

Jana Sováková (Plzeň, Česká republika)

Tradice groteskního realismu v románu M. Kundery “Nesmrtelnost”

Яна Совакова (Плзень, Чешская республика)

Традиции гротескного реализма в романе Милана Кундера «Бессмертие»

Аннотация: В статье исследуются традиции гротескного реализма в романе М. Кундера «Бессмертие». Внимание уделено концепции гротескного тела в романе, мотивам карнавала и теме смерти и бессмертия.

Ключевые слова: М. Кундера, роман «Бессмертие», гротескный реализм, концепция тела, карнавал, смерть, бессмертие

Jana Sováková (Plzen, Czech Republic)

The Traditions of Grotesque Realism in Milan Kundera’s Novel “Immortality”

Abstract: The article explores the traditions of grotesque realism in the novel by M. Kundera “Immortality”. Attention is paid to the concept of the grotesque body in the novel, the motives of the carnival and the theme of death and immortality.

Key words: Milan Kundera, novel “Immortality”, concept of the grotesque body, carnival, death, immortality

Kunderův román *Nesmrtelnost* představuje komplikovanou, hluboce polyfonní a polysémantickou narativní strukturu. Toto podivuhodné mnohohlasí sugeruje čtenáři myšlenku absolutní relativity veškerého poznání. Podle Evy le Grand je v Kunderově imaginárním světě nemožné nejen poznání sebe a druhých, ale i každého autentického uměleckého díla, čímž je explicitně vyloučena i jakákoliv jeho jednoznačná interpretace. Zároveň se Kunderova próza vyznačuje mnohozdrojovostí. Sám autor uvádí dva literární prameny, jimiž se inspiroval: četbu evropské renesanční a osvícenské literatury, zejména díla Boccacciova, Rabelaisova, Sternova a Diderotova a jeho setkání s romány Franze Kafky, Roberta Musila a Hermanna Brocha a s filosofií Heideggera a Husserla¹. Za velm výstižnou považujeme charakteristiku, kterou dala Kunderově tvorbě Eva

¹ Chvatík, K.: Svět románů Milana Kundery. 1. vydání Brno, Atlantis, 1994, s. 15

le Grand, podle níž lze celé románové dílo tohoto autora a zejména Nesmrtelnost číst jako román Evropy “dokonce jako ludický prepis samotné esence její kultury”¹.

Kundera se přiznává ke své lásce k literatuře francouzské: “Mám francouzskou kulturu nesmírně rád a za mnoho jí vděčím. Zejména starší literatuře. Rabelais je mi nejdražší ze všech spisovatelů. Nebo Diderot. Jeho Jakuba fatalistu mám stejně rád jako irského Laurence Sterna. To byli největší experimentátoři románové formy. A jejich experimenty... byly zábavné, plny štěstí a požitku, bez něhož v umění všechno ztrácí svůj smysl”².

Jak již bylo řečeno výše, jsme si vědomi, že každé jednoznačné přečtení libovolného Kunderova románu, tedy i Nesmrtelnosti, nemůže v úplnosti postihnout jeho širokou problematiku a pouze by zplošťovalo nevyčerpatelný obsah této polysémantické struktury. Zaměřujeme se proto na jednu jeho součást – na jeden hlas v polyfonii, a pokusíme se prokázat, že v Nesmrtelnosti nacházejí odraz tradice groteskního realismu. Podle M. Bachtina dosáhl groteskní realismus svého vrcholu v tvorbě F. Rabelaise, jehož román Gargantua a Pantagruel považuje Milan Kundera za inspirativní pro moderní velkou epiku především proto, že “obsahuje nesmírné estetické možnosti, z nichž některé se v dalším vývoji románu uskutečnily, jiné neuskutečnily”³.

