeln; / Wenn wir andern Ehre geben, / Müssen wir uns selbst entadeln. / Lebt man denn, wenn andre leben?“ (Goethe 1998: 337). Překlad Otokara Fischera zní: „Jeden každý veršotepec / sebe sám má za genije, / každý šumař nejraději / hrá své vlastní melodie. // A já nemohu je plísnit: / O poctu se dělit s druhy / znamená sám sebe třísnit. / Cožpak žiju, živ-li druhý?“ (Goethe 1955: 201).

⁷¹ „Celá tato kniha je román ve formě variací. Jednotlivé oddíly následují po sobě jako jednotlivé úseky cesty, která vede dovnitř tématu, dovnitř myšlenky, dovnitř jedné jediné situace, jejíž pochopení se mi ztrácí v nedohlednu“ (KSZ: 175).

Z celé Mannovy povídky prozrazuje vypravěč *Knihy smíchu a zapomnění* tolik: „Mladý muž smrtelně nemocný nastoupí do vlaku, vystoupí pak na neznámém nádraží, jde do města, jehož jméno nezná a v jakémsi domě u staré ženy, jejíž čelo je pokryto lišejem, si najme pokoj“ (KSZ: 113).

V šestém díle, ve kterém se znovu objevuje Tamina,⁷² se vrací i povídka, jejíž obsah je zde dopovězen: „mladý muž na smrt nemocný nastoupí do vlaku, ubytuje se v neznámém městě. V jeho pokoji je šatník a každou noc z něho vystoupí bolestně krásná nahá žena a cosi sladce smutného mu dlouze vypráví, a ta žena a to vyprávění, to je smrt“ (KSZ: 182). Následující úvaha se týká smrti.⁷³

Při bližším ohledání *Šatníku a Ztracených dopisů II* najdeme další spojitosti. Hlavní postavy jsou neurčitého, mladšího středního věku.⁷⁴ Dějiště jejich životů je docela neurčité. Mannův hrdina ani sám neví, kolik je hodin, jaký je den a už vůbec netuší, v jakém městě se ocitl, s jistotou se dá říci pouze to, že je v Německu. Tamině také není dáno žádné konkrétní místo náhradního domova.⁷⁵ Oba v sobě mají integrovanou smrt: Albert van Qualen „měl pleť žlutavou, ale oči žhavé a jako uhel černé, obklopené hlubokými stíny. Ty oči nevěstily nic dobrého. Několik lékařů mu v upřímné rozmluvě muže s mužem dali naději jen na pár měsíců života“ (Mann 1979: 29). Tamina měsíc po smrti svého manžela „odjela za zbytek našetřených peněz k moři. Oblékla se do plavek a snědla tubu utišujících prášků. Pak plavala daleko do moře. Myslíla, že prášky způsobí hlubokou únavu a že se utopí. Ale chladná voda a sportovní pohyby (byla vždy vynikající plavkyní) jí nedaly spát a prášky byly zřejmě slabší, než předpokládala. Vrátila se na břeh, šla do pokoje a spala dvacet hodin. Když se probudila, byl v ní klid a mír. Byla rozhodnuta žít v tichu a pro ticho“ (KSZ: 106–107). Obě postavy tak fungují v jakémsi vzduchoprázdnu, na hranici smrti (Albert je před ní, Tamina za ní). Jejich žití má tím pádem velmi specifický obsah: pro Alberta jsou to fiktivní příběhy, které mu vypráví nahá dívka zjevující se v šatníku v pronajatém pokoji (podle Kundery personifikovaná smrt), Tamina žije příběhem lásky k mrtvému muži. Souvislost mezi dívkou ze šatníku a Tamininým manželem je potvrzena ve scéně, kdy Tamina dává své tělo všanc

⁷² Navíc je tu i vypravěčův umírající tatínek trpící ztrátou řeči. Zmnožuje tak téma smrti i zapomnění. Nebo přítel Hübl, který stejně jako Mirek z první části jde za své psaní do vězení.

