

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV BOHEMISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**„QUI A RÊVÉ CETTE HISTOIRE?“ KUNDEROVY FRANCOUZSKÉ
ROMÁNY**

Vedoucí práce: prof. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D.

Autor práce: Bc. et Bc. Eliška Volfová

Studijní obor: Bohemistika navazující

Ročník: II.

2014

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 7. května 2014

.....
Eliška Volfová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu mé diplomové práce prof. PaedDr. Michalu Bauerovi, Ph.D., a to nejenom za jeho vstřícný přístup a inspirativní podněty v průběhu celého studia, ale také za důvěru a ochotu zaštitit svým jménem toto téma.

Věnování

Milanu Kunderovi, neboť: „... je emigrantem pak Kundera, playboy, který uměl psát a mluvit a když kráčel Národní třídou, tak se za ním otáčely nejen dívky, ale každý, kdo měl českou literaturu rád...“ (Bohumil Hrabal, *Dopisy Dubence*)

Anotace

Diplomová práce se věnuje třem vybraným francouzským románům spisovatele Milana Kundery: *La lenteur*, *L'identité* a *L'ignorance*. Cílem práce je provést analýzu textů, které jsou označovány jako tzv. francouzský cyklus. Pozornost je soustředěna především na způsob konstruování narativního světa (s využitím sémantiky fikčních světů a naratologických konceptů vypravěče) a na tematickou rovinu děl. V centru našeho dialogu s texty pak stojí otázka, zda tyto tři romány mohou skutečně tvořit určitý cyklus, a které aspekty je případně propojují (a to rovněž v kontextu autorovy další tvorby).

Annotation

This dissertation deals with three selected French novels written by Milan Kundera: *La lenteur*, *L'identité*, *L'ignorance*. The aim is to make an analysis of these works, which are known as „the French cycle“. We focus especially on the process of the construction of a narrative world (by using the semantics of fictional worlds and narratological concepts), as well as on the thematic level of these works. At the center of our dialogue with the novels is the question of whether they could create a real cycle, and what are the aspects that could connect them to each another. We also pay attention to the position of these works in the context of Kundera's other writings.

Obsah

Úvod	9
1. Základní metodologická východiska	12
1.1. Fikční svět ve fikčním textu	14
2. Francouzský cyklus.....	22
2.1. <i>La lenteur</i> : román-hříčka.....	27
2.2. <i>L'identité</i> : román-otázka	29
2.3. <i>L'ignorance</i> : román-hledání.....	30
3. <i>La lenteur</i>	31
3.1. Vypravěč a konstrukce vyprávění	31
3.1.1. Vyprávění ve vyprávění.....	34
3.1.2. Vypravěč: aktivní konstruktér a ironický pozorovatel	37
3.2. Téma: stmelující a prostupující.....	43
3.2.1. Čas: napříč staletími ke zrychlení.....	46
3.2.2. Člověk: stále v roli.....	53
4. <i>L'identité</i>	59
4.1. Vypravěčská technika	59
4.1.1. Vypravěč X Postavy	60
4.1.2. Kdo vnímá?.....	64
4.1.3. Vstup in medias res.....	68
4.2. Jedinec a ti druzí.....	72
4.2.1. Člověk: v dialogu a neporozumění	72
4.2.2. Hledání identity.....	79
4.3. Hranice reality, snu, imaginace, fantazie	84

5. <i>L'ignorance</i>	91
5.1. Narativní výstavba	91
5.1.1. Slova pod mikroskopem	95
5.2. Intertextualita	99
5.3. Emigrace: celoživotní volba.....	104
5.4. Čas: návrat k minulosti.....	110
Závěr	113
Prameny a zdroje	117

na iniciativě čtenáře, jak bude topik rekonstruovat. Eco pojmenovává dvě fáze, nejprve čtenář hypotézu „*tak trochu nahrubo formuluje ve formě otázky („O čem je tu k čertu řeč?“)*, a ta pak „*coby propozice přechází do pokusného titulu („Nejspíš se tu mluví o tom a o tom...“)*“.⁴³ Každopádně si všímá, že v základu rozpoznávání topiku figuruje tázání se, i třeba ve formě nevyslovené otázky, na kterou text odpovídá, a tak konstituuje téma.

Problém je podle něj spíše v určení toho, jak konkrétně je modelový čtenář textovými strategiemi veden k rozpoznání a rekonstrukci topiku. Někdy objevuje signály, které jsou explicitní, jak jsme již viděli, často je to název díla, který nám přímo říká, čím se text bude zabývat a jak můžeme začít aktualizovat topik. Jindy se ale podle Eca musí po topiku pátrat.⁴⁴ „*To jej pak text ustanoví třeba i okázale nápadným opakováním řady sémému zvaných též klíčová slova. Namísto toho, aby byly tyto klíčové výrazy hojně rozmístěny, jsou umístěny pouze strategicky.*“⁴⁵

Podobně jako dle Eca text nabízí bezpočet možných interpretací, nutně nemusí mít ani jeden jediný topik. Dále v této diplomové práci pojmenuji několik klíčových témat, kterých se tři vybrané Kunderovy romány dotýkají, netvrdím ovšem, že jsou to všechna témata, která je možné textům přisoudit. Naopak, soudím, že některá z nich je možné dále propojovat a dobrat se až k „makrotopiku“, řečeno terminologií U. Eca. Stejně tak by bylo některá z nich možné rozčlenit na určitá podtémata, a objevit celou řadu dalších. Výběr témat v této diplomové práci je výběrem jednoho konkrétního modelového čtenáře.

⁴³ Eco 2010, s. 110.

⁴⁴ Eco 2010, s. 112.

⁴⁵ Ibid.

2. Francouzský cyklus

Jako tzv. francouzský cyklus bývají označovány tři Kunderovy romány, *La lenteur* (1995), *L'identité* (1997) a *L'ignorance* (2000)⁴⁶. Tyto tři texty napsal Kundera ve francouzském jazyce, všechny předešlé vznikly primárně v češtině a do francouzštiny byly přeloženy. Volné spojování těchto děl potvrzuje i jejich společné vydání (tři svazky pohromadě) z roku 2005⁴⁷. Někdy k nim bývá přiřazován také román *Nesmrtelnost* (1990), který byl napsán v českém jazyce, až sekundárně přeložen autorem do francouzštiny, tematicky ale výrazně předznamenává následující tři díla⁴⁸ (jeho vnější kompozice naopak odpovídá dílům psaným česky).

Všechny tři romány byly ve Francii vydány ve významném pařížském nakladatelství Gallimard (založeno 1911)⁴⁹, stejně jako další Kunderova díla. Francouzský cyklus vyšel nejprve v edici *Blanche*, v níž vycházejí tituly již od doby založení nakladatelství, a je asi nejvýraznější edicí, specializující se na francouzskou literaturu a literární kritiku. Další vydání těchto textů proběhla v rámci edice *Folio*, která vznikla roku 1971 a je zaměřena mimo jiné právě i na reedice textů, zejména v podobě tzv. „livre du poche“, tedy knih v kapesní podobě vydání (menšího formátu, bez pevné vazby apod.).

Žádný z těchto románů nebyl dosud přeložen do češtiny, v této práci vycházím z originálních francouzských vydání. Také proto budu pracovat s původními, francouzskými tituly děl, nikoliv s jejich možnými českými ekvivalenty. Vzhledem k tomu, že každý z názvů určitým způsobem odkazuje k tématu jednotlivých románů, dovolím si krátce se zastavit u možnosti jejich překladů. Pro každý z francouzských titulů by se nabízelo hned několik variant (i v českých reflexích Kunderovy francouzské tvorby se objevují různé překlady).

⁴⁶ Data, která zde uvádím v závorkách, jsou roky prvních vydání knih. První dva romány, *La lenteur* a *L'identité*, vyšly poprvé ve Francii, *L'ignorance* nejprve ve španělském vydání a až roku 2003 ve francouzském. Dnes už bychom k nim snad měli řadit i zatím poslední Kunderův román, *La Fête de l'insignifiance* (2013 v Itálii, v dubnu 2014 ve Francii).

⁴⁷ <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio/La-lenteur-L-identite-L-ignorance>.

⁴⁸ Někteří autoři si všímají, že tematicky se prolínají všechny Kunderovy romány, proto je těžké vymanit zrovna dva nebo tři atd., které by tvořily jakýsi uzavřený cyklus. Chvatík například píše: „*Jeho sedm románů, ačkoliv jsou vypravěčsky a kompozičně strukturovány a liší se pronikavě látkově, tvoří velmi koherentní celek, vlastní autonomní románový svět.*“ (Chvatík 2008, s. 14)

⁴⁹ <http://www.gallimard.fr/>.

V případě *La lenteur* se překlady většinou shodují na titulu *Pomalost*. Podíváme-li se, jak je heslo „lenteur“ definováno ve výkladovém slovníku *Le Petit Robert*, dočteme se: „fait d’être lent, manque de promptitude, de rapidité, de vivacité; caractère de ce qui est lent, de ce qui tarde”⁵⁰. Tato definice vesměs odkazuje právě k pomalosti, respektive nedostatku rychlosti, zdůraznila bych ale zejména spojení „manque de vivacité“, nedostatek živosti, popřípadě životnosti, které už posouvá významové konotace trochu jinač i při práci s románem.

L’identité umožňuje čeština přeložit jako *Identita* nebo pomocí ryze českého tvaru *Totožnost*, setkáme se s oběma překlady. Osobně se přikláním spíše k první variantě, ale v úvahu přicházejí obě možnosti, každé z těchto slov má svá vlastní významová zbarvení, jejichž odstíny rozpoznáváme i při interpretaci románu. *Le Petit Robert* uvádí v definici obzvláště charakter něčeho jedinečného, identického, podobného, a upozorňuje také na jeden z významů slova, který je převzat z psychologie a souvisí s „identité personnelle, caractère de ce qui demeure identique à soi-même”⁵¹. V kontextu našeho románu je snad důležitý ještě tento dodatek: „le fait pour une personne d’être tel individu et de pouvoir être légalement reconnue pour tel sans nulle confusion grâce aux éléments qui l’individualisent”⁵².

Nejvíce různých variant a možností překladů přináší asi název třetího románu, *L’ignorance*. Setkala jsem se například s označením *Neznanost, Nevědomost, Nevědění* aj. Problém s překladem způsobuje už fakt, že i ve francouzštině má slovo více významů a všechny nějak korespondují s možným výkladem románu. Slovo můžeme přeložit v duchu „état d’une personne qui ignore”⁵³, druhý okruh významů souvisí s „manque d’instruction, de savoir; absence de connaissances intellectuelles, de culture générale; inexpérience totale”⁵⁴.

⁵⁰ „Skutečnost pomalého bytí, nedostatek pohotovosti, rychlosti, živosti; vlastnost toho, kdo je pomalý, kdo otálí.“ (Robert 2011, s. 1443)

⁵¹ „Osobní identita, charakter toho, kdo zůstává totožný se sebou samým.“ (Robert 2011, s. 1272)

⁵² „Skutečnost, pro kterou se osobnost stává individuem i právně rozpoznatelným bez možnosti záměny, právě díky určitým prvkům, které ji individualizují.“ (Ibid)

⁵³ „Stav člověka, který neví, nezná.“ (Robert 2011, s. 1274)

⁵⁴ „Nedostatek vzdělání, vědomostí; absence intelektuálních a obecně kulturních znalostí; totální nezkušenost.“ (Ibid)

Právě charakter titulu zajišťuje první propojení tří románů. Jeho specifické postavení (v rámci vnější kompozice díla, tj. umístění na titulní straně, vysazení specifickým druhem písma atp.) obecně napovídá, že má – nebo mít může – spojení se smyslem, významem díla. Ne vždy tomu tak je, někdy je tato vazba záměrně přetrhána jako součást autorovy strategie. U Kunderových románů si ale vazby mezi jejich tituly a tématy filosofického charakteru snadno pojmenujeme⁵⁵.

Názvy Kunderových děl mají nejčastěji symbolický⁵⁶, obrazný charakter, a nejinak je tomu i v případě francouzského cyklu. Titul se zde stává „*součástí významové struktury díla*“⁵⁷. Je tomu tak i proto, že výrazy „*lenteur*“, „*identité*“ a „*ignorance*“ (příznačně všechna abstrakta) se na stránkách románů průběžně vyskytují, vynořují se z toku textu, někdy jsou i součástí vypravěčova zamyšlení nad vlastním významem těchto slov, a samy se tak přihlašují o své propojení s tématem. Je to přitom propojení obousměrné: „*Tak jako na jedné straně platí, že název může být klíčem k dílu, instrukcí, jak má čtenář k dílu přistupovat, tak na druhé straně může dílo poskytovat klíč k titulu. Teprve přečtením díla čtenář odhaluje význam titulu nebo některý z jeho možných významů, případně jeho další význam.*“⁵⁸

Jinými slovy, fakt, že některé z klíčových slov románu stojí zároveň v jeho titulu, nám napomáhá při interpretaci, soustředíme se pak více na pasáže a motivy s ním spojené, umožňuje nám lépe taková místa a prostředky chápat, propojovat a utvářet tak jejich nový smysl. Dlužno dodat, že takové vodítko se může snadno stát i zavádějícím, čtenář pak může číst celé dílo prostřednictvím pouze tohoto klíčového slova a významů, které rozehrává, a ochudit se o jiné rozměry interpretace, případně uměle dosazovat

⁵⁵ Kubíček si všímá, že „*počínaje Knihou smíchu a zapomnění se názvy Kunderových knih odvolávají k filosofické tradici, kterou rýsuje myšlení pozdního existencialismu.*“ A dodává, že zatímco u dřívějších románů (*Knihou smíchu a zapomnění* nebo *Nesnesitelná lehkost bytí*) může čtenář tituly knih vnímat jako metodologický pokyn k následnému čtení, u dalších, včetně našeho francouzského cyklu, se charakter titulu proměňuje: „*Následující tituly románů opouštějí jednoznačnost metodologického pokynu vyjádřeného formou metafor a získávají podobu jednoslovných pojmů, významově zakotvených ve filosofické tradici, současně však ponechávají sémantický prostor, jenž se za nimi rozkládá, zcela otevřený.*“ (Kubíček 2001, s. 150)

⁵⁶ Název symbolizující je jedním z typů, které vyděluje J. Levý, takový titul udává téma, problematiku nebo atmosféru díla zkratkou, symbolem, obraznou transpozicí tématu, má funkci konotativní, založenou na hře významů, které titul v kontextu díla rozehrává. (Hodrová 2001, s. 242)

⁵⁷ Hodrová 2001, s. 244.

