

Smrt jako sémiotická událost: Čapek versus Kundera

BRONISLAVA VOLKOVÁ

Tento referát je součástí mého širšího úsilí zkoumat českou literaturu z hlediska lidských hodnot, které odráží. Některé z mých předešlých studií se zabývaly otázkou vztahů mezi muži a ženami, obrazy sexuality, zlosti a lásky, motivy rasismu a nacionalismu, dále otázkami viny a nevinnosti, zodpovědnosti, eurocentrismu, vztahu mezi soukromou a veřejnou sférou, vizí a únikem. Tyto otázky jsem pojednala ve své knize *A Feminist's Semiotic Odyssey through Czech Literature* (1997). Pozdější má práce se vztahuje k Václavu Havlovi a Bohumilu Hrabalovi, zabývám se v ní podobností mezi dvěma zdánlivě protikladnými typy protagonistů, mlčenlivým Vaňkem a pábícím strýcem Pepinem a jeho literárními příbuznými (Volková 2003). V tomto referátu jsem původně chtěla porovnat přístup ke smrti v některých závažných dílech české literatury 19. a 20. století, avšak vzhledem k časovému a prostorovému možностям jsem se rozhodla zcela vynechat autory 19. století a z děl 20. století se omezit pouze na dvě díla, věnující se tomuto tématu systematicky, a sice na Čapkovu trilogii *Hordubal*, *Povětroň* a *Obyčejný život* (1933, 1934, 1934) a na Kunderovu *Nesmrtelnost* (1990).

Čapek se zabývá tématem smrti mnohem rozsáhleji a moderněji než autoři předešlí. Smrt je pro něj nikoli vedlejším produktem života, nýbrž něčím, co hraje rovnocennou roli jako život sám. Něčím, co měří život a vyjadřuje ho, a to velmi specifickým způsobem. Všichni tři hrdinové jeho trilogie jsou lidé odsouzení k smrti. Když se Hordubal objevuje na scéně, je pro svou ženu již dlouho mrtev vzhledem ke svému odchodu do Ameriky a nedostatku, či spíše úplné absenci komunikace. Prochází obdobím, v němž se snaží vzkřísit svůj bývalý život, avšak marně. Stává se pro svou ženu břemenem, ta se ho proto se svým novým milencem pravděpodobně rozhoduje zbavit. Alternativní možností je, že Hordubal

umírá sám na své zlomené srdce. Tato situace je psychologicky mnohem komplexnější a drsnější než cokoli, čeho jsme byli svědky v české literatuře 19. století. Čapek uvádí element mystérie či detektivky, jež se stala tak charakteristickou pro literaturu a film 20. století. Necháává však na čtenáři, aby se rozhodl, zda skutečně došlo ke zločinu, a uzavírá román slovy: „Srdce Juraje Hordubala se kdesi ztratilo a nebylo nikdy pohřbeno“ (Čapek 1984: 126). Je vlastně irelevantní, že Manya a Polana byli odsouzeni za jeho vraždu. Hordubal byl odsouzen k smrti ať tak či onak. Vrátil se do situace, která mu nenabídla ani lásku, ani úctu, ani prostor k rozvinutí. Jeho smrt byla nevyhnutelná. Už jednou odešel, aby vylepšil život sobě a své rodině. Strávil celá léta v těžké práci a v izolaci. Kam měl jít teď? Nejdůležitější skrytá metafora, jež je v Čapkově díle podle mého názoru relevantní, je metafora komunikace. *Nepřítomnost komunikace* je jistým typem smrti. Je možné, že tato metafora není u Čapka intenční, avšak mně jako sémiotičce se tato paralela jeví jako nezanedbatelná.

Nikdo s určitostí neví, co se děje po smrti. Jen jedno je jisté: tak či onak dochází k nemožnosti pokračování v komunikaci. Láska neumírá, ale nemůže být už efektivně komunikována. V Hordubalově případě, kde není láska na fyzické úrovni přítomná, je smrt darem vysvobození. Jeho srdce je symbolicky ztraceno a autor vyjadřuje touto poslední větou soucit, kterého se hrdinovi v životě nedostalo.