⁷³ Z Mannovy povídky je v jedné části *Knihy smíchu a zapomnění* nejprve rozvinut marginální motiv, v další části pak hlavní téma. Další příklad protichůdné cesty k makrosvětu a mikrosvětu.

⁷⁴ „Z jeho rysů byste těžko vyčetli jeho věk; hádali byste mezi pětadvaceti roky a koncem třicítky“ (Mann 1979: 29); „Má asi třicet let“ (KSZ: 89).

⁷⁵ „Vidím ji v duchu, jak jde ulicí provinčního města na západě Evropy. Ano, všimli jste si toho správně: Prahu, která je daleko, nazývám jménem, kdežto město, v němž se děje můj příběh, nechávám v anonymitě. Je to proti všem pravidlům perspektivy, ale nezbyvá vám, než abyste se s tím smířili“ (KSZ: 89).

Hugovi, aby vyšla vstříc své naději, že získá zpět dopisy. Právě na šatníku se usadí obraz manželovy tváře, když vrcholí její ponížení (KSZ: 121).

3.2 SEN

Sen se objeví na konci šestnácté kapitoly poté, co Bibi s egocentrickou lhostejností Tamině sděluje, že se do Prahy už nechystá: „V noci se Tamině zdálo o pštrosích. Stáli u plotu a mluvili na ni jeden přes druhého. Měla z nich hrůzu. Nemohla se pohnout z místa, jen pozorovala jak hypnotizována jejich němé zobáky. Držela ústa křečovitě sevřena. Měla v nich totiž zlatý prsten a měla o něj strach“ (KSZ: 112).

Částečné vysvětlení se nacházelo už v desáté kapitole. Hugo vzal Taminu do zoo, kde se setkali s pštrosy:

Bylo jich šest. Když uviděli Taminu a Huga, rozutíkali se k nim. Byli pak natlačeni v hloučku u plotu, natahovali dlouhé krky, upírali na ně oči a všichni otvírali své široké ploché zobáky. V neuvěřitelné rychlosti je otvírali a zavírali, horečně, jako by mluvili a jeden druhého překřikovali. Jenomže ty zobáky byly beznadějně němé a nevydávaly ani nejtenčí zvuk.

Pštrosi byli jak poslové, kteří se naučili nazpaměť důležitou zprávu, ale po cestě jim nepřítel vyřízl hlasivky a oni, když došli k cíli, mohli jen hýbat nehlasně ústy.

Tamina se na ně dívala jako uhranutá a pštrosi stále mluvili, čím dál naléhavěji, a když pak s Hugem odcházela, utíkali podél plotu za nimi a stále klapali zobáky a stále ji před čímsi varovali a ona nevěděla, před čím.

(KSZ: 103-104)

U večeře pak Tamina tento zážitek reflektuje: „Bylo to jak z hrůzné pohádky,“ říkala Tamina kráječíc paštiku: „Jako by mi chtěli něco hrozně důležitého říci. Ale co? Co mi chtěli říct?“ A dále dovozuje, že ji nejspíš pštrosi přišli varovat, že se s balíčkem písemností něco stalo.

Většina snu tak dává jasný význam, který vypravěč nabídl už předem. Zbylé dvě věty o křečovitě sevřených ústech a v nich ukrytém zlatém prstenu vysvětlí vypravěč v kapitole následující, která začíná signálem, že fiktivní svět je plně v jeho kompetenci, že určuje nejen jména a charaktery postav, ale vládne i jejich snům. Prsten se chvíli chová jako prvek obrazotvornosti vypravěče, ovšem vypravěče intelektuála. Hned se tedy spustí mechanismus

asociací, které nám přinesou nejprve Mannovu povídku a esej o tichu.⁷⁶ Ze zlatého prstenu se stane symbol ticha a vyústěním esejistické pasáže je výklad snu:

Poprvé uslyšela Tamina to ticho (vzácné jak úlomek mramorové sochy z potopené Atlantidy), když se probudila po útěku z Čech v alpském hotelu obklopeném lesy. Podruhé ho uslyšela, když plavala v moři s žaludkem plným prášků, které jí místo smrti přinesly nečekaný mír. To ticho chce chránit svým tělem a ve svém těle. Proto ji vidím v jejím snu, jak stojí proti drátěnému plotu a v křečovitě sevřených ústech má zlatý prsten.