⁵⁸ Hodrová 2001, s. 249.

3. *La lenteur*

„*Pourquoi le plaisir de la lenteur a-t-il disparu?*“⁶⁷

3.1. **Vypravěč a konstrukce vyprávění**

Kategorii vypravěče se budu v různé míře věnovat při analýze všech románů, uvidíme, že v každém z nich funguje trochu odlišně a spoluvytváří tak jiný typ vyprávění. Zejména román *La lenteur* ale přichází s výraznou postavou vypravěče, který má výjimečné místo uprostřed fikčního světa, a proto se na něj zaměřím detailněji.

Z hlediska naratologie je zaměření se na kategorii vypravěče jedním z primárních úkolů literární analýzy, je to právě vypravěč, kdo nám zprostředkovává fikční svět - nemáme k němu jako čtenáři přímý přístup. I když někteří teoretici hovoří i o druhu vyprávění bez vypravěče, já se přikláním k tomu tvrzení, že vypravěč je v nějaké formě (buď skryté či potlačené, která může často simulovat právě bezprostřední přístup recipienta k příběhu) přítomen v textu vždy.

Roli vypravěče jako zprostředkovatele příběhu připomíná i Kubíček a vyzdvihuje otázku, kterou se budu na následujících řádcích snažit zodpovědět v souvislosti s textem *La lenteur*: „*Vypravěč je mluvčí nebo hlas narativního diskursu. Je tím, kdo ustanovuje komunikativní kontakt s adresátem vyprávění, je tím, kdo vypráví příběh. A z toho vyplývá i základní otázka, s jejíž pomocí jej literární teorie vymezuje a systematizuje: Kdo vlastně vypráví a jaký je jeho vztah k příběhu?*“⁶⁸ Také v názvu této diplomové práce se objevuje variace této otázky – právě proto, že její zodpovězení pokládám za jeden z klíčových momentů interpretace textu.

Úloha vypravěče ovšem není omezená pouze na funkci zprostředkovatele, vypravěč se rovněž podílí na samotné konstrukci textu (opět někde výrazněji, jinde méně). Vypravěči tak připisujeme sjednocující významotvornou aktivitu, která se zásadně podílí na recepci a interpretaci textu.⁶⁹ Zejména v románu *La lenteur*, ale i u dalších Kunderových děl, je zřejmé, že vypravěč není pouhým mediátorem, ale spíše produktoem. J. Hrabal v tomto smyslu zpochybňuje (tak jako už mnozí před ním) i kategorii tzv. vševědoucího vypravěče. Podle něj vypravěč „*neví o skutečnosti, on tyto*

⁶⁷ „*Proč zmizelo potěšení z pomalosti?*“ (Kundera 2011a, s. 11)

⁶⁸ Kubíček 2007, s. 17.

⁶⁹ Kubíček 2007.

Vynořuje se ale i další otázka – kde je tato kampaň po určité době? Skončila – a znamená to, že skončilo i utrpení somálských dětí, že se v Africe už na hlad neumírá? Jistě že ne, pouze není prostor na to, sledovat jednu událost po celou dobu, není čas věnovat pozornost jedné věci déle než po dobu nutnou k její základní reflexi. „...*les situations que l'Histoire met en scène ne sont éclairés que pendant les toutes premières minutes. Aucun événement n'est actuel dans toute sa durée, mais seulement pendant un laps de temps très bref, au tout début.*”¹³³ A vypravěč nabízí ještě jeden pozastavení hodný příměr. „*La façon dont on raconte l'Histoire contemporaine ressemble à un grand concert où l'on présenterait d'affilée les cent trente-huit opus de Beethoven mais en jouant seulement les huit premières mesures de chacun d'eux.*”¹³⁴

V takto vymezeném světě není čas už ani na to, zjišťovat, kým vlastně jsme, jaká je naše identita. Rychlejší je přijmout určitou roli, většinou takovou, jakou nám přisuzují ostatní, není čas se ptát, zda odpovídá, zda ji chceme mít. V takovém světě je potřeba umět vytvářet jednoznačné škatulky, i pro lidi, pokud možno bez nějakých nuancí a odchylek. Výhodu pak mají ti, kteří dokážou přijmout své role a dobře se orientovat v rolích druhých lidí – právě ti jsou potom často pod dohledy všudypřítomných kamer a utvářejí představení života k obrazu svému. Tíha takového světa naopak dopadá v románu *La lenteur* na postavu českého entomologa Čechořípského, který po letech strávených v komunisty podrobeném Československu přijíždí na mezinárodní konferenci, aniž by si uvědomoval, že jeho pozvání je pozváním s nepsanou douškou, aby splnil svou úlohu, kterou mu ostatní předepsali. Vědec se snaží být součástí tohoto představení, ale postupně vypadává ze své role a přestává jí rozumět, přestává rozumět sám sobě. „*Quand les choses se passent trop vite personne ne peut être sûr de rien, de rien du tout, même pas de soi-même.*”¹³⁵

¹³³ „Situace, které Historie zobrazuje, nejsou nasvícené déle než několik prvních minut. Žádná událost nezůstává aktuální po celou její délku, ale pouze po určitou, velmi krátkou dobu, v jejím počátku.“ (Kundera 2011a, s. 112)

¹³⁴ „Způsob, jakým vyprávíme současné dějiny, připomíná veliký koncert, kde bez přerušení představujeme 138 Beethovenových opusů, ale pouze osmi prvními takty z každého z nich.“ (Ibid)

¹³⁵ „Když se věci odehrávají příliš rychle, člověk si nemůže být ničím jist, absolutně ničím, ani sám sebou.“ (Kundera 2011a, s. 159)

3.2.2. Člověk: stále v roli

Děj románu *La lenteur* se odehrává ve 20. století. Ve století, které je zde charakterizováno jako svět, v němž nic nezůstává skryto, nepozorováno, utajeno. V tomto směru znamená proměna dvou staletí skutečný pokrok od století rytíře a madame de T. Z 18. století připomíná vypravěč především „le monde laclosien“, tedy svět *Nebezpečných známostí*, v němž tragédie pramení mimo jiné právě z vyrazení, z neuchování tajemství, které nezůstane výlučným majetkem osob, jichž se týká – zobecněji řečeno z toho, že člověk žije obklopen druhými a jejich jednání a činy se jej dotýkají a ovlivňují jeho vlastní život.

Napříč staletími, princip zůstává stejný, s tím rozdílem, že s technickým pokrokem si společnost vybuchovala rozsáhlejší možnosti pro takové sledování. Svět se stal místem, které špehuje – okem, kamerou, fotoaparátem... Výrazně je tato problematika tematizována také v díle *L'identité*, kde je motiv špionáže součástí akce postav. V *La lenteur* se promítá především do postavy Bercka, a aktualizovány jsou dopady, jaké má epocha vystavěná na vynálezu fotografie na vytváření postav-celebrit. A ve své přenesené formě také do postavy českého entomologa Čechořipského, který se na rozdíl od Bercka nedokáže vžít do role, kterou mu vnější svět připisuje.

Berck je zástupcem tzv. tanečníků, jak vypravěč označuje zvláštní druh politiků, kteří netouží po moci, ale po slávě – nechtějí prosadit ve světě určité sociální uspořádání, ale touží zabrat prostor, aby v něm mohli nechat vyhřívát své vlastní ego. Pro získání takového postavení je potřeba zastínit ostatní, a to speciální technikou, která je označována jako „le judo moral“. Je třeba vhodit ostatním souputníkům rukavici, ať se ukáže, kdo je více morální, odvážný, čestný atd. To dobře pochopil Berck po své první prohře s poslancem Duberquesem. Oba obědvali v 80. letech s člověkem nakaženým AIDS a během dezertu, na který pozvali i zástupce televize s kamerami, Duberques se zvedl a nemocného políbil. V tu chvíli se stal prakticky nesmrtelným – ne proto, že políbil člověka nakaženého tabuizovanou a záhadnou nemocí, ale proto, že u toho byl vyfocen a natočen. Berck měl v tu chvíli dvě možnosti, zopakovat jeho čin s vědomím, že bude prohlášen za pouhého následovníka, za někoho, kdo se vyhřívá v domněle odvážném činu druhého, nebo zůstat sedět a pokusit se tento akt něčím překonat. Vybral si druhou možnost. Naučil se v tomto světě tančit a ovládnout dokonale techniku „morálního juda“.

Příznačné pro dobu těchto tanečníků je přitom to, že jejich vystupování je vystupování před neviditelným, anonymním publikem. Postava Pontevina k tomu říká: „*Il ne s'exhibe pas devant toi ou devant moi mais devant le monde entier. Et qu'est-ce que le monde entier? Un infini sans visages! Une abstraction.*“¹³⁶ Maska, kterou lidé nasazují v případě, že jednají s druhými – chtějí je o něčem přesvědčit, chtějí svést ženu atp. – je jiná v případě, kdy člověk exhibuje před někým konkrétním, a jiná, když se adresuje nepřítomné veřejnosti. Druzí lidé jsou nahrazeni čočkami fotoaparátů a oky kamer, a ty prokazují vzájemnou službu lidem jako je Berck, kterého Vincent vystihuje takto: „*un clown de mass media, un cabotin, un m'as-tu-vu, un danseur.*“¹³⁷ Když se proti takovému chování Vincent vymezuje, jiná postava mu oponuje tvrzením, že taková je zkrátka doba, v níž žijeme, narodili jsme se do světa kamer a žijeme všichni pod jejich dohledem: „*Cela fait désormais partie de la condition humaine.*“¹³⁸ Přesvědčení této postavy je vyjádřením smíření se s takovým stavem, vědomí bezmocnosti jedince proti němu a přijetí klaunů médií jako přirozených součástí doby.

Vincent se této anonymitě a předvádění se neviditelnému publiku vzpírá. I ve chvílích, kdy se sám stane součástí jakéhosi představení, scény určené spíše pro druhé než pro něho samotného, dosazuje si do pozice pozorovatelů konkrétní tváře a jména, ví přesně, pro koho hraje a proč. Po večeru stráveném s neznámou Julií, vydá se dvojice k bazénu, kde Vincent dívce přikáže, aby se svlékla a šla se s ním koupat. Oba vklouznou do svých očekávaných rolí – muž jako svůdce, který slovy (posilněná alkoholem sklouzávají k vulgárnosti) připravuje scénu na vyvrcholení v podobě milování, žena přistoupí na hru a zdánlivě se zpočátku tomuto přímočarému svádění brání (od 18. století, v němž podobnou hru předváděli rytíř a madame de T., příliš se v milostné hře nezměnilo, zdá se). Vincenta v jeho roli muže-svůdce však zradí vlastní tělesnost a není schopen se s dívkou milovat. I přesto je ale třeba pokračovat dál v představení, neboť jsou pozorováni, a tak oba simulují sexuální akt.

V románu zradí vlastní tělo ještě další postavu, kterou se v samém závěru části věnované textu *La lenteur* budeme zabývat. Postava Čechořípského se poprvé objevuje na mezinárodní konferenci entomologů, kam přijíždí i Vincent, Berck a další. Ostatně

¹³⁶ „*Oni se nepředvádějí před tebou nebo přede mnou, ale před celým světem. A co je to tento svět? Nekonečno bez tváří! Abstrakce.*“ (Kundera 2011a, s. 41)

¹³⁷ „*...klaun masmédií, komediant, ješita, tanečník.*“ (Kundera 2011a, s. 101)

¹³⁸ „*Je to nyní součástí podmínek lidského života.*“ (Kundera 2011a, s. 102)

přítomnost Bercka je jediným důvodem, proč této vědecké události věnují pozornost i kamery. Vincent s opovržením konstatuje, že to jeho postava láká televizní štáb, který doufá v některý z jeho dalších výrazných činů či komentářů.

Pojďme se podívat na to, jak vypravěč poprvé o postavě Čechořipského referuje: „*Le hall se remplit peu à peu, il y a beaucoup d'entomologistes français et aussi quelques étrangers, parmi lesquels un Tchèque dans la soixantaine dont on dit qu'il est une importante personnalité du nouveau régime, peut-être un ministre ou le président de l'Académie des sciences ou au moins un chercheur appartenant à cette même Académie...c'est le personnage le plus intéressant de ce rassemblement.*“¹³⁹

Není samoučelné, že vypravěč si není zcela jistý identitou této postavy, nezná její jméno, neví, jaké je její povolání, jako by muže viděl poprvé právě v tuto chvíli a podle vnějšího vzhledu odhadoval na jeho věk a zaměstnání. Když se entomolog chce zapsat před příchodem do sálu, jeho jméno ve zkomolené podobě je důvodem, proč začne francouzské sekretářce vyprávět o historii české ortografie, mistru Janu Husovi apod. Když už má pocit, že své jméno patřičně osvětlil, na židli ho čeká další verze zkomoleniny – pořadatelům ani nestojí za to, aby se správně informovali o jeho jménu.

Jediné, co o něm vypravěč sděluje s jistotou, je jeho česká národnost a z nějakého důvodu důležitá pozice ve společnosti proměňující se po roce 1989. V davu mezi ostatními entomology se svou anonymitou snadno ztrácí a jediné, co jej vyzdvihuje, je právě to, že reprezentuje novou kapitolu české historie po svržení komunistické vlády.