Jinak je tomu v *Povětroni*. Jeho hrdina je předmětem mnohostranné soucitné pozornosti všech, kteří ho obklopují. Všichni ví, že musí zemřít. Nikdo ho osobně nezná. A tak smrt opět slouží jako katalyzátor lidského soucítění. Všichni protagonisté jsou příkladem imaginativnosti a účasti, když spřádají svoje historie o záhadném pacientovi. Samo jejich kognitivní a imaginativní úsilí svědčí o tom, že iminentní smrt je schopna vyburcovat lidi k vyššímu typu úsilí a lásky. Čapkově slouží smrt jako vynikající nástroj pro stanovení smyslu života. Je však také krutým agentem přerušení takového hledání. Zatímco Hordubal by zřejmě nebyl schopen realizovat smysl svého života, kdyby byl zůstal naživu, tudíž smrt byla pro něj prospěšná, hrdina *Povětroně* stál, když jej

smrt překvapila, nejspíše na pokraji životního naplnění, a proto se stává tragickou figurou. Nikdo se nedoví o jeho úmyslech, což vytváří další komunikační ztroskotání, a tak i dvojí smrt.

Bezejmenný hrdina *Povětroně* však dospívá k moudrosti ohledně života a smrti, když říká sestře:

A začal jsem rozumět, že stejně jako smrt, i život je udělán z látky trvání, že svým způsobem a svými malými prostředky má vůli a statečnost trvat navěky. Ano, je to tak: jen kusy a nahodilý život je smrtí pohlcen, kdežto ten, který je celý a podstatný, se smrtí doplňuje. Dvě poloviny, které uzavírají věčnost. (tamtéž: 158)

Zde je smrt definována jako funkce života. Smrt neurčuje hodnotu života jako u Máchy, naopak život určuje hodnotu smrti. Smrt může a nemusí pohltnout život a oba spolu vytvářejí věčnost. Věčnost a nesmrtelnost (viz dále u Kundery) jsou kategorie jiného druhu.

Zároveň Čapek jasnovidcovými ústy vyjadřuje svůj systematický názor na život, pravý opak názoru Kunderova: „Není žádných náhod. Bylo nutno, aby se ubíral tak prudce. Nechává za sebou ohnivou čáru jako meteor“ (tamtéž: 190). Čapek věří ve *vnitřní nutnost*, která určuje tok života i smrti.

Hrdina *Obyčejného života* rovněž umírá. Na tomto hrdinovi není nic tragického, snad jen v náznaku nevyužitých možností prožít svůj život plněji. Sledujeme prostě staršího člověka, který se chystá opustit svou fyzickou dimenzi. Hrdina *Obyčejného života* je nejméně zajímavý, avšak zároveň nejautentičtější. Z vlastní iniciativy, bez pomoci vnějšího světa se totiž sám dívá pravdě do tváře. Nejsou kolem něj detektivové, zdravotní sestry, uragán, lékaři, básníci, vražedné ženy a jejich milenci, jeptišky ani jasnovidci. Umírá úplně sám, zatímco se zodpovědně vypořádává se svým životem. Byl sice ženat, ale nemáme pocit nějaké zvláštní blízkosti se ženou. Píše si sice deník, avšak ten pravděpodobně nebude nikoho zajímat. Svou pravdu si odnese s sebou do hrobu. A právě tento člověk je jediným, kdo splnil svůj účel. Z hlediska tohoto románu je komunikace se sebou samým postačující, jeho život je uzavřený a smrt je v pořádku. Smrt je zde příležitostí ke splnění životního poslání.

Dále obyčejný člověk uvažuje o tom, jak dát své věci do pořádku. Smrt se stává součástí hospodaření (tamtéž: 272). Rovněž je viděna jako spánek:

Myslím, že proto lidé mluví o smrti jako o spánku nebo odpočinku, aby jí dali tvář něčeho, co znají; proto doufají v setkání s drahými zesnulými, aby se neděsili toho kroku do neznáma; snad i poslední pořízení dělají proto, že se tím ze smrti člověka stává důležitá hospodářská událost. Hle, není čeho se bát; to, co je před námi, má podobu věcí, jež dobře a osobně známe. (tamtéž)

Čapek se zde projevuje jako realistický ateista. Tento přístup ke smrti je rozveden dále tam, kde se vypravěč zmiňuje o smrti staré paní: „Teď vím, že také ona udělala pořádek ve svém životě, a v tom že je svátost umírajících“ (tamtéž: 274). *Zodpovědnost* se zde jeví jako svátost.

Další moudrost, již se umírající dobírá, je nesmyslnost akce:

Toho dne už jsem se nedíval napravo a nalevo, co lidé dělají. Nač pořádek robit to nebo ono? Prostě být a nic víc: to je taková tichá a moudrá smrt. Já vím, bylo to svým způsobem popírání života; právě proto to nepadá do žádné jiné souvislosti; bylo to jenom a nedálo se to, neboť není žádných událostí, kde vše je marnost. (tamtéž: 378)

Vypravěč zde zápasí s paradoxem, že *pravý život* je vlastně smrt.