Proti ní je šest dlouhých krků s maličkými hlavičkami a plochými zobáky, které se neslyšně otvírají a zavírají. Nerozumí jim. Neví, zda jí vyhrožují, varují, nabádají či prosí. A protože nic neví, cítí nesmírnou úzkost. Má strach o zlatý prsten (tu ladičku ticha) a křečovitě ho chrání v ústech.

Tamina se nikdy nedoví, co jí přišli říci. Ale já to vím. Nepřišli ji varovat, napomínat, ani vyhrožovat. Vůbec se o ni nezajímají. Přišli jí vyprávět každý sám o sobě. Jak žral, jak spal, jak utíkal k plotu a co za ním viděl. Že strávil své důležité dětství v důležité vesnici Ruru. Že jeho důležitý orgasmus trval šest hodin. Že viděl za plotem babku, která měla na hlavě uvázaný šátek. Že plaval, onemocněl a pak se uzdravil. Že když byl mladý, jel na kole, a dnes že sežral pytel trávy. Všichni stojí před Taminou a jeden přes druhého jí vyprávějí, bojovně, naléhavě a agresivně, protože na světě není nic důležitějšího než to, co jí chtějí říct.

(KSZ:114)

Sen, který se vešel na pět řádek, je vyložen pomocí několika odstavců. Je doslova „obložen“ informacemi o svém smyslu. Funguje jako motivace pro vložený esej či pro intertextuální rovinu, která se významně podílí na smyslu textu. Témata snu navíc procházejí vývojem, směřují k pointě: pštrosi jsou postavou vyloženy zprvu jako poslové důležitých zpráv, vypravěč je ale odhaluje jako paralelu užvaněných štamgastů. Prsten, dojemně nazvaný ladičkou ticha, se na konci poslední kapitoly proměňuje v ticho s kyselou pachutí zvratků (Tamina nereaguje na Hugův proud řeči a poté se z hnusu všeho, co podstoupila, vyzvrací).⁷⁷ Sen se v prvním vyprávění o Tamině spolupodílí na pointě, což nám může znovu aktualizovat srovnání s Mannovou povídkou, která směřuje nikoli k osvětlení příběhu, ale nastoluje otázku, zda to celé nebylo sen. *Knih smíchu a zapomnění* ještě zdaleka není u konce, Tamina se ještě jednou vrátí a kontext *Šatníku* může rezonovat i později.

Ve výkladu snu je mezi pštrosy a sebestřednými, žvanivými štamgasty položeno rovnítko. Kromě bezobsažnosti promluv sjednocují návštěvníky hospody také jména

⁷⁶ „Proč si ji představuju, že měla v ústech zlatý prsten? Nemohu za to, představuju si ji tak. A najednou se mi vybavuje věta: tichý, jasný, kovový tón: jako když zlatý prsten padne do stříbrné pánve“ (KSZ: 113).

⁷⁷ „Odcházela pak ze záchodu a ústa (ještě plná kyselého pachu) měla pevně zavřená. Byl v rozpacích. Chtěl ji doprovodit domů, ale ona neřekla ani slovo a měla stále pevně zavřená ústa (jako ve snu, když v nich chránila zlatý prsten)“ (KSZ: 125).