Jeho postava je pro přítomné reprezentantem a symbolem událostí posledních desetiletí v Československu a v dalších evropských zemích. Do roku 1968 pracoval jako ředitel jednoho z úseků Entomologického institutu. Poté, co dovolil skupině protirežimně smýšlejících vědců scházet se v jedné z místností v budově (ve skutečnosti kvůli své zbabělosti jim odmítnout, ne pro odvalu), byl vyhozen z práce, stejně jako jeho děti ze škol a následujících dvacet let pracoval jako stavební dělník. Po roce 1989 byl rehabilitován a znovu se mohl navrátit ke své původní práci: jak se ale navrátit, když je člověk přes dvacet let odstaven od jakéhokoliv výzkumu, když ztratí kontakt

¹³⁹ „*Hala se postupně zaplňuje, je zde mnoho francouzských entomologů, stejně jako několik cizinců, mezi nimi Čech přibližně šedesátiletý. Říká se, že je velmi významnou osobností nového režimu, možná ministr nebo prezident Akademie věd, nebo přinejmenším badatel z této Akademie...je to nejzajímavější postava z celého toho shromáždění.*“ (Kundera 2011a, s. 67)

s oborem? Jediné, co je na konferenci schopný prezentovat, jsou jeho dávné, již uveřejněné objevy.

Jeho vlastní vědecká práce, kdysi snad skutečně významná, stojí nyní ale v pozadí. Na jeho místě by mohl stát jakýkoliv jiný vědec – entomolog, pokud by měl podobný osud. Pro francouzské publikum zastupuje právě životní osudy nespočtu jiných, reprezentuje příkoří, které bylo na mnohých spácháno a jeho přizvání na konferenci je z jejich strany spíše milosrdný akt, gesto určené veřejnosti. Předmětem pozvánky a objektem zájmu není vědec-Čechořipský, ale vědec-trpitel. Už nesledujeme pouze člověka v roli, ale člověka jako figurku druhých. Kunderovy postavy obecně jsou takovými figurkami, obětmi vypravěče, druhých postav. S Čechořipským si manipuluje každý po svém, disidenti, představitelé komunistického režimu, francouzská společnost.

Jedna ponižující a zároveň směšná scéna následuje druhou – s ostatními vědci si nemá co říci, blížící se vlastní vystoupení ho znervózňuje, neboť si uvědomuje ten stejný problém - že vlastně nemá co říci. Nakonec se ale nechá unést rolí, kterou mu přítomní prisuzují, a pod vlivem okamžiku pocítuje sám sebe jako jistý dárek pro ostatní, kteří by měli být patřičně poctěni jeho přítomností. Když se ocitne u řečnického pultu, dojde sám sebe. Připravený projev nakonec vůbec nezazní, v zajetí silné, právě prožívané chvíle na něj vědec zcela zapomene a pronese pouze několik vět poděkování za pozvání a připomenutí svých životních peripetii.

Celá scéna nemá daleko ke kýči, ostatně na Kunderovo pojetí tohoto fenoménu odkazují i slzy, které se entomologovi objeví na tváři. V *Nesnesitelné lehkosti bytí* o kýči vypravěč prohlašuje, že vyvolává právě dvě slzy dojetí, přitom až druhá z nich je tím, co činí kýč kýčem¹⁴⁰. Kýč je vyvolán dojetím z uvědomění si našeho dojetí. Podobně Čechořipský pocítí na tváři první slzu a zprvu je překvapen a rozpačitý. Potom jej ale tato přirozená reakce dojde ještě více a nechá tak i další slzy volně plynout a definitivně se ztratí ve své roli, nechá si aplaudovat a v jakémisi povzneseném oparu se vrátí na své místo, aniž by pronesl svůj příspěvek.

Tuto chvíli, která těsně hraničí s ostudou, pojmenuje si sám pro sebe jako největší chvíli svého života, největší úspěch¹⁴¹. Ostatní jsou rozpačití a váhají, zda mu mají jeho

¹⁴⁰ „Kýč vyvolá těsně po sobě dvě slzy dojetí. První slza říká: *jak je to krásné, děti běžící po trávníku!* Druhá slza říká: *jak je to krásné, být dojat s celým lidstvem nad dětmi běžícími po trávníku!* Teprve ta druhá slza dělá z kýče kýč.“ (Kundera 2006b, s. 268)

¹⁴¹ „*Et il sait qu’il est en train de vivre le plus grand moment de sa vie, le moment de gloire, oui, de gloire, pourquoi ne pas dire ce mot, il se sent grand et beau, il se sent célèbre et désire que sa marche*

příspěvek připomenout, nakonec se rozhodnou jeho zapomnění taktně přejít a připsat na vrub dojetí, definitivně se tím ale stvrdí jeho pozice. Pro přítomné není respektovaným vědcem, ale dojemnou figurkou s dojemným příběhem, na kterou je třeba nahlížet s blahoskloností – není seriózním, rovnocenným partnerem. Český vědec si ale toto neuvědomuje a prožitý okamžik vnímá jako okamžik svého vítězství, triumfu a znovuvedení do společnosti badatelů.

Tento rozpor obrazu, který máme sami o sobě, a který o nás mají druzí¹⁴², dovršuje jeho osobní setkání s Berckem na chodbě po konferenci. Berck se mu vyznává, že je pro něj vědec ztělesněním něčeho, nač může být jako Evropan hrdý: „*Vous étiez la fierté de l'Europe qui, elle-ême, n'a pas beaucoup de raisons d'être fière.*”¹⁴³ Během svého monologu pronášeného dílem směrem k upoutání pozornosti kamer, nenechá českého vědce v podstatě reagovat. Postupně se navíc ukazuje, že v podstatě neví, s kým mluví, a v hlavě má pouze neurčitý obraz. Vědce zařazuje do Maďarska, když hovoří o Budapešti jako úžasném evropském městě, jednom z příkladů odporu proti komunistickému režimu: Čech se nesměle ptá, zda nemyslel Prahu a Berck dodává, že jistě i Prahu, stejně jako Krakov, Sofii a další města „východu“, která byla podle něj součástí jednoho velkého koncentračního tábora. Vědec se neúspěšně brání označení „východu“, „koncentračního tábora“ nebo Berckově tvrzení o vlně emigrantů v 19. století. „*Nous n'avons eu aucune émigration au XIX^e siècle. – Et Mickiewicz? Je suis fier qu'il ait trouvé sa seconde patrie en France! – Mais Mickiewicz n'était pas...*”¹⁴⁴

Pro Bercka a další není důležité, zda Mickiewicz je stejné národnosti jako právě přítomný a opěvovaný Čechořipský, pro ně jsou součástí jednoho jimi vytvořeného

vers sa chaise soit longue et ne finisse jamais.” - „*A ví, že právě prožívá největší okamžik svého života, okamžik slávy, ano, slávy, proč nezvolit toto slovo, cítí se velký a krásný, cítí se slavný a přeje si, aby jeho cesta zpět k židli byla dlouhá a nikdy neskončila.*“ (Kundera 2011a, s. 82)

¹⁴² Papoušek připomíná termín J. P. Sartra „*mauvaise foi*“, „*tedy role netotožné s existencí, ale vyplývající z podmínek skutečnosti a z touhy tuto skutečnost využít...* *Mauvaise foi* je tak příkladem neautentické existence, která však nemá nic společného se lží... Člověk u Kundery hraje o sebe a svou existenciální identitu, při tom se však neustále střetá se skutečností, která mu vnucuje různé role a proměňuje i smysl jeho úsilí.“ (Papoušek 2004, s. 397) Český vědec v *La lenteur*, stejně jako Irena a Josef v *L'ignorance* jsou příkladem takových neautentických existencí. Jsou postavami, které se dostávají do střetu se skutečností a s druhými lidmi, kteří jim vnucují role a zbavují je tak jejich vlastní identity.

¹⁴³ „*Byl jste pýchou Evropy, která sama o sobě nemá příliš důvodů k tomu být hrdá.*“ (Kundera 2011a, s. 91)

¹⁴⁴ „*U nás nebyla žádná emigrace v 19. století. – A Mickiewicz? Jsem hrdý na to, že našel svou druhou vlast právě ve Francii! – Ale Mickiewicz nebyl...*“ (Kundera 2011a, s. 93)

obrazu, do něhož si svévolně namíchali různé, byť i nesouvisející příběhy. V momentě, kdy se vědec začne tomuto obrazu příliš vzpouzet, stává se pro ně nezajímavým. Potřebují a chtějí jej takového, jakého si jej sami vytvořili. Nechtějí, aby tento obraz jakkoliv opravoval, chtějí pouze, aby plnil roli, jakou mu předepsali.

Podobně přestane být v románu *L'ignorance* zajímavá postava Ireny pro své francouzské přátele – dokud pro ně reprezentuje příběh české emigrantky, která uprchla před totalitním režimem, je pro ně atraktivní a vyhledávají její přítomnost. Poté, co se tento režim zhroutí a ona přesto odmítne se do své rodné země vrátit, jejich styky jsou přerušeny. Už není emigrantkou, a tedy přestává být zajímavou, neplní už roli, kterou jí přisoudili. Tento nezáměr přicházející v momentě, kdy člověk vypadne ze své role, si nakonec uvědomí i český entomolog. Právě rozhovor s Berckem je prvním signálem, že konference, která měla být jeho triumfálním návratem (a za takovou ji skutečně během malé chvíle slávy na pódiu považoval), nakonec odhaluje ubohost jeho života.

jako se do snu promítají všechny zdánlivé maličkosti z naší skutečnosti, všechny možné představy a fantazie, i ty nejdetailnější zážitky nebo myšlenky, které si ani neuvědomujeme, tak se i v poslední části románu propojují v jeden celek. Chantal vzpomíná na metaforu, kterou sama pro sebe vytvořila v sedmnácti letech. *„Elle voulait être un parfum de rose, un parfum expansif et conquérant, elle voulait traverser ainsi tous les hommes et, par les hommes, embrasser la terre entière. Parfum expansif de rose: métaphore de l’aventure.“*²¹⁰ Dobrodružství je pro ni symbolem něčeho, čeho mimo své sny a představy nedosahuje, neboť je založením věrná žena, stvořená ke klidnému a idylickému vztahu, nikoliv žena střídající muže. Tato metafora, dlouho podřimující v jejím podvědomí, se nakonec stane jedním z hlavních motivů jejího závěrečného dobrodružství, v němž se ocitne obklopena řadou mužů a žen v domě milostných orgií²¹¹.

V ten okamžik, tedy v samotném závěru, už čtenář může tušit, že zde „něco nehraje“ a pochybovat o věrohodnosti příběhu. Tajemné a podivuhodné indicie se v textu objevují o mnoho kapitol dříve a postavy samy pochybují o reálnosti právě prožívaných situací, vyprávění však neposkytuje žádné přímé identifikátory, kde přesně se proměňuje z líčení „reality“ v dlouhý sen – navíc sen nikoliv jediné postavy, ale obou, Chantal i Jeana-Marca.

První náznak nejistoty v příběhu se objevuje v 31. kapitole románu, kdy Chantal pojme podezření, že pisatelem dopisů je její partner a rozhodne se pro návštěvu grafologa. Tam v jednom z mužů v bytě rozpozná číšníka, s nímž si prožila nepříjemnou situaci v hotelové restauraci, když jí zastoupil cestu v odchodu – má pocit, že se tato situace opakuje a napadá ji: *„mais tout cela, ce n’est pas vrai! je délire, je délire, cela ne peut pas être vrai!“*²¹²

²¹⁰ *„Chtěla být vůní růže, rozpínavou a dobytelskou vůní, chtěla proniknout všemi muži a prostřednictvím mužů obepnout celou zemi. Vše pronikající vůně růže: metafora dobrodružství.“* (Kundera 2011b, s. 54)

²¹¹ *„L’image de la partouze accompagnait Chantal depuis longtemps, dans ses rêves confus, dans son imagerie et même dans ses conversations avec Jean-Marc.“* – *„Představa skupinového sexu doprovázela Chantal odedávna, v jejích zmatených snech, v její představitivosti a taky v rozhovorech s Jeanem-Marcem.“* (Kundera 2011b, s. 190) Ostatně, jak smýšlí vypravěč v *Nesmrtelnosti*, *„život se změnil v jeden jediný partúz, jak se říká ve Francii orgiím, v partúz, na kterém se všichni podílejí.“* (Kundera 2006a, s. 39)

²¹² *„Ale tohle všechno, to není pravda! Já blouzním, blouzním, tohle nemůže být pravda!“* (Kundera 2011b, s. 129)

Obdobné myšlenky má také o něco později, když po hádce s partnerem, která vyústí jejím odchodem z bytu, zamíří na nádraží a chce odjet, zmizet alespoň na chvíli, ujasnit si myšlenky. Už moment odchodu z jejich společného domova by mohl být jedním z možných přechodů v jinou realitu. Společný byt se rozhodne opustit i Jean-Marc, neboť cítí, že už to není jeho domov, Chantal už ho v něm nechce. Ani jeden z nich neví, kam jít a co dělat, ocitají se bezprizorní na ulici a spolu s Jeanem-Marcem téměř cítíme nebezpečí, které takový odchod může vyvolat – nebezpečí přechodu do jiné úrovně, mimo realitu: *„Une fois en bas de l'immeuble, il éprouve l'étrange sensation de se trouver hors du réel.“*²¹³

Chantal se rozhodne pro Londýn, který figuroval v posledním z dopisů, když se Jean-Marc rozhodl s anonymy skončit a hledal důvod pro ukončení tohoto „poměru“, a tak si vymyslel, že se stěhuje právě do Londýna. Na vlakovém nádraží Chantal potkává kolegy z práce, kteří míří na konferenci - kam jinam, než do Londýna. Sice si uvědomuje, že její nadřízený něco takového plánoval, ale připadá jí podivné, že jsou tam právě dnes, ve stejný den jako ona. A znovu má zvláštní pocit, že to, co se odehrává, není a nemůže být pravda.

