

STRUKTURA VYPRÁVĚNÍ V ROMÁNU ŽERT

Porodní místem románu je individuum propadlé osamocnosti, jedince, jenž nedokáže to, co je pro něho nejdůležitější a nejnáléhavější, příkladně vypovědět a jenž je sám bezradný a neschopný rady udělovat.

Walter Benjamin. *Vyprávěč*

Podívejme se nyní blíže na narativní strategii uplatněnou v Kunderově první románové práci *Žert* (Praha 1967). Prostřednictvím vyhraněné subjektivity jednotlivých vypravěčů a tím danému omezení platnosti jejich vnímání reality vzniká román několika vědomí. Textový svět je stvořen na omezené platnosti verifikačního gesta a na možnostech interpretace, reflexe vždy jedné postavy, jejíž vnímání textové reality a vědění o ní konfrontuje čtenář s vnímáním a věděním ostatních vypravěčů. Perspektiva vypravěče je na rozdíl od perspektivy čtenáře zúžena na úhel pohledu, vnímání jediné postavy, která „fyzicky“ obývá příběh. O konfrontační přítomnosti modelového autora, určujícího strategii textu a podsouvajícího interpretační klíče svému modelovému čtenáři, jsme se zmínili výše a ještě se k ní vrátíme. Nepřítomnost vševědoucího vypravěče garantujícího textovou realitu, stvrzujícího její relativní pravdivost, je nutným předpokladem finální degradace smyslu, vznikající znejistěním „masky“ individuální skutečnosti prostřednictvím střetu jednotlivých subjektivizovaných realit – ve hře na pravdu. Tady se strategie autora spojuje s individuálními čtenářskými interpretacemi.

Narativní kompozice *Žertu* přesvědčujíc čtenáře, že textová realita neexistuje jako dopředu daný princip, jako svět a priori určený, ale jen jako jedna ze svých možných podob, a to vždy jen jako možná, a nikoliv určitá. Je přetvářena

subjektivní projekcí některého z vypravěčů. Právě na švu těchto výpovědí (těchto čtyř skutečností) dochází ke vzniku textové reality, která je z hlediska totality románového prostoru nadřazena zbývajícím čtyřem, aniž by pozbývala jejich základního znaku, kterým je relativizace. Je to současně realita, zaštiťující jednotlivé subjektivní průhledy do textového světa, realizované narativními plány románových hrdinů, a je výsledkem strategie (modelového) autora, jehož cílem je zproblematizovat nejen (pseudo)jistoty životní, ale i epické, a jednou z variací čtenářské interpretace. Místo, které nazýváme švem výpovědí, kde se setkává modelový autor s modelovým čtenářem, je současně místem, okamžikem textu, v němž dochází k jeho afirmaci. Na jedné straně je zde zdůrazněna omezená platnost výpovědí jednotlivých románových hrdinů, avšak současně se tato nejistota prohlubuje o podobu čtenářské interpretace, individuální subjektivizace textu. Základní sémantický kód textu, otázka po platnosti subjektivního vnímání skutečnosti, se zde dočkává svého potvrzení.

Myslím na dny, kdy jsem začal psát román *Žert*: od počátku a zcela spontánně jsem věděl, že by román, prostřednictvím postavy Jaroslava, vrhl pohled do hlubin minulosti (minulosti lidového umění) a „já“ mojí postavy se zjeví prostřednictvím tohoto pohledu. Ostatně jsou všichni čtyři protagonisté takto koncipováni: čtyři osobité komunistické světy, naroubovány na čtyři evropské minulosti: Ludvík: komunismus vyrůstající z britkého voltairovského ducha; Jaroslav: komunismus jako přání znovuoživení patriarchálního času, minulostí uchované ve folkloru; Kostka: evangeliu naroubovaná komunistická utopie; Helena: komunismus jako pramen entuziasmu homo sentimentalis. Tyto osobní světy jsou zachyceny v okamžiku jejich rozpadu: jsou to čtyři formy rozpadu komunismu; což představuje rovněž zhroucení čtyř starých evropských dobrodružství.¹⁹⁾ (Milan Kundera, *Zrazené testamenty*)

19) „Ich denke an die Tage, als ich den Roman *Der Scherz* zu schreiben begann: von Anfang an und ganz spontan wußte ich, daß der Roman in der Figur Jaroslavs einen Blick in die Tiefe der Vergangenheit (der Vergangenheit der Volkskunst) werfen und das ‚Ich‘ meiner Figur sich in und durch diesen Blick offenbaren würde. Übrigens sind die vier Protagonisten folgendermaßen konzipiert: vier persönliche kommunistische Welten, aufgepfropft auf vier europäische Vergangenheiten: Ludvík: der Kommunismus, der auf

Narativní kompozice *Žertu* spočívá v rozdělení vyprávění mezi čtyři protagonisty příběhu – Ludvíka, Helenu, Jaroslava a Kostku. Kundera později toto rozvržení nazve *románovou polyfonií*. Ta je však oslabena skutečností, že jedinou plnoprávnou postavou příběhu je Ludvík. Vše se děje „pro něj“ a on je rovněž nositel textového (ideového) činu. Ostatní postavy prostřednictvím svých partů dotvářejí Ludvíkův sémantický prostor – povolány, nasvěcují jej z různých úhlů, rozšiřují „možnost“ Ludvíka o sebe samé, vždy však v závislosti na něm. Jejich bytí v rámci textu je vázáno na Ludvíka a teprve ve vztahu k němu se definují. Nemají minulost ani přítomnost, jež by nebyla motivována Ludvíkem.