připomínající dětské žvatlání (Bibi, Dedé, Žužu). Přemýšlíme-li o nich z hlediska celé knihy, která je podle vypravěče „román o smíchu a o zapomnění, o zapomnění a o Praze, o Praze a o andělich“ (KSZ: 175), nezbyvá než v nich spatřovat další z podob andělů, bytostí nesympatických, blbých, vážných, nekonečně směšných a často lyrických. Jsou to stoupcem nepochybného smyslu všeho, bez jakékoli schopnosti ďábelské ironie a pochybování (KSZ: 69–70), původci neutěšeného stavu světa (KSZ: 80) a nedostatku lásky v něm (KSZ: 192). Anděly jsou v tomto románu všichni, kteří tančí vkruhu,⁷⁸ nebo hloupé americké studentky s papírovými rohy na nose, jejich učitelka, která je bere vážně, jsou to děti bez dospělých na záhadném ostrově, jsou to nudisté, kteří si myslí, jak se přiblížili k přirozenosti a zatím jsou za hranicí erotiky. Pochopitelně se tak anděly stávají i dětinští, egocentriční návštěvníci hospody, ve které obsluhuje Tamina. Anděly („angelos“ znamená řecky posel) jsou i zprvu záhadní pštrosí poslové, jejichž vzhled (ptáci „bez křídel“) je možné vnímat jako jakousi zvrácenou variantu andělské podoby (lidské tělo s křídly).

Taminu, kterou víc než hosté-andělé trápí její selhávající paměť, „vysvobozuje“ v šesté části románu s příslibem „zapomnění na zapomnění“ mladík jménem Rafael. Tamině se ale podaří pouze přejít z jednoho „andělského“ světa do jiného, na ostrov plný dětí-andělů. Na cestě z periferního městečka, kde dosud skromně žila, se otevírá prostor, ve kterém by snad mohla nalézt novou životní motivaci: na jednom indiferentním místě v Tamině ožívá konkrétní vzpomínka a ona cítí, že právě v cestování a v pohybu se dá nalézt ztracená paměť. Jenže z trajektorie, kterou jí určil Rafael, nelze vystoupit (KSZ: 176–177). Podruhé, tentokrát už bez identity, o kterou ji připravil pobyt na ostrově dětí, nachází touhu žít, když se pokouší z tohoto ostrova uniknout. V moři Tamina konečně cítí, co je důležité (KSZ: 198–199). Ani tentokrát jí už není pomoci, neuplavala daleko a děti ji z loďky se zájmem sledují, jak se utopí. Motiv utonutí nás vrací zpět k Tamininu pokusu o sebevraždu a nabízí se otázka, zda se tyto události nepřekrývají. V intertextuálním prostoru, který je připomenut na konci 12. kapitoly explicitně vyjádřenou analogií („Mannův mladý muž sedá do vlaku, Tamina do červeného sportovního auta“ [KSZ: 182]), totiž stále visí otázka ze závěru Mannovy povídky: „Kdo ví třeba jen to, zda se Albrecht van der Qualen odpoledne skutečně probudil a vydal se do toho neznámého města; zda naopak nezůstal v tom kupé první třídy, nespal, a zda ho rychlík Berlín-Rím neodnášel s nesmírnou rychlostí přes hory doly? Kdo z nás by se opovážil odpovědět na tuto otázku? To je zcela nejisté. ‚Všechno ať visí ve vzduchu...‘“ (Mann 1979:

⁷⁸Tanec v kruhu vyjadřuje spojení nepochybujících a radostných zastánců ideologické představy budoucnosti jako ráje na zemi, k níž se dá dopracovat díky poznatkům marxismu-leninismu.

34). A my se jako vypravěč *Šatníku* můžeme ptát, jestli celé vyprávění o Tamině není náhodou jen její sen, který se jí zdá, když po smrti svého manžela spolykala spoustu prášků na spaní a plavala se utopit.

ZÁVĚR: SEN JAKO CESTA K INTERPRETACI (OD KUNDERY K VACULÍKOVI)

Již první dojem z obou autorů obsahuje něco nečastého a vzácného: tito dva tě přinutí, abys v nich navázal dříve styk s dvěma *osobami* než s dvěma *osobnostmi*; dřív než s dvojí uměleckou zásadou, tvárně uplatňovanou vůči skutečnosti, setkáš se v nich s živou realitou dvou povah, dvou lidí, kteří činí vyznání sebe samých.