Na nádraží míří i Jean-Marc, který tuší, že Chantal pojedete do Londýna a později ji ve vlaku skutečně objeví. Chceme-li identifikovat místa, kde se reálné děje stávají neskutečnými, nabízí se i tento okamžik. Symbol nádraží a cesty vlakem jako přeložení jejich osudů na jinou, nereálnou kolej, metafora společného odjezdu nejenom do jiné země, ale doslova do jiného světa. Takový je i pocit Jeana-Marca, který najde v jednom z kupé svou dívku, pozoruje ji mezi ostatními kolegy a napadá ho něco, čeho se celou dobu obával, přijde chvíle, kdy si uvědomí, že Chantal nepoznává a nezná. *„... cette main, il lui fut impossible de la reconnaître; c'était la main de quelqu'un d'autre; il n'avait pas l'impression que Chantal le trahissait, c'était autre chose: il lui semblait qu'elle n'existait plus pour lui, qu'elle s'en était allée ailleurs, dans une autre vie où, s'il la rencontrait, il ne la reconnaîtrait plus.“*²¹⁴

Vypravěč si s touto nejistou hranicí mezi realitou a fikcí hraje i nadále, různými způsoby, na nádraží v Londýně se postavy proplétají mezi filmovým štábem, který tam

²¹³ „Jak se jednou ocitl pryč z bytu, zakusil podivný pocit, jako by se nacházel mimo realitu.“ (Kundera 2011b, s. 161)

²¹⁴ „... přišlo mu nemožné rozpoznat tuto ruku; byla to ruka někoho jiného; neměl ale pocit, že ho Chantal podvádí, bylo to jinak: zdálo se mu, že ona už pro něj neexistuje, jako by se vydala někam jinam, do jiného života, v němž, pokud by ji potkal, nepoznal by ji.“ (Kundera 2011b, s. 170)

se na tom druhém definitivně závislou. Potřebuje jeho oslovení a lásku, aby se mohla vrátit.²¹⁸

Sen je zpřetrhán, realita je zpět. A nezbyvá, než se spolu s vypravěčem ptát: „*Qui a rêvé? Qui a rêvé cette histoire? Qui l’a imaginée? Elle? Lui? Tous les deux? Chacun pour l’autre? Et à partir de quel moment leur vie réelle s’est-elle transformée en cette fantaisie perfide? Quand le train s’est enfoncé sous la Manche? Plus tôt?... Quand Jean-Marc lui a envoyé la première lettre? Mais les a-t-il envoyées vraiment, ces lettres? Ou les a-t-il écrites seulement dans son imagination? Quel est le moment précis où le réel s’est transformé en irréel, la réalité en rêverie? Où était la frontière? Où est la frontière?*“²¹⁹

²¹⁸ A právě v tomto momentu spočívá podle Kotena naděje na to, jak si může člověk uchovat svou vlastní identitu. „Čtenář si nad Kunderovými romány a eseji musí klást otázku, zdali si člověk vůbec dokáže uchovat svou původní tvář, zdali dokáže být, aniž se sám sobě ztratí ve změti falešných a v čase se rozplývajících obrazů. Zdá se, že přece jen existuje malá naděje: spočívá v porozumění nejbližšího člověka.“ (Koten, Jiří. *Od politiky k chaosu, v němž není místo pro soukromí metamorfózy fikčních světů Milana Kundery*. In Fořt, Kudrnáč, Kyloušek 2012, s. 64)

²¹⁹ „Kdo snil? Komu se zdál tento příběh? Kdo si jej představoval? Ona? On? Oba dva? Jeden pro druhého? A počínaje jakým okamžikem se jejich skutečný život proměnil v tuto zrádnou fantazii? Bylo to, když vlak zajel pod kanál La Manche? Nebo dříve?... Bylo to, když Jean-Marc odeslal první dopis? Ale odeslal je opravdu? Nebo je psal pouze ve svých představách? V kterém momentu přesně se realita proměnila v nereálné, reálné ve snění? Kde byla ta hranice? Kde je ta hranice?“ (Kundera 2011b, s. 206)

5. *L'ignorance*

„*Nous qui devons mourir si tôt, nous n'en savons rien.*“²²⁰

5.1. Narativní výstavba

Poslední z románů, *L'ignorance* se technikou vyprávění přibližuje předcházející *L'identité*, vypravěč stojí mimo fikční svět, který zprostředkovává v rétorickém typu vyprávění v er-formě, soustředí se opět na dvě ústřední postavy – Irenu a Josefa. Znovu si můžeme všimnout, že často není zřetelné, kdo mluví: zda si některé otázky klade vypravěč, nebo postavy, jako například v této pasáži: „*Mais n'est-ce pas très mal qu'une fille ne se réjouisse pas de la présence de sa mère qui, après dix-sept ans, est venue la voir? Irena mobilisa toute sa raison, tout son sens moral, pour se comporter en fille dévouée.*“²²¹ Případně vyprávění přechází z objektivní er-formy v polopřímou řeč zprostředkovávající vnitřní monolog postavy a znovu v nepřímou řeč: „*À la fin du déjeuner, devant la tasse de café, Josef pensait à son tableau. Il se demandait comment l'emporter et si, dans l'avion, il ne serait pas trop encombrant. Ne serait-il pas plus pratique de retirer la toile du châssis et de l'enrouler? Il était sur le point d'en parler quand la belle-soeur lui dit: „Tu vas certainement aller voir N.*“²²²

Vypravěč si i zde ponechává svůj status povětšinou skrytého, přesto však vládce nad příběhem, výjimečně odhaluje konstruovanost vyprávění, tak jako když například po jednom z esejistických zamyšlení se navrací k událostem narativního světa a vyzývá čtenáře: „*Souvenons-nous: quand Irena s'était arrêtée avec son mari sur la berge de la rivière...*“²²³ Znovu přehrává čtenáři scénu, o níž mu již jednou referoval a navrací se také k minulosti postavy, která může osvětlit její už dříve popisované chování v momentě zastavení se u řeky – je to ale pouze vypravěč (a díky němu i čtenář), který tyto souvislosti může vidět a odhalovat, nikoliv postavy. Vypravěč sám určuje, co a kdy se bude vyprávět, o čem bude informovat a co vynechá. Když referuje o událostech

²²⁰ „*My, kteří musíme zemřít tak brzy, nevíme o tom nic.*“ (Kundera 2012, s. 141)

²²¹ „*Avšak není to příliš špatné, když se dcera netěší z přítomnosti své matky, která ji přijela navštívit po sedmnácti letech? Irena sebrala všechen zdravý rozum, veškeré své morální cítění, aby se chovala jako oddaná dcera.*“ (Kundera 2012, s. 25)

²²² „*Na konci oběda, před šálkem kávy, myslel Josef na svůj obraz. Přemýšlel, jak jej vzít s sebou a zda v letadle nebude zabírat příliš místa. Nebylo by lepší vyjmout plátno z rámu a srolovat je? Právě to chtěl vyslovit, když mu švagrová řekla: Určitě půjdeš navštívit N.*“ (Kundera 2012, s. 81)

²²³ „*Vzpomeňme si: když se Irena zastavila se svým manželem na břehu té řeky...*“ (Kundera 2012, s. 169)

kapitola končí, tu následující otevírá. Tentokrát je to vypravěč, kdo se jím nechá unášet – připomene mu jiné, související, „la nostalgie“ a poučuje nás o jeho etymologickém původu, o odstínech významů v řadě jazyků. Přichází s různými možnými definicemi nostalgie, které v románu ještě několikrát doplňuje a upravuje, a postavy samy spolu s událostmi, jejichž aktéry jsou, dodávají těmto slovům nové významy, případně s těmi, které nastínil vypravěč, polemizují. Návrat, který vypravěč přirovnává k extázi, k něčemu opojnému, žádoucím, předmětu nutné touhy, je pro postavy *L'ignorance* něčím spíše vynuceným, a také zklamáním, hořkostí, namísto extáze přichází „*l'horreur du retour*“²³⁸ – „hrůza z návratu“.

Vypravěč se slovům „návrat“ a „nostalgie“ více věnuje snad i proto, že vidí jejich spojitost s ústředním slovem-tématem knihy, „l'ignorance“ – „nevědomostí“. Jestliže nostalgii definuje jako utrpení způsobené nenaplněnou touhou navrátit se, po tom, co rozebere, jak různě se nostalgie a to, co označuje, pojmenovává v jiných jazycích, prohlašuje: „*la nostalgie apparaît comme la souffrance de l'ignorance. Tu est loin, et je ne sais pas ce que tu deviens. Mon pays est loin, et je ne sais pas ce qui s'y passe.*“²³⁹ Tím odkrývá první z možných významů slova „l'ignorance“, ne však poslední.

Výraznou roli při tvorbě významů slov má konkrétní jazyk, v němž jsou pronesena. Není asi třeba zdůrazňovat, že jazyk je to, co konstruuje realitu, prostřednictvím jazyka pozorujeme, čteme, interpretujeme náš svět a rozumíme mu. V *L'ignorance* je pozornost upřena také na rozdíly mezi mateřským jazykem a těmi dalšími. Návrat je totiž spojený i s návratem k jazyku, v němž už člověk není zvyklý přemýšlet, mluvit, vnímat realitu. Takto popisuje vypravěč Josefův první kontakt s češtinou po několika desítkách let emigrace. „*Il dînait seul au restaurant de l'hôtel et entendait, tout autour de lui, le brui des conversations. C'était la musique d'une langue inconnue. Que s'était-il passé avec le tchèque pendant ces deux pauvres décennies? Était-ce l'accent qui avait changé?... penché au-dessus de son assiette, Josef écoutait une langue inconnue dont il comprenait chaque mot.*“²⁴⁰

²³⁸ Kundera 2012, s. 40.

²³⁹ „*Nostalgie se jeví jako utrpení z nevědomosti. Jsi daleko a já nevím, kým se stáváš. Moje země je daleko a já nevím, co se tam odehrává.*“ (Kundera 2012, s. 11)

²⁴⁰ „*Večeřel sám v hotelové restauraci a slyšel okolo sebe hluk konverzace. Byla to hudba neznámého jazyka. Co se to stalo s češtinou během těch dvou nešťastných desetiletí? Změnil se snad přízvuk?... skloněný nad svým talířem, poslouchal Josef neznámý jazyk, v němž rozuměl každému slovu.*“ (Kundera 2012, s. 66)

Josef uvyklý dánštině, v níž komunikoval se svou ženou, vnímá v té chvíli češtinu jako monotónní zvuk s nosovým zabarvením, které je mu nepříjemné. Když se ale promění z pouhého posluchače v někoho, kdo sám může konečně mluvit česky, navíc s přítelem, s nímž se může bavit o čemkoliv a naprosto volně, uvědomuje si, že je šťastný. Konverzace je najednou lehká a snadná, nemusí složitě hledat a volit výrazy, soustředit se na konstrukci věty a patřičný přízvuk. Slova mu sama snadno sklouzávají z úst a má pocit, že konečně poznal svůj rodný jazyk a čeština už mu není neznámá. „*Il parlait comme s'il volait et, pour la première fois de son séjour, il était heureux dans son pays et sentait que c'était le sien.*“²⁴¹ Není to jen zbavení se nepříjemného pocitu ze zvuku mateřského jazyka. Chvíle, kdy si tento jazyk znovu osvojí a začne se v něm cítit dobře, je momentem, kdy nalézá stejné pocity i pro svou zemi.

Komunikace v rozdílných jazycích může mít dopad i na rozvržení pozic mezi lidmi. Vztah mezi Irenou a Gustavem, jejím švédským partnerem, se proměňuje poté, co se ocitnou v českém prostředí. Ve Francii, kde spolu žijí, se dorozumívají francouzsky a výhoda je na Irenině straně, neboť francouzština se po odchodu z Čech stala jejím jediným jazykem - česky si po smrti manžela neměla s kým povídat, ve vztahu s novým přítelem proto od začátku užívala právě francouzštinu. „*Ce choix linguistique avait déterminé leurs rôles: puisque Gustaf parlait mal le français, c'est elle qui dans leur couple était la meneuse de la parole; elle s'énivrait de sa propre éloquence: mon Dieu, après si longtemps, elle pouvait enfin parler, parler et être écoutée!*“²⁴² Tato dominance, určená dorozumívacím jazykem, je snad také jedním z důvodů, proč ve vztahu s Gustavem zůstává, i když cítí, že není šťastná. A ještě více se mu začne vzdalovat po návratu do Prahy. Gustaf má v Praze jednu z poboček svého podnikání a přirozeným jazykem komunikace v jeho společnosti i mezi českými přáteli je angličtina, v níž začne hovořit i s Irenou. Velkým řečníkem se tak v tu chvíli stává Gustaf, Irena často rozumí sotva polovině toho, co jí přítel v angličtině sděluje – jejich jazyková bariéra stojí na počátku odloučení mnohem většího, nerozumí si čím dál tím víc, rezignují na snahu druhému porozumět, pochopit, co říká a vůbec poslouchat ho. Tím silnější je potom vztah, který si Irena vytvoří k Josefovi, s nímž může mluvit česky.