Podstatou groteskní obraznosti je narušení hranic (“původně zrušení hranice mezi rostlinným”, zvířecím a lidským světem ve výtvarném umění): “pohyb přestává být pohybem hotových tvarů... v hotovém stabilním světě, ale mění se v pohyb samého bytí, ve věčnou nehotovost bytí”⁴, dává poznat relativitu všeho existujícího, umožňuje spojovat různorodé jevy a sblížovat vzdálené, pomáhá osvobodit od všech banálních pravd a konvencí. Právě proměnlivost ústící do ambivalence, která se dotýká všech prvků umělecké struktury (metamorfóza vypravěče, rychlé změny témat vzájemně se osvětlujících a zároveň popírajících, proměny rytmu vyprávění) je charakteristickým znakem Kunderova románu. Současně se tak stírají jakékoliv hranice, odstraňuje se kategorie nemožnosti jako taková, jsou překonány časové bariéry – příběh Goethův a Bettiny je vnímán rovnoprávně s vyprávěním o osudech hrdinů v současné Paříži, ztrácejí se hranice mezi soukromým a veřejným, každodenností a dějinností a mizí dokonce předěl mezi životem a smrtí, hlas mrtvých zní v imaginárním románovém světě stejně jako hlas živých, zpochybněny jsou hranice mezi iluzí a realitou.

Důležitým rysem groteskního pojetí, který zformuloval L.J. Pinskij, je zobrazení života “procházejícího všemi stupni – od nejnižších, inertních a primitivních až po nejvyšší, nejpohyblivější a nejobduševnělejší – a v tomto řetězci rozmanitých forem podávajícího svědectví o své jednotě. Grotesknost sblížuje, slučuje prvky, které se navzájem vylučují: tím je grotesknost v umění příbuzná paradoxu v logice”⁵. Podle S. Richterové je “paradox nejvlastnějším a pravděpodobně i nejpřesnějším výrazovým prostředkem poetiky románu Nesmrtelnost”⁶, což přesvědčivě dokládá výpověď samotného autora. Domníváme se, že využití kategorie paradoxu svědčí o tíhnutí Kundery ke grotesknímu vidění světa. Tento přístup k realitě zahrnuje smíchový princip i jistou hravost, což je pro román charakteristické.

Groteskní realismus poznamenal v Kunderově románu především koncepci těla. V Nesmrtelnosti nachází odraz materiálně tělesný princip, který podrobně analyzuje

¹ Le Grand, E.: M. Kundera aneb Paměť touhy. 1. vydání Olomouc, Votobia, 1998, s. 87.

² Viz poznámku 1, s. 78.

³ Kundera a Scarpetta. In: Literární noviny, 1995, č. 41, 12. 10., s. 1.

⁴ Bachtin, M.: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha, Odeon, 1975, s. 31.

⁵ Pinskij, L.E: Realizm epochi vozrožděniya. Moskva 1961, s. 119.

⁶ Richterová, S.: Ticho a smích. 1. vydání Praha, Mladá fronta 1997, s. 143–144.

M. Bachtin v již zmíněném Rabelaisově díle a považuje ho za dědictví smíchové kultury. S tím souvisí i princip “snížování” ve významu převádění “vysokého”, duchovního, ideálního, abstraktního do materiálně tělesné roviny, často v oblasti erotiky. Postup “snížování”, “znevažování” hraje důležitou roli v Kunderově poetice, projevuje se v překvapivých přechodech od vážného ke komickému, od “velkého” k “malichernému, «vysokého» k nízkému”. Prostřednictvím groteska je možno sledovat “tragikomická dobrodružství Agnes, Paula a Laury a zároveň dojemný i komický příběh Goethův a Bettiny von Arnim”¹, ale i vyústění milostného vztahu v Žertu. Původně v groteskním realismu mělo rozlišení “nahore” a “dole” absolutní topografický význam v kosmickém aspektu. “Nahore” bylo nebe, “dole” země, v koncepci těla znamenalo “nahore” hlavu, tvář a “dole” pohlavní orgány, útroby. Snížování v groteskním realismu nemělo však jen záporný smysl, neboť předcházelo znovuzrození, obnově a bylo tak ambivalentní.