Druhým dílem české literatury, které se podrobně zabývá otázkou smrti, je Kunderova *Nesmrtelnost*. Obsahuje celou řadu výroků jak o smrti jakožto protipólu nesmrtelnosti, tak o tom, co následuje po ní.

V nejlepším případě se bude bytí po smrti podobat chvíli, kterou teď tráví na lehátku v odpočívárně: bude slyšet odevšad nepřetržité brebentění: upřímně řečeno, bylo by možno si představit mnohem horší věci, ale i to, že by musila slyšet hlasy žen navěky, pořád, bez

přestání, je pro ni dostatečný důvod lpět zuřivě na životě a dělat vše, aby zemřela co nejpозději. Je však druhá možnost: nad computerem naší planety jsou ještě jiné, které jsou mu nadřazeny. Pak by se ovšem bytí po smrti nemusilo nijak podobat pozemskému životu a člověk by mohl umírat s pocitem nejasné, a přece oprávněné naděje.

(Kundera 1993: 21)

Hned na začátku tedy Kundera udává tón svého postoje ke smrti, stejně jako k životu, jako k *počítačové kalkulaci*. Tato úvaha zajisté plně zaangažuje čtenářův mozek, zůstává však pouhou intelektuální hrou, jež svědčí o intelektuálním odstupu od životních dějů a skeptickém, spekulativním, ba nadřazeném přístupu k nim. Dalším problémem, který Kundera uvádí touto pasáží na scénu, je nuda. De facto se život jeví jako nepřilíš cenný a hrdinka se odhodlává v něm setrvávat pouze proto, že *nuda* posmrtná by mohla být ještě větší.

Na začátku Kundera cituje slavnou Goethovu báseň *Über allen Gipfeln is Ruh* a hrdinka si náhle uvědomuje, že její krásná poetická slova mluví o smrti, vyjevuje se tu jako *krásný klid a svoboda* (tamtéž: 32). Po smrti svého otce i hrdinka pocituje tento nádherný klid tichých ptáků v korunách stromů (tamtéž: 34).

Agnes často uvažuje o posmrtném životě a rozhodující okamžik pro ni nastává, když si uvědomuje, že v příštím životě (pokud existuje) se nechce znovu setkat se svým manželem. Tím zavírá dveře za iluzi lásky (tamtéž: 47). Život se zároveň jeví jako bezcenný, kdežto smrt jako *příležitost* pro novou volbu.

Dále se autor zabývá nesmrtností politiků, jež se jeví jako směšná, a podobně uvažuje o nesmrtnosti slavných literátů a skladatelů, jimž je udělována jejich životopisci, kteří je dokáží stejně zesměšnit (scéna o Goethovi a Beethovenovi – tamtéž: 48). Nesmrtnost se tak jeví jako „věčný soud“ (tamtéž: 86), prováděný hloupými učiteli, nikoli moudrými soudci. Je proto strašnější než smrt: „Člověk si může vzít život. Ale člověk si nemůže vzít nesmrtnost“ (tamtéž: 87), říká autor Hemingwayovými slovy. Nesmrtnost považuje vlastně za ohlas sama sebe či svého díla, nad čímž skutečně nemá žádnou moc, nikoli prostě za trvání toho, co je.

Kundera dále rozvíjí své spekulace o významu smrti v dialogu mezi Medvědem a Paulem:

„Musím se přiznat,“ řekl Medvěd ledovým hlasem, „že jsem smrt považoval opravdu za tragédii.“ „A mylil ses,“ řekl Paul. „Železniční neštěstí je hrůza pro toho, kdo je ve vlaku anebo tam má syna. Ale ve zprávách znamená smrt přesně totéž co v románech Agathy Christie, která je mimochodem největší kouzelník všech dob, protože uměla proměnit vraždu v *zábavu*, a to ne jednu vraždu, ale desítky vražd, stovky vražd, běžící pás vražd páchaných pro naši radost v exterminačním táboře jejích románů. Osvětím je zapomenuta, ale z krematoria Agathiných románů stoupá kouř věčně k nebi a jenom velice naivní člověk by mohl tvrdit, že je to kouř tragédie.“ (tamtéž: 123)

To je typický Kundera se svými paradoxy a mísením pravdy s chytrou lží, či lépe řečeno s jistým omamným zkreslením reality. Pravdu má v tom, že lidé skutečně z obrazu smrti činí zábavu (stačí zapnout kterýkoli televizní program), pomíjí ovšem fakt, že takto činí právě ze strachu před tragédií, již smrt představuje v osobním životě. To, z čeho máme hrůzu, rádi zapomínáme či přetváříme v něco směšného a bezvýznamného. Osvětím není zapomenuta, ale právě proto, že Osvětím představuje monstrózní tragédii, se lidé před ní skrývají, unikajíce do smrtí bezvýznamných, protože fiktivních. Tato fakta ovšem neznějí tak vtípně jako Kunderovy romány.