²⁴¹ „*Mluvil tak, jak chtěl a poprvé za celý svůj pobyt se cítil šťastný ve své zemi, cítil, že je to jeho země.*“ (Kundera 2012, s. 181)

²⁴² „*Tato lingvistická volba předurčila jejich role: Gustaf mluvil francouzsky špatně, a tak byla ona vůdkyní promluvy v jejich páru; opájela se svou vlastní výřečností: můj Bože, po takové době mohla konečně mluvit, mluvit a být poslouchána!*“ (Kundera 2012, s. 112)

5.2. Intertextualita

Doležel pojem intertextuality chápe jako termín, který nahradil dřívější „vliv“. Znamená podle něj posun od jednosměrnosti k obousměrnému „sdílení významových stop v textech bez ohledu na jejich časové uspořádání, ... intertextualita spojuje texty vzájemným vztahem významového zrcadlení“²⁴³. Chápe ji jako „vlastnost textury, kdy je intertextuální význam obsažen ve slovech, frazeologii, citátech, klišé apod.“²⁴⁴, ale upozorňuje, že díla jsou intertextuálně spjata také na úrovni fikčních textů. Píše: „fikční světy se stávají aktivními, proměnlivými a kolujícími předměty kulturní paměti. Vstupují do svých vlastních řetězců nástupnictví, kde se navzájem doplňují a posilují nebo kde spolu soutěží a zápolí. Přenášejí se od jednoho tvůrce fikce k druhému, od jednoho období k druhému, od jedné kultury ke druhé...“²⁴⁵

Doležel navrhuje užívat termín „literární transdukce“, který si vypůjčuje z genetiky, a který fikčním světům a této obousměrné komunikaci, kterou mezi sebou (a navíc ještě mezi autory a čtenáři) vedou, odpovídá lépe než intertextualita. Pojem transdukce v sobě – podobně jako termín variace – zahrnuje přínos nových vlastností a významů. Texty se tak obohacují navzájem, i ty napsané později mohou zpětně působit na své předchůdce a dodávat jim nové významy. Podobně fungují intertextuální odkazy v Kunderových románech, Denonova povídka získává nové možné interpretační rozměry, také užití postavy Odyssea a jeho prožívání návratu v kontextu Kunderových postav Ireny a Josefa může přinést jiné čtení Homéra atp.

O výrazných intertextuálních odkazech, které jsou součástí třech francouzských románů, už jsem se v této práci zmiňovala několikrát, byť nebyly přímo takto pojmenovány. Za intertextuální můžeme považovat i vzájemnou komunikaci mezi autorovými romány, a to nejenom mezi těmi posledními, ale i mezi všemi předchozími, česky psanými. A vzájemně na sebe neodkazují pouze Kunderovy romány, ale i další jeho tvorba, povídky, eseje i divadelní hry.

Nepřehlédnutelně komunikují jeho díla s tvorbou jiných, nejen literárních autorů. Různorodé aspekty, které dnes označujeme pod souhrnným pojmem intertextuality, nejsou jen občasným doplňkem a ozvláštněním Kunderových textů, ale mnohde tvoří

²⁴³ Doležel 2003, s. 199.

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ Ibid.

celou jednu variační linku (jako právě v *L'ignorance*), nebo výchozí tezi románu, doplňují texty o nové významy atp.

Těžko si lze zcela odmyslet osobnost empirického autora Milana Kundery, který je nejenom spisovatelem, ale také teoretikem románu a celkově velkým a znalým čtenářem. Jeho odkazy proto směřují v první řadě k literárním textům jiných autorů, ale neméně početné jsou přesahy k hudebnímu umění (zde bychom mohli připomenout jeho studium hudební kompozice a také otce Ludvíka Kunderu, pedagoga a klavíristu²⁴⁶). Inspiraci v hudební kompozici ostatně sám autor často připomíná a o tom, jaké konkrétní skladební postupy či témata v dílech využívá a variuje, napsali mnozí poučenější autoři již mnoho (koneckonců samotná technika variace, na kterou jsem již poukázala, má svůj původ rovněž v hudební terminologii).

Nejvýraznějším intertextovým prvkem v *La lenteur* je bezpochyby odkaz na Denonovu novelu *Point de lendemain*, vypravěč si ale připomíná také Beethovenovu 9. symfonii a Ódu na radost, zmiňuje de Laclosovy *Nebezpečné známosti* a další umělce 18. století – malíře Fragonarda či Watteaua a jiné.

Také v románu *L'identité* se objevují mnohé intertextuální odkazy, Jean-Marc Coby pisatel anonymních dopisů přirovnává sám sebe k postavě Cyrana. Ostatně, stejně jako Cyrano není Jean-Marc schopen se ke svému podvodu s dopisy přiznat, je to Chantal podobně jako v divadelní hře Roxana, kdo jej odhalí. V obou dílech je taková záměna tragická v otázce identity, Roxana neví, zda milovala Kristiána nebo skutečného tvůrce krásných slov obsažených v milostných dopisech, Jean-Marc neví, zda láska Chantal patří jemu nebo anonymnímu čtenáři, v díle také figuruje záhadný přítel, kterému přezdívají Britannicus, což je mimo jiné název jedné z divadelních her Jeana Racina.

Podobně v posledním z románů, *L'ignorance*, postavy připomínají řadu jiných literárních autorů a děl, některé z nich jsem již uvedla v části věnované postavám, které tak demonstrují svou vzdělanost a zálibu v umění. V popředí vystupuje především osobnost básníka Jana Skácela a jeho verše, které vypravěč průběžně připomíná: „*il parle de la tristesse qui l'entoure; cette tristesse, il voudrait la soulever, l'emporter au loin, s'en faire une maison, il voudrait s'y enfermer pour trois cents ans et trois*

²⁴⁶ <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1265&hl=milan+kundera+>.

cents ans durant ne pas ouvrir la porte, à personne n'ouvrir la porte!"²⁴⁷ Vykládá verše v kontextu historických událostí, které od konce 60. let ovlivňovaly život českých lidí a znovu můžeme sledovat obousměrnou komunikaci mezi těmito texty – Skácelovy verše jsou stavěny do souvislostí, jimž dodávají určitý nový interpretační rámec a naopak, jejich užití v tomto Kunderově románu obohacuje verše o nové významy.

Dominantním intertextuálním prvkem je pak odkaz na stěžejní mytologický a literární příběh, dobrodružství Odyssea. *L'ignorance* by se tak mohla zařadit mezi díla tzv. migrační literatury²⁴⁸, konkrétně mezi ta, která varují právě odysseovský příběh.

Prostřednictvím postav Ireny a Josefa, kteří se poprvé po letech v emigraci navracejí do Čech, však Kundera buduje a prezentuje poněkud odlišnou verzi návratu. Především, tento návrat není dlouhodobým a vytouženým cílem postav. Irena ani Josef se o definitivní návrat poté, co jsou překážky stojící mezi nimi a jejich vlastní odstraněny, nesnaží. Vybuďovali si nové životy, domovy i vztahy. V původním domově nezůstal nikdo, ke komu by se chtěli vracet, a svůj odchod již nevnímají jako trauma. Nostalgie, dle vypravěče tak úzce propojená s návratem, definovaná jako „*la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner*“²⁴⁹, v jejich příbězích chybí. Vypravěč naopak diagnostikuje Josefův stav jako „*le malade souffre d'une insuffisance de nostalgie*“²⁵⁰.

Odysseův návrat na Ithaku přirovnává k opojení, extázi: „*l'ivresse du Grand Retour; l'extase du connu; la musique qui fit vibrer l'air entre la terre et le ciel: il vit la rade qu'il connaissait depuis son enfance...*“²⁵¹ Žádný z takových dojmů nezakusí postavy *L'ignorance*, když se znovu ocitnou na půdě země, z níž pocházejí. Nemají pocit, že jsou konečně tam, kde je všechno známé a blízké, naopak – mateřský jazyk se zprvu jeví vzdáleně, až nepříjemně, Praha z Ireniných vzpomínek se ztratila v Praze

²⁴⁷ „*Mluví o smutku, který jej obklopuje; chtěl by tyto chmury vzít a odnést si je s sebou daleko, chtěl by z nich postavit dům, v němž by se uzavřel na tři sta let a během těchto tří set let by neotevřel dveře, nikomu by neotevřel dveře!*“ (Kundera 2012, s. 18)

²⁴⁸ „*Tímto termínem označujeme literární díla spojující téma návratu emigranta do rodné země nebo země předků s otázkou působení (vytvářených či přijímaných) narativních aktů v rámci identitární zkušenosti. Návrat zde proto znamená nejen opět vstoupit do jistého zeměpisného prostoru, ale také prožít narativní identitu vytvářenou souborem individuálních a kolektivních příběhů ovlivňujících život jednotlivce.*“ (Sadkowskí, P. *Nevědomost Milana Kundery a odysseovský příběh*. In Fořt, Kudrnáč, Kysloušek 2012, s. 248)

²⁴⁹ „*Utrpení způsobené nenaplněnou touhou navrátit se.*“ (Kundera 2012, s. 9)

²⁵⁰ „*Nemocný trpí nedostatkem nostalgie.*“ (Kundera 2012, s. 87)

²⁵¹ „*Opojení z Velkého Návratu; extáze známého; hudba, která rozechvívá vzduch mezi zemí a nebem: vidí kotviště, které zná od dětství...*“ (Kundera 2012, s. 13)

z turistických pohlednic, kterou zná a obdivuje její partner Gustaf, pro ni ale zůstává cizí a nedostupná. „*Elle se dit qu'il n'existe pas pour elle de lieu plus étranger que cette Prague-là.*“²⁵² Zatímco Odysseus se opájí pocity, které v něm vyvolává probuzení v rodné zemi, a rozhlíží se kolem sebe s nadšením, až dětskou radostí, Josefovi se vybavuje spíše přirovnání vlastního návratu k mrtvému, který po dvaceti letech opouští svůj hrob. Dotýká se opatrným, nesmělým krokem země, po níž dříve chodil a sleduje zbytky svého bývalého života, které jsou nyní v područí ostatních lidí – vidí vše, ale nic nemůže nárokovat, tato země už mu nepatří. Ani ji nepoznává, přestože se Josef před návratem připravoval na onen moment ocitnutí se tváří v tváří známých místům, svému dřívějšímu životu – nic z toho už ale není, vše se proměnilo. „*Pendant son absence, un balai invisible était passé sur le paysage de sa jeunesse, effaçant tout ce qui lui était familier; le face-à-face auquel il s'était attendu n'avait pas eu lieu.*“²⁵³

Namísto toho, aby se postavy utvrdily ve své vlastní, dřívější identitě, aby ji propojily s tou, kterou získaly v nové domovině, návrat „domů“ přispívá spíše k jejímu rozpadu nebo zpochybnění. Irena je nucena koupit si nové oblečení, zajde proto do obchodu, který se těm na Západě ani nepřibližuje a je v něm stále k dostání ten typ zboží, který si Irena pamatuje ještě z komunistických let. Nemá však na výběr, a tak kupuje šaty, v nichž si připadá jako venkovská učitelka. Převlečení šatů symbolizuje výměnu identity, Irena prochází kolem velké prosklené výlohy a s údivem se zastavuje: „*celle qu'elle voyait n'était pas elle, c'était une autre,... c'était elle mais vivant une autre vie, la vie qu'elle aurait eue si elle était restée au pays.*“²⁵⁴

Josefovi se dostává do rukou jeho vlastní deník, který si psal v mládí, a nyní jím listuje, jako by patřil někomu cizímu. Snaží se přijít na to, co jej s tímto cizincem spojuje, pokouší se rozpomenout na identitu toho, kdo kdysi žil se stejným jménem jako on. Na stránkách deníku objevuje slova i celé věty, kterým nerozumí, nedokáže si představit, že by někdy o takových věcech přemýšlel, že by je tak pojmenoval a takto je prožíval. Jeho minulé já atakuje to současné, ale namísto toho, aby se navzájem doplnily, aby prostřednictvím rozpoznání své mladistvé identity pochopil lépe tu

²⁵² „Říká si, že pro ni neexistuje vzdálenější místo než tato Praha.“ (Kundera 2012, s. 157)

²⁵³ „V jeho nepřítomnosti se neviditelné koště prošlo krajinou jeho mládí, zametajíc vše, co mu bylo blízké; setkání tváří v tvář, které očekával, se nekonalo.“ (Kundera 2012, s. 63)

²⁵⁴ „Ta, kterou spatřila, nebyla ona, to byl někdo jiný... byla to ona, ale žijící jiný život, život, který by měla, pokud by v zemi zůstala.“ (Kundera 2012, s. 39)

nynější, svému někdejšímu já nerozumí, odmítá je. Tím více, když si uvědomí, že jeho tehdejší slova sice jsou trochu kostrbatá, nevhodně volená, ale písmo je prokazatelně jeho. Toto zjištění jej zaskočí, šokuje. Marně se snaží zodpovědět si otázku, v čem vlastně spočívá podstata jedince, která činí z jeho dávného a současného já jednu bytost.

Kunderův román se vyslovuje k obtížnosti návratu. Je téměř nemožné navázat na minulé životy, návrat je představitelný pouze za cenu proměny identity, kterou si postavy dvacet let předtím budovaly, za podmínky, že těchto dvacet let nechají zcela stranou, že na vše, co během nich prožily, zapomenou. Tyto podmínky jsou však jen těžko splnitelné, Irena i Josef odmítají pálit mosty a snažit se přímo navázat na dobu před dvaceti lety, jak po nich vyžaduje okolí.

Příbuzní a staří známí se s navrátilci totiž zcela míjejí. Obě strany se musejí vyrovnat s pocity křivdy, Josefova rodina jej coby emigranta vnímá jako nezodpovědného, neboť učinil rozhodnutí, které ovlivnilo i jejich vlastní životy, Josef s nevolí sleduje způsob, jakým rodina nakládá s jeho bývalým domovem, včetně jeho vlastního majetku atd. Mezi oběma stranami je mnohé, co je separuje – ze strany rodiny vůči emigrantovi dlouhý pobyt v cizí zemi, jeho nové zvyky, domnělý blahobyt a luxus, v němž žije. To, co by je mohlo spojovat – společná minulost, je pak rozděluje ještě více, neboť není možné ji rekonstruovat tak, jak byla, objevují se pouze její dozvuky, případné důsledky, a ty jsou spíše zdrojem konfliktu nežli smíření a porozumění.

Vypravěč toto míjení se ilustruje opět pomocí komparace s Odysseovým návratem. Poté, co Odysseus zabije všechny, kteří si chtěli vzít jeho ženu Pénélope a vládnout Ithace, musí se učít žít s lidmi, které nezná, o nichž nic neví. Ti jsou přesvědčeni o tom, že jej zajímá vše, co se na ostrově v době jeho nepřítomnosti dělo, ba co více – že jej nic jiného než vyprávění o jeho rodišti a domově nezajímá. Vypravěč *L'ignorance* však dodává: „*Rien ne l'ennuyait plus que cela. Il n'attendait qu'une seule chose: qu'ils lui disent enfin: Raconte! Et c'est le seul mot qu'ils ne lui dirent jamais.*“²⁵⁵ Posledních dvacet let jeho života, která strávil blouděním ve snaze navrátit se domů, je pryč, ale zároveň právě ona jsou jeho životem, v nich zůstala jeho podstata, jeho bohatství, a nemůže si je uchovat a přivolat jinak než tím, že o nich bude vyprávět. To mu však není umožněno, podobně jako Ireně.

