

# Milan Suchomel: Čas románu

Jako mladičká hrdina Fuksův odpovídal na neprostupnost reality pohádkovými výmysly, tak na ni mladý hrdina Kunderův odpovídá žertem. Komunikační porucha, nesdělnost, neschopnost chápavého kontaktu se prozradí v *Žerň* (1967) nezpůsobností doby adekvátně přijmout šprým - který sám byl už provokační odezvou na nemožnost dohody a porozumění. Ludvík Jahn tuší (ještě než dá podnět ke hře, již ovšem padne za obět) nepřírozené hranice, do nichž je uzavírán, ale co ví o jejich povaze a dosahu? Co ví o sobě?

Je Ludvík politickou obětí? A je tedy *Žen* román sociálně kritický? Mstí se Ludvík za politickou křivdu? Proč ta vytrvalá nenávisť k Pavlu Zemánkovi? A odkud a k čemu je vedena polemika fučíkovská?

Ludvík je vypravěčem svého vlastního příběhu. Obsadil jako vypravěč všechny liché kapitoly (I, III, V) s výjimkou poslední (VII), v níž se s ním střídají dva ze tří vypravěčů sudých. Všichni sudí vypravěči jsou státičtí, drží se na svém místě, opatrují si své jistoty křesťanské víry, folklórní tradice, politické ortodoxnosti. Hlavní vypravěč, nadřazený ostatním počtem stran a ironií, která převyšuje jejich vlastní promluvy, přímo do nich pronikajíc, přechází z prostředí do prostředí, Jaroslavovým zaujetím pro lidovou muziku i Heleniným nadšením pro aktuální historii, nejzdrženlivěji se staví ke křesťanství Kostkovu; Kostka je také nejdřív odbyt, v VII. kapitole už není zastoupen. Helena, Jaroslav, Kostka se připínají k institucionalizovaným stanoviskům. Ludvík se na nich také podílí a s čím větším zápallem, tím polemičtěji. Zasahuje do chráněných jistot rozkladně. „Sudí“ zachovávají věmost svým bohům, tradicím, svým ideálům a iluzím. Shodnou se i tam, kde jejich výchozí předpoklady jsou si vzdáleny. Kostka a Helena se tak dalece nerozejdou v poměru k padesátým letům a oba, ale i Jaroslav, jsou nedůvěřiví k novému pohybu ve společnosti a mezi mládeží. Jsou lidmi stabilizované víry. Proti nim se jeví Ludvík dynamickým člověkem racionální reflexe. Když se však v poslední části románu Ludvík zase sblíží s Jaroslavem, je to setkání poraženého s poraženým. Sblížení bylo podmíněno oboustranně: racionální kalkul nevyšel a emocionální těžiště se sesulo; Jaroslav se dal do pohybu a Ludvíkova pohyblivost opadla, minuvší se cíle.

Uvedením do pohybu je přivozen pád. Po léta se Jaroslav pokoušel žít s pomocí tradice ve věčnosti, v řádu, který jednotlivého člověka přesahuje. Budoval domov. Jen proto, aby mohl být doma, nechal studii a namluvil otci, že ho vyhodil. Ludvíka vyhodili ze studii doopravdy a cítí to jako životní

vykolejení. Taky se tenkrát zastavil v rodišti, ale sotva se v něm otočil. Byl bezdomovec. Teď je bezdomovcem i Jaroslav. Dosáhl ke konci vyprávění dispozic, které Ludvíkovi byly dány na jeho počátku. Jaroslav se spolehl na to, do čeho se vrodil. Odevzdal se dovršené syntéze, nechal se unášet proudem. Když troskotal, zachraňoval se vizemi, vysněnými představami - skutečnost neodpovídá na naše otázky a způsoby obrany se, jak vidět, opakují. Příčinou Ludvíkova pádu se zdá být jeho nevybíravá analytičnost, převedená v metodu životní. Usvědčují se s Jaroslavem navzájem a už tím je napovězeno, že opravdová příčina tkví mimo jejich protichůdná provinění.