Václav Černý: *Dva romány téměř veliké* (1994: 28)

V předešlých interpretacích se ukázalo, že sny jsou nečekaně vhodnými dveřmi, kterými lze vstupovat do vyprávění, že jsou to místa, odkud lze systematicky pronikat k smyslu konkrétního textu. Navíc jsem při odkrývání tohoto smyslu neustále narážela na celkový myšlenkový rámec Kunderova díla, který se projevuje velkou stabilitou až setrvačností. Kunderovým dílem se jako červená nit vine obhajoba autorova jednání, zahrnující kromě veršování o Fučíkovi také zaryté mlčení k vlastní osobě. Kunderovy romány jsou mimo jiné živou polemikou s odlišným způsobem tvorby, který reprezentuje v české literatuře například Ludvík Vaculík. V předcházejícím textu byl tento způsob zahrnutý v širším pojmu – principu průhlednosti.⁷⁹ Tato (sebe)obhajoba jako by byla konstruována pro imaginární soud, který má rozhodnout, na čí straně je pravda (o jejíž existenci v jediné podobě se zároveň hlasitě pochybuje).

Kunderu s Vaculíkem postavil proti sobě již v roce 1968 Václav Černý ve studii o románech *Žert* a *Sekyra* (*Dva romány téměř veliké*, 1994: 27–45). Srovnání obou autorů založil na kontrastním vylíčení, jež se nabízelo téměř samo. Vaculík je podle Černého z „rodu idyliků“, „je *mystik*“. Zosobňuje „lásku k člověku“, jež je „dar nebes, je nevyvratitelná, nezklamatelná, neodňatelná.“ Kunderou pak zmítají „vášně vyloženého *teologa*“, tedy intelektuála. Cit a schopnost vůle jsou rozvinuty „vědomou a záměrně rozumovou kulturou a ta je také dominuje, řídí, organizuje z nich a ze sebe syntézu osobnosti.“ Kundera je „*epikurejec*, jenž se stal obětí *stoické* výchovy – což, na mou duši, není zrovna špatná formule

⁷⁹Viz poznámka č. 28.

mužnosti!“ Místo vaculíkovské „lásky k člověku“ zosobňuje „představu vzorné lidskosti“, která je lidským mentálním výtvořem.⁸⁰

K této ošidné a oblíbené technice binárních opozic se po více než dvaceti letech vrací Jiří Kratochvíl, když současně píše o *Nesmrtelnosti* a o románu *Jak se dělá chlapec* (1995: 163–169): „Vždyť oba autoři, jako by si byli navzájem stvořeni k opačnému obrazu!“ Je si ale vědom, že takové chápání má svá úskalí: „V porovnání s Vaculíkovými prózami jsou pak Kunderovy jen artistně, uměle vykonstruované, zatímco Vaculíkovy jsou vedle Kunderových pouze spontánní, nekomponované a beztvaré.“

Podle Kratochvíla je Vaculík vedle mystika také exhibicionista a lyrický typ, Kundera je voyeuřem a epickým typem.⁸¹ Kunderovu psaní dominuje „poetika cudnosti“, Vaculíkovu psaní pak technika „redigovaných deníků“. Kundera hledá objektivní zákonitosti, Vaculík ideální představu a tedy sám sebe, vlastní řád, vlastní vtisk do světa. Kundera chápe jako svůj úkol románové dílo, zatímco Vaculík svůj život, a literatura je pro něho jen jedním z nástrojů. Kundera se pohybuje od spontánnosti ke stále zřetelněji uvědomované a sebereflekující struktuře, Vaculík vytváří obdobu, protějšek, obraz literárně zbudovaného prostoru živé řeči. „Kundera využívá snů a erotických motivů co dokonale fungujícího obrazného jazyka, zatímco pro Vaculíka jsou nejen kontaktem tu s čímsi bolestným, tu oblažujícím, nejen prostředníkem, ale přímo tou bolestí a přímo tou radostí.“ Konečně pro Kunderu je konstitutivní postava maminky, od níž je potřeba získat odstup, pro Vaculíka je to postava otcovská, s níž je potřeba se ztotožnit.

V této hře se dá pokračovat plynule dál. Na úplný závěr své práce připojím ještě srovnání rozdílného řešení (ateistovy) poslední otázky: jak bude po smrti naloženo s tělem?