²⁵⁵ „*Nic jej nenudilo víc než tohle. Neočekával víc než jedinou věc, že mu konečně řeknou: vyprávěj! A to je jediné slovo, které mu nikdy neřekli.*“ (Kundera 2012, s. 42)

Ta se po letech setkává s českými přítelkyněmi a od počátku se ukazuje, že jejich světy se zcela míjejí. To, co v očích Ireny činí ze setkání definitivní fiasko a potvrzení nemožnosti návratu, je především právě okázale demonstrováný nezájem o cokoliv, co souvisí s jejím francouzským životem. Přítelkyně odmítají pít kvalitní víno, které objednala, a tak odmítají ji samotnou, respektive tu, kterou se stala a dožadují se té, kterou znávaly dříve. Kdykoliv se pokusí začít vyprávět o zážitcích z ciziny, neposlouchají a převádějí řeč. Naopak ji nudí vyprávěním o všem a o všech z jejich společné minulosti a atakují ji otázkami, zda si vzpomíná na toho a toho, zdali ví, co se stalo s tím a tím... Irena totální nezájem o její život v zahraničí a následný výslech ohledně vzpomínek z minulosti přirovnává k amputaci a opětovné snaze přišit chybějící končetinu zpět: „*elles essaient de recoudre son passé ancien et sa vie présente. Comme si elles l’amputaient de son avant-bras et fixaient la main directement au coude; comme si elles l’amputaient des mollets et joignaient ses pieds aux genoux.*“²⁵⁶

Josef pak se musí vyrovnávat s tím, že jeho příbuzní nevědí nic o jeho ženě, která zemřela, ale zůstává nadále smyslem jeho života. A ti známi, kteří vědí, ho přesvědčují o nutnosti osvobodit se od ní, smířit se s její smrtí tím, že začne žít nový život, v němž už se na ni nebude ohlížet. Navrátit se do Čech, které nejsou vůbec s jeho milovanou ženou spojeny, je pro něj nepředstavitelné. Josef, stejně jako Irena, takovou amputaci minulosti odmítá.

5.3. Emigrace: celoživotní volba

Kundera se v románu *L'ignorance* rozhodl pro látku, kterou v českém literárním kontextu po roce 1989 téměř nenalezneme. To je samo o sobě překvapující zjištění, neboť můžeme doložit celou řadu českých děl věnujících se tématu emigrace v průběhu celého 20. století, až do roku Sametové revoluce. Texty, které by reflektovaly polistopadové osudy emigrantů, popřípadě jejich návrat do rodné země, ať už částečný nebo úplný, ale - jak se zdá, nevznikají. V tom můžeme shledat jistý přínos Kunderova, byť francouzského, románu. Tím cennější, že k tématu návratu nepřistupuje v duchu opojně a oslavně znějícího spojení ze začátku románu: „le grand retour“. Jeho reflexe

²⁵⁶ „*Snažit se znovu sešít její dávnou minulost se současným životem. Jako by jí amputovaly předloktí a paži připevnily přímo k loktu; jako by jí amputovaly lýtko a připojily chodidla ke kolenům.*“ (Kundera 2012, s. 53)

situace emigrantů po změně režimu, který byl příčinou jejich odchodu ze země, má do oslavy velkého návratu daleko. Naopak, autor nabízí pohled pro některé možná překvapivý, snad i částečně provokativní, v každém případě však vyznívající v neprospěch těchto slavných návratů.

Setkala jsem se s různými výklady tohoto románu, mezi ty nejvíce zjednodušující patří ohlasy, které dílo považují za jakýsi Kunderův argument, či dokonce obhajobu vlastních rozhodnutí a životních osudů. Román redukuje na odpověď těm českým lidem, kteří komentují autorův vztah k původní vlasti, nerozumějí například jeho rozhodnutí nevrátit se zpět atp. Příběh (ne)návratu dvou českých emigrantů je ale pouze jednou z rovin textu, který přichází s jinými, možná důležitějšími a obecnějšími otázkami. A spíše než odpovědí je hledáním možných odpovědí, příspěvkem k diskusi.

Znovu připomenu úvodní dialog románu, v němž Francouzka Sylvie přesvědčuje českou emigrantku Irenu, že je ta správná doba k návratu: „*Mon Dieu, Irena, ce qui se passe chez vous est tellement fascinant!*“²⁵⁷ Zdá se, jako by se role obrátily – vzrušenější je právě Sylvie, které se přitom soudobé události v Československu v podstatě nedotýkají, na první pohled je však prožívá více než její přítelkyně. Ta se snaží argumentovat emocionálně (má ve Francii děti) i ryze prakticky (co by se stalo s jejím bytem, prací), ale Sylvie má na vše odpověď. Když se Irena pokusí naposledy bránit: „*Je vis ici depuis vingt ans. Ma vie est ici!*“²⁵⁸, dočká se odpovědi: „*C'est la révolution chez vous!*“²⁵⁹ Sylvie postoj Ireny nechápe, snad rozumět nechce, v jejích představách se právě bojuje za „vyšší cíle“ a místo emigrantů je v jejich rodné zemi, kde se přeci konečně dočkají toho, po čem toužili.

Krátký dialog odhaluje více než jen Irenin nezáměr o návrat. Její postava se stává obětí podobné manipulace jako Čechořipský v románu *La lenteur*. Po tomto rozhovoru se dvě přítelkyně již neviděly, Sylviin zájem o českou emigrantku skončil ve chvíli, kdy ta emigrantkou přestala být. Irena mizící z očí své francouzské známé je navíc určitým zástupcem všech emigrantů, kteří opouštějí evropské jeviště. Emigrant, velká evropská osobnost, jak tvrdí vypravěč, se podle něj zrodil z Velké francouzské revoluce. A o dvě stě let později, spolu s hroutícím se systémem komunismu, mizí „*de la scène*

²⁵⁷ „*Můj bože, Ireno, co se právě u vás děje je tak fascinující!*“ (Kundera 2012, s. 8)

²⁵⁸ „*Žiji tady už dvacet let. Můj život je zde!*“ (Ibid)

²⁵⁹ „*U vás probíhá revoluce!*“ (Ibid)

de l'histoire des Européens“²⁶⁰. Nezájem však může čekat na emigranta i ze strany jeho českých blízkých poté, co opustí zemi – jak se ukazuje na další postavě, Josefovi. Během svého porevolučního návratu navštíví hřbitov, kde jsou pohřbeni jeho rodiče, na hrobech ale nalézá i další jména příbuzných, které považoval za živé. Uvědomuje si, že nikoho nenapadlo poslat mu oznámení o jejich smrti. „*Il n'existait plus pour eux.*“²⁶¹

Rozhodnutí, kde bude člověk žít, je podrobováno posuzování druhých lidí a má své neodvratitelné důsledky. Člověk v každém okamžiku svého života stojí před nějakým rozhodnutím, v každé situaci se před ním otevírá několik možností a cest, po nichž se může vydat. Znovu mohu odkázat k teorii možných světů, která možné světy vnímá jako ty, které nebyly aktualizovány, oproti světu reálnému – aktuálnímu, který byl také jednou z možností, ale byl vybrán, aktualizován, uskutečněn. Volba této možnosti pak vede k novým, dalším alternativám, které mohou být zvoleny a aktualizovány.

Když Irena v nových šatech pozoruje svůj odraz ve výloze, připadá jí tato její vlastní verze jako jedna z takových nenaplněných možností. Dosud čekala v záloze a teď ohlašuje svou přítomnost a dává na oddiv, jak by mohl Irenin život vypadat, kdyby ji zvolila. „*Comme si, jadis, au début de sa vie adulte, elle avait eu devant elle plusieurs vies possibles parmi lesquelles elle avait fini par choisir celle qui l'avait amenée en France. Et comme si ces autres vies, refusées et abandonnées, restaient toujours prêtes pour elle et la guettaient jalousement depuis leurs abris.*“²⁶²

Jednou učiněné rozhodnutí už ale nejde vrátit, můžeme si pouze představovat všechny ty alternativní možnosti, které jsme nechali za sebou a imaginárně je porovnávat s tou verzí života, kterou reálně prožíváme. Jedna volba vede k další, rozhodnutí se řetězí, na sobě závislé. Podobně jako v *L'identité* jednou vyslovená slova již nelze vzít zpět a stává se z nich pomalu lavina, která se více a více nabaluje a zavaluje postavy, které se mohou jen těžko bránit, musí i postavy *L'ignorance* přijmout veškeré důsledky svých rozhodnutí. Postava Milady, která do románu vnáší prvek záhady a tajemství, vnímá tragiku svého života takto: „*Oh, comme tout s'était*

²⁶⁰ „ze scény historie Evropanů“ (Kundera 2012, s. 38)

²⁶¹ „Přestal pro ně existovat.“ (Kundera 2012, s. 62)

²⁶² „Jako by, kdysi dávno, na začátku své dospělosti, měla před sebou více možných životů, mezi nimiž si nakonec vybrala ten, který ji přivedl do Francie. A jako by pro ni ty ostatní životy, odmítnuté a opouštěné, zůstávaly stále připraveny a čekaly netrpělivě někde v ústraní.“ (Kundera 2012, s. 40)

passé à l'encontre de ce qu'elle avait voulu!"²⁶³ Její rozhodnutí učiněná v době dospívání, podobně jako ta Josefova a Irenina v prvních letech dospělosti, ovlivňují dlouhé desítky dalších let jejich životů. „L'âge de l'ignorance“ – „věk nevědomosti“ stojí často za jediným chybným rozhodnutím, nenapravitelnou volbou. Slovy Milady: „*c'est à cet âge-là qu'on se marie, qu'on a son premier enfant, qu'on choisit sa profession. Et puis un jour on sait et on comprend beaucoup de choses, mais il est trop tard, car toute la vie aura été décidée à une époque où on ne savait rien.*“²⁶⁴ Ale, jak na jiném místě doplňuje vypravěč, „*nous qui devons mourir si tôt, nous n'en savons rien*“²⁶⁵. Nevědomost je tedy něco, co je člověku z podstaty předurčeno. Absolutní poznání je nedosažitelné, veškerá rozhodnutí budou vždy činěna v částečné neznalosti.

Z pohledu Sylvie i Josefových příbuzných zavřeli za sebou emigranti dveře, a tak se zachovají obdobně. Slovo „l'ignorance“ tak nabývá dalšího z možných významů - absolutního nezájmu, ignorace, k níž se uchylují ti, které Josef doma zanechal. Zavřené dveře se zpočátku dají ospravedlnit přísným režimem, který kontakty s emigranty sleduje a znemožňuje, ale po určité době obě strany přicházejí na to, že jim taková situace vyhovuje. Když se Josef po letech navrácí a setkává se s bratrem a jeho ženou, uvědomuje si, že oni nevědí nic o tom, co je mu nejdražší, co jej určuje jako člověka, nevědí nic o něm. Nevědí, protože vědět nechtějí. Nevědění splývá s nezájmem.

Také Irena se setkává s nezájmem. To, co ji činilo objektem zájmu, nebyla ona sama, poutavá byla pozice ženy, která z politických důvodů musela opustit (respektive rozhodla se opustit) rodnou zemi. Příběh okupované země uvržené do totalitní nsvobody je tím, co ji určuje pro okolí, stejně jako v případě českého entomologa. A tak jako se od něj očekává, že bude svou roli naplňovat a potvrzovat ostatním stereotypní představy, které si již vytvořili, tak se i od Ireny očekává, že se v pohnutých dobách zodpovědně vrátí „domů“ a bude si užívat výdobytky svobody, které jí byly upírány a kvůli kterým strávila dvacet let v zahraničí, které přeci není a nemůže být jejím domovem.

²⁶³ „*Ach, jako by se všechno, co se stalo, odehrálo přesně proti tomu, co ona chtěla!*“ (Kundera 2012, s. 136)

²⁶⁴ „*Je to v tomto věku, kdy se vdáváme a ženíme, kdy máme první dítě, kdy si vybíráme profesi. A pak jednoho dne víme a rozumíme tolika věcem, ale už je příliš pozdě, protože celý náš život byl rozhodnut v době, kdy jsme nevěděli nic.*“ (Kundera 2012, s. 188)

²⁶⁵ „*My, kteří musíme zemřít tak brzy, nevíme o tom nic.*“ (Kundera 2012, s. 141)

Výchozí tezí je totiž představa, že emigrace je pro všechny, kterých se týká, jednou z nejhorších věcí, která je mohla potkat - utrpením a smutkem, s nimiž se musí vyrovnávat. *L'ignorance* ale přichází s otázkou, zda tomu tak skutečně je, zda všichni emigranti musí odloučením od vlasti trpět natolik, že nepřijmou druhou zem za svůj domov. Román nabízí namísto „l'horreur de l'emigration“ jiný druh hrůzy a strachu, „l'horreur du retour“. Irena, sžitá s představou, kterou posilují i všichni okolo ní, tedy že její emigrace je z podstaty věci neštěstím, ve chvíli reálné možnosti návratu začíná pochybovat. „*Mais, se demande-t-elle en cet instant, n'était-ce pas plutôt une illusion de malheur, une illusion suggérée par la façon dont tout le monde perçoit un émigré?*“²⁶⁶ A čím dál tím silněji si uvědomuje, že ani její nejbližší přátelé či partner, tedy lidé, kteří by ji měli skutečně znát, ji nevnímají jinak než jako „*une jeune femme qui souffre, bannie de son pays*“²⁶⁷. Všichni jako by věděli lépe než ona, jak se má cítit, a především, kde se má cítit doma. Stavějí ji do pozice, v níž ji chtějí mít, a když se snaží vzpírat takovému škatulkování, nerozumí jí a nepřipouštějí si, že Praha už dávno není jejím městem, že Čechy už dávno nejsou jejím životem.