Aby bylo lze do otázky viny a trestu kvalifikovaněji nahlédnouti, jsou protichůdci a polemikové seřazení v systém. Čtverohlas relativizuje individuální i kolektivní zkušenost. Tři hlasy se rozděleně střetají se čtvrtým. Ti tři jsou všichni poutáni k Ludvíkovi kladným citovým vztahem a všichni k němu zaujímají rezervovaný poměr po zkušenosti, jakou s ním udělali. Ale i s Ludvíkem dohromady jsou lidmi své doby, kteří prožili tytéž události, byť každý jinak. S naivní opravdovostí scelovali ideál a skutečnost, člověka soukromého a veřejného, a tím násilným důrazem na jednotu dali o to víc vystoupit rozdělení. V tom se všechny vypravěčské postavy shodnou. Shodnou se i v sestupu, upadání, osamocování, prohrách, ztrátách. Jsou na tom všichni stejně. Nechtěli snad všichni totéž?

Vypravěči jsou různí jen proto, aby se mohli shodnout nakonec a především s Ludvíkem. Všichni s ním polemizují, všichni mu skýtají příležitost k polemice a polemikou ho osvětlují. Jsou vedeni tak, aby mu přihrávali. Jednota protikladů jde tak daleko, že i Helena, která je autorem karikována a Ludvíkem ponižována na objekt a nástroj, je z jiného pohledu s Ludvíkem ztotožnitelná. Rozdíl i shoda vysvitnou srovnáním jejich vztahu k Zemánkovi. Pro Helenu byl Pavel Zemánek jakýmsi sekularizovaným Fučíkem: vzpřímený, světlolvasý hoch, veselý, oblíbený, obdivovaný, uměl báječně mluvit... tak ho vidí ještě tehdy, když se její manželství s Pavlem už rozpadlo. Najde si Ludvíka náhradou za Pavla, a neschopná žít bez idolů, uzpůsobí si ho ve svých představách tak, aby ho mohla po svém uctívat. Když Ludvík její představu zradí, pokusí se Helena o sebevraždu. Bez idolů pro ni není života. Ale což netrpí Ludvík idolatrií naruby? Proč by jinak s tou urputností pronásle-

doval Zemánka a proč by mu tolik záleželo na jeho pokoření? Když byl zavřzen a vyvržen v ocenění svého žertu, pocítil Ludvík ztrátu životní kontinuity. Byl připraven o svobodnou aktivitu, pozbyl možnost rozhodovat o sobě. Tehdy se stává destruktivistou z přesvědčení a programu. Od sentimentálního dojetí nad časem ztraceným přejde cynickým uskokem do protiútoků. Mstí se za to, že mu Zemánek ublížil? Ludvík Jahn by vůbec nevytrhl na trestnou výpravu, kdyby nepotřeboval kompenzovat vlastní slabost. Chce triumfovat nad tím, komu podlehl; a nad tím, čemu podlehl svou vírou. Byl od své víry odehnán dřív, než o ní mohl z vlastní vůle sám rozhodnout. Jako kritický a ironický duch se tím cítí pohaněn. Trapné poblouzení i bezmoc by měly být vymazány, až bude sražen na kolena ten, kdo ochotně a efektně sehrál hlavní roli při Ludvíkově ponížení, a to ve jménu víry společně tehdy sdílené. Paměťhodný výjev se znovu promítne před Ludvíkův vnitřní zrak, když jeho pomsta spěje k dovršení. Zemánek pronáší obžalovací řeč, po níž následovalo Ludvíkovo vyloučení ze strany a ze studia. Nad žalobcovou hlavou je zavěšen idealizovaný Fučíkův portrét, Fučíka si žalobce přivolává za korunního svědka. Ludvíkovi se Fučík a Zemánek prolnují přes sebe. Zemánek byl vlastně úspěšným imitátorem toho idealizovaného Fučíka padesátých let. Úspěšným imitátorem byl Zemánek i tenkrát, když se ve vypůjčeném kroji předváděl po pražských ulicích pod záminkou slováckého folklóru, a znovu osvědčil své nadání snadné a půvabné přizpůsobivosti, když se neočekávaně přeměnil ve svobodomyšlného intelektuála. Ještě po patnácti letech je Ludvík přinucen srovnávat se s ním: „/... / byl stále stejně žoviální a spokojený, nezranitelný, oblažený přízní andělů i mladou dívkou, jejíž krása mi okamžitě navodila vzpomínku na trapnou nedokonalost těla, s nímž jsem trávil včerejší odpoledne.“ Zemánek je světlá připomínka Ludvíkovy tmy a vymáhá u samého Ludvíka jakýsi obdiv. Zemánek ho předčil, dokázal si podržet, co jemu unikalo, Ludvík se mstí nejen za svůj nezdar, ale i za ten nepřiznaný obdiv i za tu společnou víru. Také on byl hlasatelem libivých perspektiv, které se zdály na dosah. Byl také imitátorem, ale neúspěšným. Jeho vzory se obrátily proti němu, nepřijaly ho. Proto se k imitovanému Fučíkovi obrací se stejnými výtkami jako k imitujícímu Zemánkovi. Náhoda, která přivede Ludvíkovi do cesty Zemánkovu ženu, dopřeje Kunderovi zosnovat Ludvíkovu pomstu po kunderovsku, milostnou travestii. Ludvík si předsevzal „zmocnit se zcela *určitého* cizího intimního světa“, dívat se „na toto tělo očima toho třetího“, „uloupit tedy tuto tajnou šifru!“ A takto lituje potom svého neúspěchu: „/... / tělo, jež jsem nikomu neuzmul, nikoho v něm nepřemohl a nezničil.“ Zde je přiznána samozřejmá prostředecnost milostného objektu - Helena nemá pro Ludvíka jiné ceny než jako prostředek pomsty - ale také je přiznán výhradní zájem na prostředníkovi Ludvíkova seberealizačního úsilí a moc prostředníka. Ludvík pojmenoval svou závislost. Vzpomínkou, polemikou, nenávistí, náklonností, návykem je Ludvík pořád poután k těm, kteří se s ním prou a kteří k němu lnou. Odrážejí se v něm a on si v nich prohlíží sebe zavřžitelného a žádoucího. Celý smysl Ludvíkovy hry je v luštění vlastní bytosti: „kdo vlastně já sám jsem a co si myslím“; „nemohu se zbavit té potřeby ustavičně luštit svůj vlastní život“. V hloubi duše touží po jednotě, po vlastním přirozeném životě, po nedělitelném a nerozlučitelném bytí v podstatě.