Dále se autor opět ztotožňuje s Paulem a jeho postojem ke smrti. Říká:

Uvědomil sis, co je věčnou podmínkou tragédie? Existence ideálů, které jsou považovány za cennější než lidský život. A co je podmínka váleky? Totéž. Ženou tě umřít, protože prý existuje něco většího než tvůj život. Válka může existovat jen ve světě tragédie; člověk od počátku dějin nepoznal než tragický svět a není s to z něho vystoupit. Věk tragédie může být ukončen jen revoltou frivolity. [...] Věci pozbudou devadesáti procent smyslu a stanou

se lehké. V takovém beztížném ovzduší zmizí fanatismus. Válka se stane nemožná. (tamtéž: 125)

Zde je další mistrovský kunderovský paradox. Citát obsahuje opět dávku pravdy a dávku zjednodušení. Zlacinění a okleštění života nepřinese mír. Člověk má a bude mít potřebu významu. Jde o to, v čem tento význam hledá. Válka se odstraní změnou toho, co bude člověk považovat za smysluplné, nikoli odstraněním smyslu. Kundera zapomíná rozlišovat mezi smutkem, tedy přirozenou lidskou reakcí na smrt bližního, a tragédií, jež je výsledkem ideologizace smrti a vytváření smrti nepřirozené.

Další aspekt smrti je podle autora *ztráta veškerých lidských práv*:

A mrtvý? Mrtvý je pod zemí. Tedy ještě níž než starý člověk. Starému člověku jsou zatím přiznána všechna lidská práva. Mrtvý naproti tomu je ztrácí od první vteřiny smrti. Žádný zákon ho už nechrání před pomluvou, jeho soukromí přestalo být soukromím; ani dopisy, co mu psaly jeho lásky, ani památník, co mu odkázala maminka, nic, nic, nic mu už nepatří. (tamtéž: 245)

Avšak jeho hrdinka přesto poznává štěstí bytí, když se oprostí od svého já. Kundera dovádí svou myšlenku do důsledků: Agnes nenachází nic, co by ji vskutku spojovalo se světem, odchází tedy do samoty. Podobně jako v předešlém románě nedopřává hrdince tohoto štěstí a ona umírá. Tak se jeho kruh uzavírá. Kundera věří, že kultura a války jsou nerozlučně spojeny, věří, že jediný způsob života je žít s milovanou osobou, a přestože překrásně a pravdivě popisuje stav hrdinky oprostěné od svého já a nacházející štěstí, musí ji v této chvíli usmrtit, protože o skutečném bytí nelze psát román. A tak se dopouští literární vraždy z týchž důvodů jako lidé válek. Únikem ze smrti není frivolita a vulgarizace hodnot, nýbrž oprostění se od egoistického způsobu života, odložení takzvaného „já“, aniž by toto odložení bylo ztotožněno se smrtí.

Kundera tak nabízí z daných autorů nejfilozofičtější přístup ke smrti, byť se jeho spekulace točí v kruhu ne zcela domyšlených předpokladů. Zatímco Čapek ukazuje celostní a pozitivní přístup

ke smrti, Kunderův skeptický přístup je výrazem rozpolcenosti hodnot moderního člověka a jeho soustředění na vnější aspekty života. Proto se jako ústřední téma Kunderova románu jeví otázka nesmrtelnosti jakožto apropriace života zemřelého pozůstalými. Jeho přístup je rovněž charakterizován intelektuální exkluzivností – otázky apropriace intelektuálního vlastnictví, jež jsou v popředí Kunderova zájmu, se týkají pouze velmi malé části lidstva.

Literatura

ČAPEK, Karel

1985 *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život*, ed. J. Víšková
(Praha: Československý spisovatel)

KUNDERA, Milan

1993 *Nesmrtelnost* (Brno: Atlantis)

VOLKOVÁ, Bronislava

1997 *A Feminist's Semiotic Odyssey through Czech Literature*
(Lewiston: Edwin Mellen Press)

2003 Vaněk and the Palaverer – Two Sons of the Same Father

(The Protagonist as an Axiological Semiotic device), in *Transformace české a slovenské společnosti na prahu nového milénia a její úloha v současném globálním světě*, edd. I. Budil, I. Škanderová, J. Jantschová
(Plzeň: Fakulta humanitních studií ZČU v Plzni)

Prof. Bronislava Volková, Ph.D., University of Indiana, Bloomington