Znovu se připomíná téma, které už jsme rozebírali v textu *La lenteur*, lidé jsou třídění a označováni, pokud možno co nejjednodušeji a bez zájmu o nějaké individuální nuance. Jsou zařazeni jako produkt na polici do určité kategorie, tak aby byli pro ostatní snadno definovatelní a uchopitelní. Identita člověka je nahrazována jakousi pseudoidentitou, je však obtížné rozpoznat a určit onu hranici, kdy už žijeme naše životy podle toho, jak nám předepisují druzí a jejich sdílené představy. Čechořipský i Irena takto žijí, aniž by si uvědomovali, že jejich já už není tak docela jejich, vědec si musí zažít okamžik ponížení, aby byl schopen reflektovat vlastní pozici, Irena je takové reflexe schopna až po několikerém konfliktu se svými blízkými, když se snaží přijít na to, co skutečně chce a jak ona sama vnímá odchod ze země.

L'ignorance ukazuje, že za emigrací nemusí být nutně dlouhá a těžká rozhodování, ústící v trauma, které by emigranta pronásledovalo v jeho novém domově. Josef vzpomíná, co jej k myšlence na emigraci přivedlo a uvědomuje si, že ani sám neví. Sobě i všem ostatním celou dobu zdůvodňoval svůj odchod tím, že nebyl schopen žít v zemi, která byla pokořena a podřízena. Sám ale připouští, že stejné pocity jako on

²⁶⁶ „*Ale, ptá se v tu chvíli, není to neštěstí spíše jen iluzí, podporovanou způsobem, jakým všichni vnímají emigranta?*“ (Kundera 2012, s. 30)

²⁶⁷ „*mladou ženu, která trpí, vypuzenou z její země*“ (Kundera 2012, s. 31)

měla řada dalších a ti zůstali. Nebyl ani nijak politicky angažovaný, mohl vykonávat svou práci. Neměl však nic, co by jej naplňovalo, nepocíťoval svázanost a spřízněnost s touto konkrétní zemí, jeho odchod byl proto odchodem od vlastního neuspokojivého života, podtržen nesouhlasem se situací, v níž se země ocitla. Jako z podstaty svobodný člověk si řekl, že nemá než jeden jediný život a chce jej žít jinak, než jak mu nabízí jeho rodná země. „*Il a franchi la frontière d'un pas lest et sans regret.*“²⁶⁸ Žádné velké gesto, žádné velké loučení, žádná lítost, žádná bolestivá rozhodnutí.

Odchod Ireny o něco lépe odpovídá tradičnímu obrazu. Odešla spolu s manželem, který se s režimem čas od času dostal do konfliktu a nemohl dělat to, co by opravdu chtěl. Její rozhodnutí bylo spíše pasivní, vlastně nebylo ani tolik rozhodnutím, jako spíše přirozeným vyústěním určité situace. Svou pozici uprchlice z okupované země však pečlivě stvrzovala, se zkušenostmi, že je novým přátelům třeba situaci vylíčit co nejeexpresivněji. Vypravěč s trochou hořké ironie přibližuje smýšlení Francouzů, kteří byli fascinováni hrůzami spojenými se jmény Hitlera, Mussoliniho, generála Franca či latinsko-amerických diktátorů. Komunismus vnímali, zvláště pak ke konci 60. let, jako zlo, avšak „*le mal numéro deux*“ – „zlo číslo dvě“. Irena s manželem proto využívali srovnání s fašistickým režimem a snažili se líčit komunistický režim tak, aby zdůraznili tragiku své emigrace. „*Le communisme est un tunnel qui n'a pas de bout. Les dictateurs sont périssables, la Russie est éternelle. C'est dans une absence totale d'espoir que consiste le malheur des pays d'où nous venons.*“²⁶⁹ Právě v absolutní beznaději vyvolané nedohledným koncem nadvlády komunismu spatřuje vypravěč bídu českého lidu po roce 1968, jejich utrpení nepramenilo v ubohosti jejich přítomného okamžiku, ale v prázdnotě budoucnosti.

S odstupem času si Irena uvědomuje, že svůj život četla spíše způsobem, jakým jej četli druzí, i svůj pocit emigrantky vystavěla na předvídání, jak by se podle ostatních cítit měla. A emigraci, byť vyvolanou zvnějšku, nakonec považuje za projev své vlastní vůle (podobně jako Josef), a navíc – za asi nejšťastnější období svého života. Přemýšlí také nad svým vztahem k matce, která jí vždy dirigovala život. Z této dominance se díky emigraci vymanila, a tak téměř děkuje za bariéry, které komunistická státní bezpečnost vystavěla mezi Československem a západními zeměmi - byly tak pevné, že

²⁶⁸ „*Překročil hranice lehkým krokem a bez lítosti.*“ (Kundera 2012, s. 89)

²⁶⁹ „*Komunismus je tunel, který nemá konce. Diktátoři jsou pomíjiví, Rusko je věčné. Nešťastí země, odkud pocházíme, spočívá v naprosté absenci naděje.*“ (Kundera 2012, s. 17)

v podstatě znemožnily úzké kontakty s rodinou. Na tomto místě se vypravěč s trochou provokativního nadhledu ptá: „*Quoi? Que vient-elle de se dire? „La barrière policière est, Dieu merci, assez solide?” S’est-elle vraiment dit „Dieu merci“? Elle, une émigrée que tout le monde plaint d’avoir perdu sa patrie, elle s’est dit „Dieu merci“?*“²⁷⁰

5.4. Čas: návrat k minulosti

Návrat z emigrace je návratem k minulosti. Ke všemu, co postavy nechaly za sebou, k uplynulým letům, vzpomínkám, k minulým já. Je návratem do bývalých domovů, ke svým dřívějším přátelům a známým, do míst, která v minulosti znaly. Právě minulost zohledněná v těsném kontaktu s přítomností je dalším z témat, která *L’ignorance* otevírá. A ilustruje jej nejenom na případu návratu zpět do vlasti, ale nalézá toto časové prolínání třeba i v příběhu mladé Milady – dívky, která je poprvé zamilována, do chlapce, který jí ve své slabosti znemožňující mu říci pravdu o konci jeho vlastní zamilovanosti, namluví, že se musí odstěhovat, a proto se už neuvidí.²⁷¹ Milada ve své zoufalosti, v momentu, kdy vidí milovaného muže odcházet, vzdalovat se jí a stávat se nedosažitelným, vnímá čas úplně jinak než doposud: „*Jusqu’alors, le temps s’est montré à elle sous l’aspect du présent qui avance et avale l’avenir... Cette fois, le temps lui apparaît tout différemment; ce n’est plus le présent victorieux qui s’empare de l’avenir; c’est le présent vaincu, captif, emporté par le passé.*“²⁷²

Minulost, která se zdá být uzavřená, překonaná, přemožená ve stejné chvíli, kdy se proměňuje v přítomný okamžik, je stále přítomna, nikdy zcela nezmizí a kdykoliv se může vynořit. To si uvědomí i Josef, když jej po návratu do Čech kontaktuje jeho

²⁷⁰ „Cože? Co to říká? „Policejní bariéry jsou, díky bohu, dostatečně pevné?“ Opravdu řekla „díky bohu“? Ona, emigrantka, kterou celý svět lituje, protože ztratila svou vlast, opravdu řekla „díky bohu“?“ (Kundera 2012, s. 33)

²⁷¹ Tím chlapcem je Josef, jedna z ústředních postav románu. Muž, který o několik let později, poté, co Miladě ublíží tak, že se ona rozhodne pro (nedokonanou) sebevraždu, skutečně ze země odjíždí. V *L’ignorance* se Milada objevuje poprvé na večírku, který Irena uspořádá pro přítelkyně po návratu do Čech. Je jedinou z přítomných, která se o Irenu skutečně zajímá, dvě ženy přitom spojuje jeden muž, Josef. Text si pohrává s prvkem tajemství, když mladou dívku, která se vynořuje ze stránek Josefova deníku a postupně se stává plnohodnotnou součástí vyprávění, nejprve explicitně nespojuje s dospělou postavou Milady. Jejich totožnost se vyjevuje až po odhalení celého tragického dívčina příběhu.

²⁷² „Až dosud se jí čas jevil především jako přítomnost, která postupuje stále vpřed a pohlcuje budoucnost... Tentokrát se jí čas zdá být úplně odlišný; už to není vítězná přítomnost, která se zmocňuje budoucnosti; je to přítomnost přemožená, zajatá, dobytá minulostí.“ (Kundera 2012, s. 91)

nevlastní dcera, vyženěná v prvním manželství. Pro něj je to dávno uzavřená životní etapa, všichni vzájemně přerušili kontakt, ale jakmile se Josef vrátí „domů“, tato stránka jeho vlastní minulosti jej dožene a překvapí. „*La vie que nous avons laissée derrière nous a la mauvaise habitude de sortir de l'ombre, de se plaindre de nous, de nous faire des procès... le passé était là, l'attendait, l'observait.*“²⁷³

Minulost, a vše s ní spojené, na něj pak doléhá zejména při objevení deníku. Ten mu umožňuje komunikovat se svým bývalým já, s cizincem, jak on sám mladého Josefa vnímá. Věci uplynulé, zachované na řádcích sešitu, který nyní drží v ruce, nejsou přijímány s melancholickou nostalgií. Je to nevítaný host, téměř nepřítel, který by měl zůstat uzavřený v minulém čase a nesnažit se proniknout do současnosti. I když se Josef chvíli snaží sledovat stopu tohoto neznámého mladíka a jeho příběhů a reflexí, nedokáže porozumět tomu, co se mu cizinec snaží sdělit, nebo spíše nechce, neboť vzpomínky na mládí jsou pro něj vzpomínkami na období, které neměl rád. Cítí se zrazen a oklamán svou pamětí. Nakonec deník roztrhá a zbylé kousky vyhodí do koše – symbolické gesto rozchodu se svým dřívějším já, zbavení se minulosti. Ale je skutečně pouze gestem, minulosti se zbavit nemůže, je zajatcem paměti, která je součástí podstaty člověka.

Když Josef navštíví svého dávného přítele N., člověka takřkajíc „z druhé strany barikády“, neboť N. býval komunistickým funkcionářem a nerozešli se kdysi zcela v dobrém, jejich setkání je až překvapivě smířlivé, rozumí si více než kdy dřív. Může tomu tak být i proto, že N. se nechce bavit o minulosti, odmítá ji jako něco, co už je pryč, daleko od něj, neaktuální. Podobně jako emigrant Josef svého času v novém, dánském prostředí nechal minulý život stranou a zabydlel se v novém, také N. se odstříhává od minulosti a adaptuje se na nové podmínky. Na rozdíl od Josefa může v tomto odstříhávání se být ale úspěšnější. Zatímco emigranta při jeho návratu to uplynulé dostihuje, pro N. odstřížení se od minulosti neznamena odstřížení se skutečně od své identity, od dřívějšího já, neboť komunismus byl pro něho jen možností, dočasnou nabídkou moci a pohodlného způsobu života, nikoliv přesvědčením a životem samým. Tyto možnosti nyní nachází v nových podmínkách.

Přítomnost je tedy zastíněna minulostí a ani budoucnost není východiskem. V mládí, jak konstatuje vypravěč, je budoucnost něčím vzdáleným a abstraktním, něčím, co si

²⁷³ „Život, který jsme nechali za sebou má nepříjemný zvyk vynořovat se ze stínu, stěžovat si nám, soudit nás... minulost je zde, čeká na něj, pozoruje ho.“ (Kundera 2012, s. 105)

neumíme představit a v co ve skutečnosti ani nevěříme. V mládí je záchytným bodem přítomnost, ale jak jsme viděli na postavě Milady, ani ta není zárukou a často je narušena uvědoměním si pomíjivosti přítomného okamžiku. A navíc, „*sur l'avenir, tout le monde se trompe*“²⁷⁴, doplňuje vypravěč. Ani přítomným, momentálním okamžikem si tedy člověk nemůže být jist. „*Peut-il vraiment le connaître, le présent? Est-il capable de le juger? Bien sûr que non. Car comment celui qui ne connaît pas l'avenir pourrait-il comprendre le sens du présent?*“²⁷⁵

Román se sice soustředí především na tři dny návratu Ireny a Josefa do Čech, zároveň se však vrací k událostem minulým, a to nejenom těchto dvou a dalších postav, ale také k událostem dějinným. Tento krátký časový úsek, podobně jako u předchozích dvou textů, je zdůrazněn jako stěžejní okamžik proměny postav a jejich identity, popřípadě okamžik uvědomění si této identity nebo jejího zpochybnění. Jednotlivé časové roviny jsou neodmyslitelně propojeny, jednu bez druhé nemůžeme pochopit a uchopit, vzájemně se bez ustání prolínají. Minulost je všepohlcující, budoucnost se rozevívá jako černá díra a o přítomnost je sváděn boj. Člověk je každopádně odsouzen k nevědomosti.

²⁷⁴ „*Co se budoucnosti týče, všichni se mýlí.*“ (Kundera 2012, s. 165)

²⁷⁵ „*Může ji člověk skutečně poznat, přítomnost? Je schopný ji soudit? Jistě že ne. Neboť jak by někdo, kdo nezná budoucnost, mohl porozumět smyslu přítomnosti?*“ (Ibid)

Závěr

„Pochopit spolu se Cervantesem svět jako mnohoznačnost, čelit místo jedné absolutní pravdě celé soustavě relativních, navzájem si protirečících pravd (pravd vtělených do imaginárních „já“ nazývaných postavami), mít tedy jako jedinou jistotu moudrost nejistoty.“²⁷⁶

Pochopit spolu s Kunderou svět jako mnohoznačnost..., mohli bychom parafrázovat. Mnohoznačnost, soustava navzájem si protirečících pravd, moudrost nejistoty jsou druhem poznání, k němuž i on sám v románech dospívá.