Kundera se zdá být advokátem žehu a rozprašení. V románu *Život je jinde* vyzdvihuje, byť s ironizujícím nádechem, smrt v plamenech (ŽJ: 338–339). Jaromilův hrob pak trčí jako směšný, zapomenutý pomník nadutosti (ŽJ: 323). V *Knize smíchu a zapomnění* Tamina rozprašuje svého muže, protože je to to nejlepší možné řešení (KSZ: 181). Tomášův syn v *Nesnesitelné lehkosti bytí* ukazuje riziko opačné situace: ze svého pohřbeného otce udělal kýč, který nijak nesouvisí s jeho životem (*Nesnesitelná lehkost bytí* [Toronto: Sixty-Eight

⁸⁰Autory Žertu a Sekyry se pokusil porovnat i Jan Patočka krátkém textu *Vaculík a Kundera (Náčrt)*. Rozdíl mezi oběma autory zachycuje: „Skepse je základní nota Kunderova, zatímco Vaculík má životní jistotu, kompas, který udává vždy tůž směr, v oné fysis, z níž roste“ (Patočka 2004: 212).

⁸¹Lyrický a epický typ nevychází z románu *Život je jinde*, ale z *Nesnesitelné lehkosti bytí*, ve které vypravěč takto rozlišuje muže ženoucí se za množstvím žen. „Lyrický typ je ten, co stíhá ženy hledaje svou ideální představu a vlastně sám sebe. Typ epický je sběratel žen, zaujatý právě tím, čím se jednotlivé ženy od sebe liší, a hnaný touhou zmocnit se nekonečné pestrosti objektivního ženského světa“ (Kratochvíl 1995: 164).

Publishers 1985]: 250). Jiná realizace rizika „nesmrtelnosti“ je zachycená v povídce *At' ustoupí staří mrtví mladým mrtvým (Směšné lásky* [Brno: Atlantis 2000]: 120). V ní je nebožtík bez jakéhokoli upozornění po uplynutí předplacených deseti let kamsi deponován a na jeho místě se skví nový hrob.

Vaculík je vášnivým obhájcem pohřbívání do země. V Brumově („V Praze nemá žádný smysl ležet v hrobě“ [ČS: 58]) má vybrané místo, kam ulehne se svou manželkou. Je to jakési pomyslné manželské lože, které stvrdí životem narušený slib věrnosti a nerozlučitelnosti.⁸² Jeho přirozená otázka směřující k budoucí emigrantce Heleně zní: „Kdo se vám tu bude starat o hroby?“ (ČS: 167). To, že jsou všichni mrtví příslušníci její rodiny rozprášeni, je najednou vysvětlením faktu, že Helena dokáže navždy odjet, že pro ni privilegium být pohřben ve své zemi a někam doopravdy patřit, nic neznamena. Jestli Vaculík něco po Heleně žádá, je to slib, že se nenechá spálit. Vedle možné motivace stát se pánem nad smrtí své lásky, když už ne nad jejím životem, mu jde ale skutečně o princip: rozdíl mezi spalováním a pohřbíváním je pro něj esenciální („Bez hrobu, o kterém bys mohla říci, že na tě čeká, neporozumíš správně obrazům, hudbě“ [ČS: 305]). Vaculík rozděluje lidi na ty, kteří se starají nejen o hroby, ale i o nemohoucí, a na ty, kteří kladou věnce na hroby neznámých vojáků a dávají rodiče do starobinců. Hroby jsou kontinuem, jsou vyslovením důvěry v budoucí generace. Spalování je pro něj technicistní řešení výhradně lidského, je to krok, který logicky musel skončit v komínech koncentráků.