Pod přistrojenými odlišnými věr a pod odlišnými pokřiveninami povrchu cítí stejnou potřebu i Jaroslav, Helena a Kostka.

Helena pokoušející se o sebevraždu a Alexej, který ji dokonal, jsou časově posunutou paralelou sebevražedné kapitulace Martina Žemly, jak ji Milan Kundera vylíčil a ocenil v *Umění románu*. Alexej a Helena nedokázali překročit hranice světa, jemuž přisvědčili, jako Žemla natolik věrně podlehl předsudkům

své doby a třídy, že nedokázal přežít své deklasování. Situační charakteristiku, která se vztahuje k těmto krajním rozhodnutím, je možno přenést z románu Herrmannova na román Kunderův: „/... / mašinerie ničící člověka je v podstatě *anonymní*. Má sice své vykonavatele, ale to jsou *vykonavatelé*, tedy nikoli samostatně jednající lidé. Oběť nepřichází do styku než s těmito vykonavateli - bezvolnými nástroji systému. Člověk /.../, ať už je jeho lidská povaha jakkoli aktivní a temperamentní, nemá prostor k žádné významné aktivitě a je odsouzen k bezmoci. *Nuže, podstata tohoto společenského procesu je ne-lidská a neepická.*”

Jak se brání Kundera, aby v neepickém světě nedopadl stejně jako Herrmann?

Především nezůstává v bezpodmínečném zajetí malého světa. Jeho tématem je spíše malost světa velkého. Ludvík Jahn vykazuje nepoměrně ctižádostivější rozhled a rozlet než podskalský hokynář. Svým východiskem stojí v jedné řadě s „romantickými přípravci doby, jež nastane. Přípravci velkého sbratření, velké volnosti, velké radosti.“ Cituji tentokrát ze závěru Kunderova eseje, kde se autor hlásí k tomu, co až později nazve utopismem avantgardy. Sdílel s avantgardou také ideál harmonicky a svobodně jímavého člověka, ale jeho román je svědectvím o nemožnosti realizace ideálu. O Vančurovi psal Kundera, že „hledal východisko z historických otázek, které stály před epickým uměním dvacátého století“. Jenomže dvacáté století Vančurovo není už dvacátým stoletím Kunderovým. Není mu už dovoleno hrát se „neuhazitelným ohništěm optimismu“. S odstupem pouhých pěti let dochází k poznání, že „utopický rodokmen moderního umění se uzavřel“.