“Groteskní tělo je kosmické a universální: zdůrazňují se v něm živly společné celému kosmu – země, voda, vzduch je bezprostředně spjata se sluncem a hvězdami. Tělo se může slučovat s rozmanitými přírodními jevy, s horami, řekami, moři, může zaplnit celý svět... toto tělo není oddělené od ostatního světa, splývá s živou přírodou”².

V románu se Paulovi “*pojem lásky spojoval s představou moře, toho nejbouřlivějšího ze všech živlů. Když byl s Agnes na prázdninách, nechával v hotelovém pokoji dokořán otevřené okno, aby doprostřed jejich milování vstupovalo zvenčí vlnobití a oni splývali s jeho velkým hlasem*” (s. 170).

Agnes touží po splynutí s nekonečnou přírodou: “*Když ležela v trávě a vstupoval do ní monotónní zpěv potoka, podílela se na tomto základním bytí projevujícím se v hlase plynoucího času a v modři oblohy. ...Být: proměnit se v kašnu, kamennou nádrž, do které padá celý vesmír jako vlahý déšť*” (s. 253).

Časté jsou v románu Nesmrtelnost obrazy materiální tělesnosti, které odkazují ke k obrazům těla groteskního realismu. V něm “se akcentují ty části těla, které jsou buď otevřené vůči vnějšímu světu, tj., kde svět vstupuje do těla či naopak. Kde tělo ze sebe své prvky vypuzuje, nebo kde samo vyčnívá do okolního světa, zdůrazňují se tedy otvory, vypukliny, výrůstky: falus, tlusté břicho, rodidla, ňadra”³.

“*Za chvíli... viděla před sebou ženu. Její zadnice se zdála být v tom oblečení ještě těžší a bližší zemi*” (s. 28).

“*Profesor Avenarius si představoval, že všechny ty shrnuvší se ženy právě uviděly jeho nádherně ztyčený úd, který nejenom že byl obrovský, ale lišil se od obyčejných údů tím, že byl ukončen rohatou hlavou d'ábla*” (s. 53).

Odras groteskní “otevřenosti těla světu” nacházíme v rozhovoru narátora s profesorem Avenariem:

“*...její zadek je příliš objemný a trochu nízko posazený, což je o to rušivější, že její duše touží po výškách. Ale právě v tom je koncentrován lidský úděl: hlava plná snů a zadek jako železná kotva nás drží při zemi. ...To je Laura: hlava plná snů se dívá k nebi. A tělo je přitahováno k zemi: její zadnice i její prsa, též značně těžká, se dívají k zemi. ...Její sestra Agnes: tělo se zvedá jak plamen. A hlava je ustavičně mírně sklopená: skeptická hlava dívající se k zemi* (s. 237–238).

¹ Kundera, M.: Nesmrtelnost. 1. vydání Brno, Atlantis 1993 (Doslov). Z tohoto vydání v text citujeme, stránky jsou uváděny v závorkách.

² Bachtin, M.: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha, Odeon, 1975, s. 170, s. 27.

³ Bachtin, M.: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha, Odeon, 1975, s. 26.

Od obrazu těla přechází autor k obrazu světa, sblíží je pomocí mnohvrstevnaté paralely, obsahující i etický rozměr, konfrontuje krásu vysokého chrámu (sféra “nahore” – duchovno) s přízemností (sféra “dole” – materiálnost, ošklivost aut).

“Ze všech součástí lidského těla hrají v groteskním obraze těla důležitou úlohu jen ústa a nos, nos jako náhrada falu. ...Groteskní obraz se redukuje na otevřená ústa, která jsou dominujícím prvkem”¹:

/dívka/ zaklonila hlavu a vsunula hluboko do úst ukazováček... – obracejíce přitom oči v sloup. Muž – oči upřené na ulici, otevíral ústa. Nebylo to zívání mající začátek a konec, bylo to zívání nekonečné. Ústa se chvílemi zavírala, ale nikdy se nezavřela úplně, nýbrž znovu se rozevírala dokořán... Dítě i ono mělo otevřená ústa (s. 28);

Nehybné postavy žen, jejich dokořán otevřená ústa nevyjadřovala smích (ústa nebyla roztažena do šíře), nýbrž úlek (s. 53);

...imagologové zahájili reklamní kampaň a na velkých plakátech vyvěšených po celé Francii se objevila barevná fotografie: stáli v nich všichni v bílých košilích s vyhrnutými rukávy na pozadí modrého nebe a měli otevřená ústa (s. 145);

I oko, které je pro groteskno irelevantní, se v románu v souvislosti s obrazem Laury stává “náhle otvorem do těla, jednou z těch krásných devíti bran do těla ženy” (s. 169).