K četbě textů Milana Kundery můžeme přistoupit mnoha rozmanitými způsoby. Autor se netají svými literárními vzory, vyjmenovává konkrétní díla i spisovatele, kteří jsou mu blízcí, vyzdvihuje narativní techniky a způsoby kompozice románů, které ho oslovují a které sám aplikuje. Je tedy možné číst jeho díla právě skrze tyto inspirativní zdroje a sledovat, co a jak si vypůjčuje, variuje, nebo proti čemu se naopak vymezuje. Jiný způsob čtení nabízí, když publikuje své eseje a úvahy o historii žánru románu, o tom, co je jeho posláním, co je mu nejvlastnější a čeho se on sám snaží ve svých románech docílit. Číst Kunderu tak můžeme i v duchu jakési smyšlené příručky vytvořené z jeho vlastních slov, a pozorovat, jak vedle sebe jeho tvrzení a vlastní texty koexistují. Nabízí se samozřejmě i čtení vycházející ze soustředění se na jednu z narativních rovin textu, ať už by šlo o postavy, časoprostorové souvislosti, nebo o vypravěče. A především pak čtení prostřednictvím témat, která v dílech objevíme a skrze jejichž optiku textům rozumíme. Mnohoznačný je tedy i způsob výkladu Kunderových děl, která nabízejí vícero možných čtení, jsou mnohovrstevnatá a neredukovatelná na „pouhý“ příběh.

V této diplomové práci jsem se zaměřila na tři jeho romány, které napsal ve francouzštině, a které jsou často spojovány v tzv. francouzský cyklus. Jednou z mých otázek bylo, na základě čeho k tomuto propojování dochází, zda je důvodem pouze jejich vnější kontext (tedy právě to, že jsou to první romány napsané primárně ve francouzském jazyce), nebo zda je výrazněji spojují také některé konkrétní textové prvky. Sledovala jsem proto zejména ty aspekty, které by mohly fungovat jako

²⁷⁶ Kundera 2005, s. 13.

stmelující body jednotlivých děl: vypravěče a obecně vypravěčskou formu textů, typ narativního světa a postavy a události v něm se odehrávající, a zejména také téma.

V závěru práce musím poněkud neuspokojivě konstatovat (s trochou nadsázky v duchu Kunderových textů), že odpověď není jednoznačná. Co tři díla nepochybně spojuje, je jejich vnější kompozice. Texty jsou výrazněji kratší než předchozí romány, nejsou rozděleny do dílů, ale do netitulovaných kapitol. Kratší je rovněž trvání příběhu a redukce počtu postav, které se podílejí na akcích.

Podíváme-li se na romány blíže, zjistíme, že se poměrně výrazně liší narativní technikou, druhem vypravěče, způsobem, jakým jsou konstruovány. Je zjevné, že autor je zkušený romanopisec, který, jak víme, si vyzkoušel řadu forem – a přes poezii, povídky, esej i drama se dobral ke svému výsostnému žánru, románu. I v něm si vyzkoušel nejrůznější postupy a z této zkušenosti těží také ve svých posledních románech. Formu přizpůsobuje konkrétnímu narativnímu světu, o němž chce vyprávět, a tématu, které chce analyzovat. Postupy, které pro poslední romány volí, přitom již známe z jeho předchozí tvorby, a tak tvoří spojnicí spíše mezi díly psanými ještě v českém jazyce.

V každém z románů vystupují jiné postavy, je vytvářen nový narativní svět, se svými vlastními zákonitostmi: někdy zcela přirozený, tak jako v *L'ignorance*, někdy s výraznými nadpřirozenými prvky, jako v *La lenteur*, někdy s koexistencí světa přirozeného a mezilehlého, jak je tomu v *L'identité*. I přesto mají ale Kunderovy fikční světy, v nichž postavy žijí, mnohé společné. A opět platí, že tyto společné aspekty známe už z jiných autorových textů.

Kundera ve svých románech aktualizuje představu člověka, který je už samotnou svou existencí ve světě součástí určité hry – hry na to vidět a zároveň být viděn, sledovat a být sledován. Otázka, která se v umění objevuje snad ve všech jeho obdobích, v Shakespearově tezi o světě, který je jevištěm, na němž jsou všichni herci určitých rolí, přes modernu sklonku 19. století, kdy Manet namaluje obraz *Bar ve Folies-Bergère*. Nejenom v představách těchto umělců jsme všichni součástí určitého představení, nad nímž v podstatě nemáme kontrolu a nemůžeme si být příliš jisti, kam a k jakému konci směřuje. Jedinou naší jistotou je, že jsme pozorováni (a jak dodává vypravěč *L'ignorance*, další z toho mála jistot, které byly člověku dány, je, že všechny naše předpovědi se mýlí).

Romány se vymezují proti světu, v němž je vše, včetně erotiky a dalších intimních věcí člověka předmětem kolektivizace. Zde znovu vidíme návaznost v celé autorově tvorbě, a zároveň určitý posun. Nejprve je to totalitní komunistický režim, který přináší rozpor mezi jedinečným a kolektivním, v posledních románech vystřídaný tzv. imagologickým aparátem. Osoby v takovém světě tím spíše lpí na čemkoliv, co jim ponechává alespoň kousek jejich vlastního prostoru, v němž mohou být samy (se) sebou, v němž se mohou zcela svobodně projevit jako individua. Josef v *L'ignorance* se upíná ke své mrtvé ženě, kvůli níž se odmítá přestěhovat nebo učinit jakoukoliv změnu, která by znamenala odloučení od jejich společných míst, zážitků atd. Nechce o ní ani povědět při návratu své rodině, která nemá tušení, že byl ženatý a je vdovcem – chce si ji uchovat pouze pro sebe. Přestože zemřela, stává se jeho jedinou jistotou ve světě.

Fikční světy Kunderových románů tematizují také vztah osob a přírody, který nejenom ve vztahu postav a přírodních událostí vyznívá v neprospěch člověka. Tak jako nejsou postavy schopny kontrolovat přírodní události, jako pasivní, respektive bezmocné se ukazují být i ve vztahu k biologickým procesům a událostem jako je zrození, stárnutí, smrt nebo sexuální akt. Postavy jsou aktivní do té míry, že konají, snaží se měnit situace, vymezují se vůči druhým postavám i světu, ovšem veškeré jejich snahy a představy o reálné možnosti něco změnit, se jeví jako iluzorní. Zamýšlené cíle akcí nejsou dosaženy, často se proměňují v protikladné výsledky, ani postavy se nijak výrazně neproměňují – co se mění, je jejich postavení ve světě a uprostřed kolektivu. A opět v jejich neprospěch, jedinec ve svém boji za individualitu a svobodu selhává, stává se figurkou. Role člověka ve fikčním světě Kunderových románů je bezvýznamná. O to významnější je pak poznání, které tato reflexe přináší.

Dalším tmelícím aspektem těchto tří textů, na jehož základě bychom mohli uvažovat o jejich sevřenosti v určitý cyklus, je znatelná generalizace příběhu, zobecňování určitých zkušeností, situací. Svědčí o tom už fakt, že události a postavy jeho posledních románů nejsou tolik spojeny s konkrétním historickým časem a místem, jako tomu bylo v česky psaných textech. Víme sice, v jakých zemích i v jaké době přibližně se příběhy odehrávají, ale témata, která jsou nastolena, mají dosti obecný charakter. Vycházejí sice prvotně z určitého časoprostorového zakotvení, zejména pak z kontextu světa, jaký známe z přelomu 20. a 21. století, kdy nadvládu totalitních ideologií vystřídala v Evropě nadvláda imagologů, v případě *L'ignorance* zase konkretizují emigrantskou zkušenost druhé poloviny 20. století. Ale když si připomeneme témata, do nichž jsem rozdělila

i tuto práci, vidíme, že jsou to otázky nadčasové, s nimiž se potýká lidstvo počínaje věkem odysseovského příběhu návratu, přes Diderotovo 18. století, až po naši současnou společnost.

V centru Kunderovy pozornosti vždy stojí jedinec. Člověk v sítích nejrůznějších vztahů, zobrazovaný v zápase o svou individualitu, identitu, o prostor a čin. Člověk ve vztahu k času, ke společnosti, k druhým lidem a konečně k sobě samému. Člověk vždy determinovaný vnějškem. V Kunderových textech nenalezneme proto důraz na niterné lidské pochody, nepoznáváme osobité charaktery postav, nečteme rozsáhlé vnitřní monology. Člověk je zde zobrazován jako jedinec bezmocný vůči vnějšímu světu, který jej obklopuje. Přesto se Kunderovi hrdinové stále pokoušejí tuto bezmoc prolomit, snaží se najít trochu prostoru pro sebe, s dílčími úspěchy, většinou spojenými se sblížením s druhým člověkem.

Člověk v ohrožení, mohli bychom shrnout. V textu *La lenteur* byly postavy ohroženy spíše budoucností, ta byla komplikací jejich přítomného okamžiku, v té ležela tíha jejich životů. V románu *L'identité* bychom za problematickou časovou rovinu mohli označit spíše přítomnost, probíhající chvíli, která se stává nečitelnou. A konečně postavy *L'ignorance* se vypořádávají s minulostí a jejími dozvuky.

Číst romány Milana Kundery, ať už zvolíme jakýkoliv přístup, znamená číst o sobě samých, činit poznání o vlastním životě a našem postavení ve světě.

Prameny a zdroje

Primární literatura – bibliografie

DIDEROT, Denis. *Jacques le Fataliste et son maître*. Paris: Flammarion, 1997. ISBN 2-08-070904-6.

KUNDERA, Milan. *Falešný autostop*. In: *Druhý sešit směšných lásek*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1965.

KUNDERA, Milan. *Jakub a jeho pán*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 1992. ISBN 80-7108-032-2.

KUNDERA, Milan. *La lenteur*. Saint-Amand: Gallimard, 2011a. ISBN 978-2-07-040273-1.

KUNDERA, Milan. *L'identité*. Barcelone: Gallimard, 2011b. ISBN 978-2-07-041176-4.

KUNDERA, Milan. *L'ignorance*. Saint-Amand: Gallimard, 2012. ISBN 978-2-07-030610-7.

KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. Vyd. 3. Brno: Atlantis, 2006a. ISBN 80-7108-276-7.

KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2006b. ISBN 80-7108-281-3.

KUNDERA, Milan. *Zneužívané dědictví Cervantesovo*. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 2005. ISBN 80-7108-258-9.

Sekundární literatura – bibliografie

BRÁZDA, Radim. Hedonismus. In: *Filosofický slovník*. Vyd. 2. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. ISBN 80-7182-064-4.

BRUKNER, Josef, FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. Vyd. 2. Praha: Mladá fronta, 1997. ISBN 80-204-0650-6.

COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1718-5.

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Vyd. 1. Praha: Český spisovatel, 1993. ISBN 80-202-0418-0.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0735-2.

ECO, Umberto. *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1828-1.

FOŘT, Bohumil, KUDRNÁČ, Jiří, KYLOUŠEK, Petr. *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* Soubor statí o díle Milana Kundery. Vyd. 1. Brno: Host, 2012. ISBN 978-80-7294-380-7.

GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Vyd. 1. Brno – Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007. ISBN 978-80-85778-00-7.

HODROVÁ, Daniela a kolektiv autorů. *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997. ISBN 80-86022-04-8.

HODROVÁ, Daniela a kolektiv. *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.

HRABAL, Jiří. *Fokalizace. Analýza naratologické kategorie*. Praha: Dauphin, 2011. ISBN 978-80-7272-390-4.

HORATIUS, Quintus Flaccus. *De arte poetica. O umění básnickém*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2002. ISBN 80-200-0988-4.

- CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Vyd. 1. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2.
- CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, 2008. ISBN 978-80-7108-297-2.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Vyd. 1. Brno: Host, 2001. ISBN 80-7294-043-0.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-215-2.
- KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. Saint-Amand: Gallimard, 2011c. ISBN 978-2-07-032801-7.
- NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.
- PAPOUŠEK, Vladimír. *Existencialisté*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-237-8.
- PAVERA, Libor, VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Vyd. 1. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. ISBN 80-7182-124-1.
- PECHAR, Jiří. *Dvacáté století v zrcadle literatury*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 1999. ISBN 80-7007-124-9.
- PILAŘ, Martin. Milan Kundera. In: JANOUŠEK, Pavel. *Slovník českých spisovatelů od roku 1945. Díl 1, A-L*. Vyd. 1. Praha: Brána, 1995. ISBN 80-85946-16-5.
- ROBERT, Paul, Josette REY-DEBOVE a Alain REY. *Le Petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Lonrai: Normandie Roto Impression, 2011. ISBN 978-2-84902-841-4.
- RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-180-1.

ŠISLER, Petr. Olga Barényi. In: FORST, Vladimír. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce: 2/II K-L: dodatky A-G*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1993, s. 1263-1264. ISBN 80-200-0469-6.

TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Vyd. 1. Praha: TRIÁDA, 2000. ISBN 80-86138-27-5.

VOLFOVÁ, Eliška. *Vypravěčská technika v románu Olgy Barényiové Janka*. České Budějovice, 2012. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita, Filozofická fakulta, Ústav bohemistiky.

VOLFOVÁ, Eliška. *Variace na osvícenské téma: Jakub fatalista a jeho pán Denise Diderota v komparaci s dílem Jakub a jeho pán Milana Kundery*. České Budějovice, 2013. Kolokviální práce. Jihočeská univerzita, Filozofická fakulta, Ústav bohemistiky.

On-line zdroje

Gallimard [online]. -2014 [cit. 2014-03-19]. Dostupné z: <http://www.gallimard.fr/> .

PILAŘ, Martin a Klára KUDLOVÁ. Milan Kundera. *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. ÚČL AV ČR, 2006-2008 [cit. 2014-03-19]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1265&hl=milan+kundera> +.