České prostředí si utopismu a utopičnosti avantgardy všimlo víc než jejich destruktivních momentů, které byly silněji akcentovány jinde po Evropě. Pokud jevílo dokonce snahu neoptimisty ze svého avantgardního středu vylučovat, vytvářelo do budoucna předpoklady pro rozumné ústupky a pro zánik avantgardy cestou konformismu. Zrychlující se historie a její přituhující tlak korigovaly sice později citovou a intelektuální výchovu generací, ale korekce se prosazovaly v polemikách, které zúžená už vývojová základna stlačovala k pouhému osvědčování reaktivity.

Milan Kundera si odúmrtí avantgardy uvědomoval ne bez lítosti a ne bez zadostiučinění. Vzdal hold Guillaumu Apollinairovi, neboť básník si neza-

slouží menší obdiv proto, že budoucnost, kterou si vysnil a vykouzčil, dopadla jinak. O té budoucnosti, která přišla a přichází, radí se Kundera s filozofy, dramatiky a romanopisci lidské existence. Je možná zas jenom náhoda, že Sartrův Orestes se vrací do rodného Argosu zrovna po patnácti letech, stejně jako se po patnácti letech vrací do svého nejmenovaného rodiště jihomoravského Ludvík Jahn; oba tam mají vykonat čin pomsty. Orestes provede svou mstu s krvavou dukladno.su do konce. Zpronevěří se skeptické filozofii, v níž byl vychován, přijímá úděl, utkává se v přímém a otevřeném boji s bohem Jupiterem. Přestupuje zákon, neuznává jeho platnost pro sebe, a tím vchází v soulad se sebou. Vzdává se bohů a negací se potvrzuje. Ludvík nevyzývá boha, ale bývalého funkcionáře, a to ještě prostřednictvím jeho ženy. Jeho vzpoura se odbude na vypůjčené válendě. Oklikou vedený útok ani perfidní prostředky neslibovaly slavné vítězství a neslibovaly ani úctyhodnou porážku. Nezdár jako už sama volba jsou komicko-tragické.

Orestův čin strhuje svou důsledností, ale také je to abstraktní gesto, které sluší právě dramatu. Život nesetrvává na dramatických vrcholech. Kam odchází z Argosu svobodný Orestes a za kým,

když se ho sestra zřekla a obyvatelé Argosu ho mezi sebou nestrpí? Je odpovědný jedině sobě, ale jeho svobodě pak nezbyvá jiné prostředí než samota. Tragédie nezná všední den, román je na každodennost víc vázán, je historičtější. „/... / jen forma transcendentálního bezdomoví ideje, totiž román, přejímá skutečný čas /.../, drama pojem času nezná /... /, jednota času znamená vynětí z jeho toku /... /" (Lukács). Jinak je z času vyňat epos: „Normativní zaměřenost eposu je /... / postojem k něčemu zcela minulému; čas zde daný se tedy zastavil /... /" Oproti absolutním postulátům eposu i tragédie se román snižuje k poměrnosti a poměrům. V našem století postihuje snížení tónu samo drama i transformací podléhající mýty. Vzpomeňme bezradného Oresta O'Neillova (*Smutek sluší Elekře*), mýtu zpoetizovaného Giraudouxem (*Elektra*), idejí a ideálu zbaveného prostředí Anouilhovy *Antigony* a naší domácí *Antigony* Uhdeovy pozbavené cti a patosu jako „dívka z města Théby". Jsou to odtragičtější dramata a zmenšeniny mýtů, z kterých vyprchává ponětí o podstatném zasažení lidského smyslu. Ostatně i Sartrovy *Mouchy* traktují božského protivníka v konverzačním provedení, s rezervou a oslabeně.