Tváří v tvář jednoznačné rozdílnosti konvolutů děl obou autorů, rozdílnosti jejich metod a stylů i jejich reflexe světa však objevují dávno známou věc, že hledání smyslu textu je pořád stejný proces, tedy čtení. Že bez souvislosti s typem materiálu mohou hledat klíčová slova a motivy a odkrývat systém, v němž fungují. Zároveň se mi odhalila jiná zpráva o povaze literatury: psaní textu vyvěrá z míst daleko za autorskou individualitou. Tvoření je jednou z možností, jak se obhájit před věčností, potřeba pramenící z pochybností, které se dají na chvíli umlčet vlastním dílem. Ta nestejnost výsledků je otiskem nestejnosti žitého a záchranou pro ty z nás, kteří se rozhodli stát se jejich konzumenty.

⁸² „Já až umřu, pochovají mě v Brumově, to je samozřejmé. Patřím tam, prohlásil jsem to. Vedu o to právo boj s proradným národním výborem, který mě tam nechce. Xeny se poznání, že s ní v hrobě nepočítám, dotklo před několika lety tak, že mě vyhazovala už i z postele“ (*Jak se dělá chlapec* [Brno: Atlantis 1993]: 61). „...Ne v začátku to není. Je to v konci. Nemůžeš změnit jedno. Že nebudu s tebou v hrobě.“ Katolická církev udělala vlastně neuvěřitelný ústupek, když lidem dovoluje nové manželství po smrti partnera. Ale co ty tři nesmrtelné duše tam potom spolu? Živočišně totéž vyjádřila Kristýna: že nemůžou spolu být v hrobě“ (*Loučení k panně*, [Brno: Atlantis 2002]: 179).

Postscriptum

Madla čistí jahodový záhon. Doteď četla Kunderu [*Život je jinde*] a nadávala mu. „Ten ani nemohl narazit na kvalitní ženskou! Taková domýšlivost, samolibost!“ Proti její notorické neřesti slučovat hrdinu románu s autorem hájil jsem autora takto: „Je to od tebe nefér. Za důvěru důvěru. On se ti svěřil s něčím v sobě, od čeho se psaním chce odloučit, a ty ho vezmeš jenom jako takového. Líčí zbabělce, tak co má o něm říct?“ – „Odkud může tak přesně vědět, co se děje ve zbabělci?“ [...] Nad knížkou, kterou se mi samému nechce číst, pro to, co jsem o ní slyšel, hájím však principy psaní. „Já bych vám to psaní zakázala všem a ze všech knih nechala jenom Bibli,“ praví Chomejtná, bere motyku a jde ode mne, jak tu sedím u stroje. To bude jednou soud! Nemám ho potom nad sebou udělat zavčasu sám?

(ČS: 308)

LITERATURA

PRAMENY A JEJICH ZKRATKY

- Ž KUNDERA, Milan: *Žert*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- ŽJ KUNDERA, Milan: *Život je jinde*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1979.
- KSZ KUNDERA, Milan: *Kniha smíchu a zapomnění*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981.
- ČS VACULÍK, Ludvík: *Český snář*. Brno: Atlantis, 2002.

POUŽITÁ ODBORNÁ LITERATURA

ABRAMS, Meyer Howard

2001 *Zrcadlo a lampa*. Přeložil Martin Procházka (Praha: Triáda)

BACHELARD, Gaston

1997 *Voda a sny: Esej o obraznosti hmoty*. Přeložila Jitka Hamzová (Praha: Mladá fronta)

BAUDELAIRE, Charles

1962 *Květy zla*. Přeložil Svatopluk Kadlec (Praha: SNKLU)

1999 *Malé básně v próze*. Přeložil Hanuš Jelínek (Praha: Garamond)

BÖRNE, Ludwig Marcuse

1968 *Aus der Frühzeit der deutschen Demokratie* (Holstein: J. P. Peter)

BRETON, André

1996a *Nadja*. Přeložila Jarmila Fialová (Praha: Dauphin)

1996b *Spojité nádoby*. Přeložila Jarmila Fialová (Praha: Dauphin)

BROUSEK, Antonín

1999 *Podřezávání větve* (Praha: Torst)

BRUKNER, Josef – FILIP, Jiří

1968 *Větší poetický slovník* (Praha: Československý spisovatel)

ČERNÝ, Václav

1992 *Tvorba a osobnost (I)* (Praha: Odeon)

1994 *Eseje o české a slovenské próze* (Praha: Torst)