Tělo je v groteskním realismu věčně nehotové, věčně vytvářené a tvořící, proto odhaluje svou podstatu v takových aktech jako je soulož, těhotenství, porod, jídlo, pití, vyprazdňování:

...dveře a na nich nápis WC. ...Špinavý kout u záchodu, kde se vyprazdňovaly celé generace starých a páchnoucích mnichů (s. 41–42);

Kam se podělo sedm kilogramů, které Laura ztratila? Rozplynuly se jako spotřebovaná energie někde v azuru? Anebo odešly s jejími exkrementy do kanálu? (s. 179);

Tělo nebylo s to udržet slzy ani moč (s. 240).

Pro Lauru nebylo tělo “jen to, co je vidět v zrcadle, to nejcennější bylo uvnitř. Proto se jména vnitřních tělesných orgánů a procesů stal oblíbenou součástí jejího slovníku

...často mluvila o zvracení. Zvracení nebyla Laurina pravda, ale poezie: metafora, lyrický obraz bolesti a znechucení” (s. 101).

Pro groteskní tělo je příznačná jistá dvoudomost, tendence k podvojnosti – dvě těla v jednom, motiv androgyna, který pronikl do groteskního realismu z mýtu. Echo tohoto motivu nacházíme v metaforické představě Agnes o “člověku, který plakal v jejích útrobách jako jedm naplněná ryba, která se zvolna rozkládá a kterou není možné vyvrhnout” (s. 30–31) a v příběhu-podobenství malíře Dalího, jeho ženy a ochočeného králíka:

Gala byla šťastná, že ten, koho milovala, vstoupil do jejích vnitřností. Neexistovalo pro ni dokonalejší naplnění lásky, než milovaného sníst. Proti tomuto splynutí těl jí sexuální akt připadal jako směšné šimrání (s. 101).

Tradice koncepce groteskního těla nejsou zřejmě v románu Nesmrtelnost samoučelné. Materiálně tělesný živel se v groteskním realismu pojímá jako universální, kladný princip, přirozeně spjatý s ostatními sférami života. Kundera (bezděky?) tuto spjatost využil, ale její sémantika se proměnila v duchu travestie. V “imagologickém” románovém světě se privátní sféra stává majetkem veřejným, ale na rozdíl od groteskního realismu, je narušení této hranice vnímáno jako negativní moment, neboť jedinec se

¹ Bachtin, M.: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha, Odeon, 1975, s. 248.

pohybuje v odcizeném světě. V tomto smyslu je ilustrativní postavou Agnes, jež žije mezi lidmi, s nimiž nemá nic společného.