Sartrův hrdina stane v „úseku nepředvídatelného", který je totožný se svobodou, jakmile dojde uvědomění; svoboda je totožná s člověkem. Kunderovy postavy mají předem jisté, že budou zneváženy ve svých aspiracích, že bude dokázána jejich nesvoboda. Jejich naděje jsou jejich iluzemi, skrze své naděje jsou zranitelní a méněcenní, ztrácejí svoji totožnost, protože jim záleží nejenom na svobodě, ale také na následcích. V Ludvíkově vzpomínkovém a žalobném monologu nepřestávají stížnosti na pitomý lyrický věk,

## 126

na mládí, které si nasazuje masky, místo co by nosilo vlastní tvář. Masky je přijatá role, přizpůsobení, zřeknutí se totožnosti. Vystavení náporu světa, který se zhlíží ve své dohotovenosti, mladí lidé, sami nehotoví, kryjí se v každodenních potyčkách příležitostnými škraboškami a nechávají si pro ně unikát podstatu. Nejde o nic jiného než zadržet ji. Ale přizpůsobuje se kdeco a podstata uniká dál. Když se Jaroslav ženil, byly dodrženy všechny folklórní obyčeje, jen do kostela se nešlo. Pro Ludvíka to byla další komedie imitátorství a od té doby se jeho přátelství s Jaroslavem přestalo dařit. Když má, patnáct let nato, v Jízdě králů sehrát titulní úlohu Jaroslavův syn, dochází k jeho volbě z usnesení okresního výboru. „Nic už dnes lidé nemohou dělat sami a z vlastní vůle. Všechno je řízeno shora." Naše žerty jsou vydány obsáhlejšímu žertování, které není z nás. Není nám dáno rozhodovat. Ideály poklesly v idoly, přizpůsobená iniciativa a spoutaná spontánnost jsou synonyma bezdějinnosti.

Přestane-li být svoboda úkolem osamocенého individua a stane se cílem kolektivním, je dovoleno špinit si ruce. Orestův rigorismus je pak neudržitelný, rozplývá se i nepochybnost jeho pravdy a síly. Slova, jimiž Milan Kundera popisuje v doslovu k Sartrovým hrám Huga, Oresta, který po pěti letech obnovil svou při ve *Špinavých rukou*, hodí se i na Ludvíka z *Žertu*: člověk nikam nepatřící, trpící nezakotveností, touha, která se nemůže uskutečnit, život jen málo skutečný. K tomu Kundera dodává: „/... / takový život, přeludný ve své nezakotvenosti, se dá lehce zaměnit s hrou /... / a hra u Sartra znamená právě onu unikavost, lehkost, neskutečnost skutečnosti." U Kundery také. Ludvík je od toužené účasti na dějinách hnán do bezdějinné všednosti, od pozitivního ovládnutí k triumfu pomsty, pokaždé s novou nadějí, pokaždé znovu odstrčen. Čím víc je vyřazen, tím víc mu záleží na sobě samém a přitom ví, že na něm už nezáleží, když byl jednou vyobcován. Trvá na svém smyslu a zařazení, i destrukcí si

vymáhá své místo v univerzu, pustoší s na-dějina obnovu. Negace mu dává pocití existenci. Říci „ne“ je právě u Sartra poslední a první zákop svobody, opěrný bod nového lidského sebezaložení. Ale Ludvík by ztroskotal v zápletce, i kdyby v ní nebyla na něho připravena ta dráždivá nástraha.

Zápletka je totiž instrumentální povahy, takže čím jsou postavy spojeny, to je i rozděluje. Ludvík je v jednom z úvodních obrazů (v holičské oficíně) předznačen jako oběť; Helena se stává obětí a nástrojem jeho hry; předtím už hráč a uživatel lidských nástrojů našel v Lucii jedinou pravou ženu za celý život, možná právě proto, že mu unikla, zejí nemohl použít; jak by vysvívalo z vyprávění Kostkova, byl Ludvík naopak nástrojem Lucie, a když nástroj nesloužil, jak měl, utekla od něho; Lucie pak přilne k muži, který ji opustí, chtěje sebe pokládat za nástroj boží; se zpožděním si doznává, že učinil z Boha