ECKERMANN, Johann Peter

1960 *Rozhovory s Goethem*. Přeložila Kamila Jiroudková (Praha: Československý spisovatel)

FRIEDRICH, Hugo

2005 *Struktura moderní lyriky: Od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století*. Přeložil František Ryčl (Brno: Host)

GOETHE, Johann Wolfgang

1955 *Básně: Západovýchodní diván*. Přeložili Otokar Fischer, Kamil Bednář a Valter Feldstein (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění)

1998 *West-östlicher Divan* (Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag)

HAMAN, Aleš

2002 *Východiska a výhledy* (Praha: Torst)

HRABAL, Bohumil

1991 *Vita nuova* (Praha: Československý spisovatel)

CHVATÍK, Květoslav

2008 *Svět románů Milana Kundery* [1994]. 2. upr. vyd. (Brno: Atlantis)

JUNGMANN, Milan

1987 Kunderovské paradoxy, in *Svědectví* 20, č. 77, s. 135–162.

KOSKOVÁ, Helena:

1998 *Milan Kundera* (Praha: H&H)

KUBÍČEK, Tomáš

2001 *Vyprávět příběh: Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery* (Brno: Host)

KUNDERA, Milan

1963 Úvodní esej, in Vítězslav Nezval: *Podivuhodný kouzelník*. (Praha: Československý spisovatel)

1965 Úvodní esej, in Guillaume Apollinaire: *Alkoholy života*. (Praha: Československý spisovatel)

1981 Milan Kundera odpovídá na otázky amerického spisovatele Philipa Rotha, in *Listy* 11, č. 2–3, s. 101–105.

1989 *Kunst des Romans* [1986] (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag)

2005 *Zneuznávané dědictví Cervantesovo* (Brno: Atlantis)

2006 *Nechovejte se tu jako doma, přáteli* (Brno: Atlantis)

KRATOCHVIL, Jiří

1995 *Příběhy příběhů* (Brno: Atlantis)

LE GRAND, Eva

1998 *Kundera aneb Paměť touhy*. Přeložil Zdeněk Hrbata (Olomouc: Votobia)

LIEHM, Antonín J.

1990 *Generace* (Praha: Československý spisovatel)

LOPATKA, Jan

1991 *Předpoklady tvorby* (Praha: Československý spisovatel)

NEZVAL, Vítězslav

1932 *Skleněný havelok* (Praha: Fr. Borový)

1951 *Básně alarmy a rány na buben: 1931-1932; (Dílo IV)*. (Praha: Československý spisovatel)

- 1976 *Vyzvání na cestu* (Praha: Práce)
- 1978 *Z mého života; (Dílo XXXVIII)*. (Praha: Československý spisovatel)
- 1980 *Karneval, Monako, Řetěz štěstí, Valérie a týden divů; (Dílo XXXII)*. (Praha: Československý spisovatel)
- 1982 *Překlady I, Poe, Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire; (Dílo XXXV)*. (Praha: Československý spisovatel)

MANN, Thomas

- 1979 *Novely a povídky*. Přeložily Jitka Fučíková a Dagmar Steinová (Praha: Odeon)
- 1982 *Lotta ve Výmaru*. Přeložila Anna Siebenschainová (Praha: Odeon)
- 1989 *Tagebücher 1946-1948* (Frankfurt am Main: S. Fischer)

OPELÍK, Jiří

- 1967 Kunderovo „hoře z rozumu“, in *Literární noviny*, č. 23.

PATOČKA, Jan

- 2004 Kundera a Vaculík (Náčrt), in J. P., *Umění a čas* (Praha: Oikúmené/Filosofia)

REICH-RANICKI, Marcel

- 2010 *Mannovi: Thomas Mann a jeho rodina*. Přeložila Zlata Kufnerová (Jinočany: H&H)

RICHTEROVÁ, Sylvie

- 1991 *Slova a ticho* (Praha: Arkýř, Československý spisovatel)

VOHRYZEK, Josef

- 1995 *Literární kritiky* (Praha: Torst)