Kategorie grotesknosti poznamenala vývoj evropské epiky, ale procházela různými metamorfózami. Její původní spjatost s lidovými smíchovými, karnevalovými projevy, provázenými přitakáváním životu se postupně vytrácí, popř. přetváří, ale karnevalové obrazy zůstávají zdrojem inspirace a skýtají možnosti různého využití. Z našeho hlediska je důležité, že znaky grotesky se objevují ve filosofickém románu Diderota *Jakub fatalista*, který, zřejmě ne náhodou zaujal Milana Kunderu natolik, že vytvořil jeho novou variaci. V románu *Nesmrtelnost* zavádí explicitně ke karnevalovému principu uplatňovanému v groteskním realismu epizoda prohlášení totálním oslem žurnalisty Bertranda Bertranda. Ve středověku, především v románské oblasti, zaujímaly vedle tradičních karnevalů důležité místo v lidové smíchové kultuře “svátek hlupáků” a “svátek osla”. V základu těchto lidových veselí leží snaha o zrušení společenské hierarchie, “všechny stavy a lidé všeho věku jsou si rovni”¹, popř. hra “svět naruby”, kdy si vládci a jejich poddaní vymění ve společenské a sociální hierarchii místa. V této souvislosti je možné interpretovat pojmenování představitele oficiálního světa vládců-imagologů jako akt snížení. Ke karnevalovému principu odkazuje i “převlek” (černé brýle) Laury, neboť maškarní převleky jsou součástí každého lidového svátku. Polysémantický motiv černých brýlí, procházející celým románem představuje z našeho pohledu motiv masky, což explicitně dokládá výrok Agnes, která “*neviděla sestru, ale viděla jen černé brýle, tu tragickou masku, která bude chtít diktovat tón následující scény*” (s. 179). Nekonvenční postava profesora Avenaria, jenž kuchyňským nožem propichuje v noční Paříži pneumatiky aut vyvolává přímé asociace s obrazem blázna, který je součástí atmosféry každého lidového svátku, neboť “bláznovství je svou podstatou ambivalentní, je v něm obsažen i negativní prvek snížení a zničení i kladný prvek regenerace a pravdy. Je to rub i líčivost oficiální vládnoucí pravdy, bláznovství se projevuje především v nechápání zákonů světa a odklonu od nich”².

Důležitým tématem *Nesmrtelnosti* je vztah smrti a nesmrtelnosti. “Nesmrtelnost je v něm řádu lidského: může být «malá», pak člověk žije ve vzpomínkách lidí, kteří ho znali, nebo «velká», a pak žije v představách lidí, kteří ho osobně nepoznali”³. V románu se neklade otázka duše, či vědomí přetrvávajícího život těla. Toto pojetí zčásti navazuje na tradice Rabelaise, jehož rovněž nezajímá nesmrtelnost duše, ale pouze nesmrtelnost spjatá s tělem, s pozemským životem, která je dostupná lidské zkušenosti. Fenomén smrti v Rabelaisově románu postrádá sebemenší odstín tragiky, naopak, příznačné je je spojování smrti se smíchem, neboť smrt představuje v groteskní obraznosti, stejně jako v mýtu, ne absolutní konec, ale pouze nevyhnutelný moment v procesu růstu a obnovy. Proto vedle sebe často stojí obrazy stáří – symbolu postupného zániku, konce a dětství, mládí popř. soulože:

Agnes při milování uviděla některé vady svého těla. “neviděla souložící těla, viděla jen stáří” (s. 103).

Idea věčné obnovy, i když v souladu s paradoxní logikou románu *Nesmrtelnost* v ironické podobě, poznamenala podle našeho názoru, nachází odraz v myšlenkové podstatě díla. V poslední části románu, která má symbolický název *Oslava*, se čtenář dovídá, že Agnesina smrt byla vlastně zprostředkovaně příčinou vzniku nového života. Paul se oženil s Laurou a narodila se jí dcera, současně vypravěč v narativní masce autora do-

¹ Tamtéž, s. 194.

² Tamtéž s. 194.

³ Richterová, S.: *Ticho a smích*. 1. vydání Praha, Mladá fronta 1997, s. 132.

končil svůj román a oslavuje tam, kde se zrodila jeho první myšlenka díla, což vzdáleně vyvolává asociaci motivu věčného návratu.

Kategorie groteskna, prvky groteskního realismu spoluvytvářejí svobodný svět Kunderova “nesmrtelného” románu, v němž jako by se obnovila, řečeno slovy autora díla “prvotní svoboda” Rabelaisovy tvorby v realitě moderního relativismu.

Сведения об авторе:

Яна Совакова,
канд. филол. наук
доцент
педагогический факультет
Западнечешский университет

Jana Sováková,
PhD
Associate Professor
Faculty of Pedagogy
University of West Bohemian

sovakova@krf.zcu.cz