## 127

nástroj své nerozhodnosti; atd. V této instrumentální zápletce je rozehrána sartróvská dialektika „bytí pro sebe“ a „bytí v sobě“. Bytost je střídavě subjektem, který si vybírá sebe a své cíle, a zvnějšku nazíranou a svévolně využívanou věcí. Stává seji pak i subjektivně, jakmile na vnější nároky přistoupí a přijme roli, v jaké ho druzí chtějí vidět. Až v karikaturní nadsázce je antinomie „pro sebe“ a „v sobě“ předvedena v Ludvíkově svúdcovské technice: nabízí sváděné ženě její vlastní ideální sebestřednost, apřijímaje - jako druhá lidská bytost - její sebestřednost za svůj, dává mu objektivní platnost, činí z něho uskutečněné lidství - ale jen proto, aby se ženy zmocnil jako předmětu. Helena si stěžuje ne docela právem, že za ní Ludvík přišel v masce. Nasazovala mu ji přece sama. Ale on to s ironickým zadostiučiněním snesl, protože se mu maska hodila. Aby se masky zbavil, nechal šiji znovu nasadit. Osвобоjuje se tak, že se naučil masek, podvrhů, podvržených hodnot využívat. Utvvrzuje vyhlédnuté oběti v jejich autostylizačních klamech a tím je pro své účely dále vzdaluje jejich totožnosti. Tady se svoboda druhých nestala podmínkou svobody vlastní. Pořád ještě platí, že „peklo jsou ti druzí“. S druhými se nakládá jako s prostředky a s prostředky se zlehčuje i cíl. Demystifikátor je mystifikátorem a nevyhnutelně zmystifikuje i sebe. A tak všechny jeho podstatné snahy ústí do prázdna, protože jeho sebestřednění je toliko negativní. Pokaždé *nalézá* skutečnost v tom, co uniká, co patří minulosti; přirozenou kontinuitu svého života považuje za přervanou násilným zásahem zvenčí; ženou jeho života byla Lucie, které nedosáhl; nenávisť jeho života je Zemánek, kterého nedokáže zasáhnout; k folklóru je přilákán jeho zubožeností a vyhasínáním, jeho minulostí, opuštěností „skutečným světem“. Unikla mu autentičnost účasti na dějinách, unikla mu, Lucii-ným útekem, autentičnost všednodennosti. Nerealizovaná pomsta je porážkou jeho skepse a kritičnosti.

Nerealizovaná pomsta je rozhodujícím místem románu. Pro Ludvíka je místem rozhodování. Může pokračovat v trapné už roli oběti a neukojitelného žalobce, může se obrátit jinam.

Přijde půlobrat. Na jedné z nejposlednějších stránek románu čteme: „/... / čím bylo prostředí zahradní restaurace lhostejnější a hrubší, čím víc nás obklopovalo svým hlučným nezájmem, vytvářejíc z nás opuštěný ostrov, čím nám bylo teskněji, tím více jsme se obraceli sami k sobě, hráli tedy spíš sami pro sebe než pro jiné, takže se nám podařilo zapomnět na všechny kolem a učinit si z hudby jakési okruží, uvnitř něhož jsme byli mezi hlučícími opilci jako v skleněné kajutě spuštěné do hloubi studených vod.“ O téhle skleněné kajutě neslyšíme poprvé. To je

přece batysféra, v které jsme se spouštěli do

128

hloubi vod s Hrubínovým Janem ze *Zlaté reny* a Jan přes ni hleděl na svět a svět k němu doléhal přes průsvitný obal neuspořádaným a tlumeným hukotem. Český romanopisec zas jednou našel, v lyricku způsob, jak přivést román ke konci. Sebepoznání v situaci nerealizované reality by mohlo být svedeno stejně ve vzdor jako ve stesk, v heroické vzepětí jako ve splynutí s pádem, obrátit se dramaticky vpřed jako lyricky zpět. Ludvík, zastížen další porážkou, netrvá na své intelektuální převaze a (nesartrovsky, protisartrov-sky) se odevzdává nečleněnému vědomí mýtu a tajemství písně. S jejich pomocí zkouší vytěžit z vlastního života porozumění a významy k životu nezbytné, prohlédnout ke skutečnosti neprůhledností; ale možná se jen probojuje do další zkazky o propadlé podstatě a dávají vlastní libovolný výklad. I tesklivá zkazka o Lucii byla rozdvojena do skutečnosti a legendy. Lucie byla pro Ludvíka dvojznačně rozpolcená v osvoboditelku i v unikající plnost života. Vymyká se z jeho dosahu, a sama je raněná a na útěku. Je naráz jasnozřivě poznána jako nenadálý dar a zázračné vysvobození, když se zjeví. Je obdařena romantickými atributy, bytost trochu přírodní a zdivočelá, obětavá a bezpomocná, podivně nesamostatná. Svou prostotou probouzí přirozenost Ludvíkovu. Potom stejně naráz zmizí, zůstávajíc za sebou uctívou melancholii platicí nenaplněné touze, neuskutečnitelné možnosti. Lucii patří také první zaznění motivu masky, Lucii po patnácti letech: „Za tu dobu jí čas vtiskl na její pravou tvář klamnou masku I...!“ Zde je lhářem čas, který zastřel skutečnost člověka, jak byl, jak je dosud ve vzpomínce vypravěčově. Co bylo, není už, ryzost patří minulosti. Tak je ten, kdo se z minulosti osvobozuje, od začátku do ní nostalgicky zahleděn. Konec je spjat se začátkem. Ani mýtus, ani lyrická epizoda nejsou konverzí, jak dává znát i Jaroslavův pád z protisměru. Ve svém znění posledním se motiv masky dvojí do protisměrných amplitud. Jedna od povznesení poklesá do rozpadu hodnot, druhá se zvedá z nezájmu a posměchu, přitahována zuboženým, ale zubožením zoprávdovělým patosem Jízdy králů. Ludvík i Jaroslav pátrají po tváři pod barevnými pentlemi. Ludvík za nimi tuší tajemství, které by mohlo být odpovědí na jeho marné tápání, i když vzdálená a dávná smysluplnost se oddroluje v nárazech o trivialitu blízkého. Jaroslav za nimi nalézá zradu, cizí tvář, jinou, než kterou si přál. Jeho syn opustil své místo v Jízdě králů, opustil přísouzenou roli, identity se však nedobral, jen vyměnil vyprázdněnou funkci archaického ritu za prázdnotu modernosti. A když si Ludvík prožije svou lyrickou chvíli a lyrická chvíle pomine, jednota se polemicky rozestoupí nazpět v pluralitu světů, které si mohou po svém být jen za cenu své zaslepené neúplnosti a uzavřenosti.

Převáděno v jednání, vyjadřuje se negativní sebeurčení v hodnotách nikoli akce, nýbrž reakce. Provokativní a vyprovokovanou odezvou příběh za-

129

počíná, doháněním čehosi zmeškaného pokračuje, lyrickým patem končí. „Odtud, z této reaktivity, roste romantická nostalgie, nálada *návratu* !...!“ Čemu zde Jan Patočka říká romantismus, je jiné slovo pro rozpaky, které se projevují všemožnými zoufalostmi a nenadálým zlyrictěním, unikavostí podstat a touhou a neschopností polapit je. Skrze pocity a nálady chtějí najednou dosáhnout dna skutečnosti tvorové považovaní za rozumáře, skeptiky a iro-niky. Ba právě ti: „skepse o velkých realitách dosavadních, Bohu, vládě prozřetelnosti, náboženství v

jeho významu pro tradiční společnost - se stala všeobecným stavem rozkolísané mysli", takže i „autoři, díla, osobnosti z určitého hlediska pozitivní a stojící v realitě, nazírání odjinud, mohou se *jevit* romanticky; mohou též sami projevovat romantické nálady, podléhat jim chvilkově, procházet jimi, bojovat s nimi", praví opět Jan Patočka a přidává toto perspektivní zdůvodnění: „/... /je-li romantismus skutečně tou krizí moderního vědomí /... / - pak je tu obava, že z .romantismu' hned tak nevyjdeme, přestože jednotlivé jeho podoby zastarávají, jsou prohlíženy jako masky rozpačité subjektivity, která se nedovede rozhodnout, protože realita, dříve pasivně daná, seji stala problémem." To je vskutku postavení, v němž jsme zastížení s našim románem. Masky jsou rozpoznávány, opadávají a nové naskakují. Jsme v momentu, kdy „se mytologická situace stává nesmírně zmatenou" (Michel Butor). Chaos je evidentní a bolestně se cítí potřeba uspořádat jej v nový kosmos. Svět, ve kterém není místo pro čin, má na vybranou přizpůsobování nebo křeč; zaplňuje se vykonavateli a rebelanty. Rozhoduje-li se odjinud než z člověka, bezdějinnost zeje dokořán. Lidé bez historie anebo s historií seškrtnou se utápějí v nepřehledném čase, pozbývají povědomí sebe a světa. Krize se prožívá jako mezidobí démonů, neboť není bohů, kteří by zaručili univerzální významy.

Román je výkon kriticky prohlédavého ducha. Zřiká se bůžků - náhradníků. Ale obávám se, že i *Žert* poskytuje za kosmos konstrukční náhradu. Nepořádek zobrazené reality jako by nešel docela dohromady s apriorním řádem románového uspořádání. I při čtyřech vypravěčích je *Žert* homofonní. Vypravěči si včas uhybají a včas přicházejí svědčit; jeden rozpoutává pamflet (a to proti sobě), druhý doplňuje výčet událostí neboje sklápí do jiného průmětu. Rozestavení do antitez a paralel, předávají si slovo a dopomáhají ke srážce stanovisek. Ludvík je vůdcem komorního sboru, který sjednocuje své hlasy k jednomu orientačnímu centru, a to má co nejbliž k vyšší moci autorské, vědoucí a soudící. V nasazení románu prosvítá autor skrze Ludvíka odstupem k prostředí. Dějové počátky jsou rozděleny do scén, v nichž se víc popisuje než vypráví, i rozhovory jsou přehrány do popisu převodem do nepřímé řeči a nadbytkem uvozovacích vět. Jakmile přejde Ludvíkův monolog do Helenina, jeden odstup přibude: k Heleně, k tomu, co a jak Helena vypo-

130

vidá. Ludvík zůstává přítomen jako zplnomocněný zástupce, neodešel z Helenina monologu, ušklibá se v něm nad ním. Zdvojený odstup je už zaujetím proti a pro. Dílo nadhledu se vyvíjí v polemiku a vyznání. Sám vstup do skutečnosti, samo prohledání dostane výzor ideologicko-lyrický.

Negativní obrana proti neepickému světu konstruuje antiděj: neuskutečnění zmenšeného činu. Obrací epiku vzhůru nohama. V exkurzech do oblastí mýtu a potrefených šibalů přezkusuje možnosti existence lidské a románové. Avšak upírajíc kritický pohled na archaické kultury folklóru a dogmatismu -v kombinaci s pozůstalostí romantickou - stává se burleska vážně míněnou literaturou. Rozvíjí zkušenost v řádu poznaného smyslu, včleňuje zjištěné nejistoty do demonstračního schématu. Roztancovává absurdní rej na pódiu dobře podezděném. Tím čtenáři jednak usnadňuje jeho orientační úkol, jednak mu vnuká, aby si románový diapazon přec jen zúžil sociálně kriticky. Intelkt tlačí Kunderu k uzavřené formě, která je vlastní dramatu a je slučitelná s pointovanou povídkou. Leč epika se dále sesouvá. I kdybychom nepřihlíželi k ideálu velké románové epiky, jejímž vyznavačem byl Kundera v *Umění románu*, můžeme se ptát, zda optika, přes kterou je nám hledět, je adekvátní svému času, své skutečnosti, zda tedy je optikou románovou. Vkrá-dá se pochybnost Marcelm

Moussym vyhrocená až protirománově: „Jestliže obecnost věnuje Godardovi větší pozornost než kterémukoliv romanopisci jeho generace, je to způsobeno tím, že jeho dílo je obrazem diskontinuity, inkoherece, protikladů, myšlenkového i mravního chaosu doby. A pro tlumočení tohoto ovzduší je film bezesporu nejvhodnější výrazový prostředek. Přes všechny ústrky si románová forma zachovává jakýsi odlesk, jakousi nesmazatelnou stopu velkých harmonických a spořádaných dob, v nichž vznikala.“ Jinými slovy (slovy Nathalie Sarrautové): „Život, k němuž se koneckonců vztahuje všechno v umění (tato životní intenzita, jež podle slov Gidových ‚naprosto jasně dodává věcem cenu‘), opustil tyto kdysi tak slibné formy a přenesl se jinam.“

Život se přenesl jinam, ale ani román o život nepřichází. Bez přestání ruší něco ze sebe sama a s každým dalším omezením klade své možnosti za dosavadní hranice. Jak by žánr, kterému je vlastní krize nejpřirozenějším stavem, mohl opustit krizi světa?