Ludvík, jako vypravěč vlastního příběhu, obývá liché díly románu – první, třetí a pátý. V posledním sedmém dílu se v úloze narátora setkává s ostatními hrdiny románu a jejich hlasy v rámci této finální kapitoly splývají v narativní mnohohlas, v němž dochází k průběžné proměně *point of view*, k propojení sémantických kódů jednotlivých postav. Vyprávěčem druhého dílu je Helena, třetího Jaroslav a čtvrtého Kostka. Tyto tři vypravěčské postavy jsou vystavěny jako majitelé idealizovaných jistot. Na rozdíl od Ludvíka se zdají pevně a jistě zaklíněny ve svých životech, ve svých soukromých hrách. V protikladu k ostatním vypravěčům není Ludvíkova existence, jeho životní maska,²⁰⁾ spjata s „nadosobními ideály“. Tato skutečnost mu umožňuje ironický přístup k životům budovaným na podobných základech, jelikož sám už tento „sestup ze světa ideálů“ absolvoval. Čtenář je

dem scharfen Geist Voltaires wächst; Jaroslav: der Kommunismus, als Wunsch, die Zeit der patriarchalischen, in der Folklore konservierten Vergangenheit zu rekonstruieren; Kostka: die dem Evangelium aufgepfropfte kommunistische Utopie; Helena: der Kommunismus als Quelle des Enthusiasmus eines *homo sentimentalis*. Diese persönlichen Welten sind im Moment ihrer Zersetzung erfaßt: vier Formen der Auflösung des Kommunismus; und das bedeutet auch: Zusammenbruch von vier alten europäischen Abenteuer. (*Verratene Vermächtnisse*, Frankfurt nad Mohanem 1996, s. 18).

20) Tváře mizí za maskami a masky postupně přestávají být maskami, ale nahrazují původní tváře. Stávají se tvářemi. Identita zaniká v karnevalu masek, v neschopnosti rozpoznat skutečnost.

přítom přítomen jednotlivým jeho fázím. Motiv Ludvíkova „odidealizování“ je současně výchozím motivem románu. Ludvík byl násilně odstaven ze samého středu spoluprožívání a spoluvytváření „revolučního diskurzu“ – od „*volantu dějin*“ – a byl přinucen rozpoznat iluzivnost tohoto diskurzu, této nové možnosti, tohoto nového světa. Střet Ludvíkova vypravěčského plánu a plánů ostatních vypravěčů je střetem mezi racionálně budovaným světem, jehož základní premisou je analytická reflexe, a světem, který staví na iluzivním idealismu. Mezi těmito dvěma plány dochází k polemice, v níž se oba světy propojují a vzájemně osvětlují. Střet obou světů je východiskem vzájemné destabilizace.

Stejně tak v rovině řeči jsou oba světy odlišny velmi zřetelně. Zatímco Ludvíkova narativní forma je vystavěna jako reflexe přesně a do značné míry neemotivně uvažujícího pozorovatele, jehož základním atributem je ironický až cynický pohled na okolní realitu, která je racionálně vyhodnocována a zvažována, vyprávění ostatních hrdinů je plně emotivních obrazů, sestává z krátkých, roztěkaných výpovědí realizovaných prostřednictvím nekonečného proudu slov, jejichž jmenovatelem je citová nevyrovnanost a přetváření skutečnosti pro potřeby „vlastního příběhu“²¹⁾ (Helena), iluzivní odklánění se od skutečnosti prostřednictvím tematizovaného snu či idealizované tradice – tedy mýtizování minulosti-současnosti (Jaroslav), kódování skutečnosti prostřednictvím symbolů a sémanticky přetřesených slov a přesouvání skutečnosti za symboly (Kostka).

Nadřazenost Ludvíka jako vypravěče se projevuje i tím, že pouze on představuje jediné spojení mezi ostatními vypravěči, kteří o sobě jinak nevědí, a to i navzdory finálnímu „souběhu“ jejich partů v narativní mnohohlas. V případě, když spolu jejich výpovědi přes totožné motivy a témata komunikují, pak se tak děje prostřednictvím Ludvíka, který prochází jednotlivými promluvami a „sjednocuje“ jejich význam.

21) Což se ostatně týká každé z postav románu.

Závěrečná kapitola a s ní spojené prolnutí vypravěčů připravuje i nové sémantické rozevření románu. Ludvík, jehož pomsta na minulosti (jež se mezitím proměnila a nenávratně odezněla) se obrací výsměšně proti němu, hledá východisko ve světě mýtu, folklorní tradice, v přimknutí k opovrhovanému a vysmívanému světu lidové písně (podobný motiv přichýlení se „slabého ke slabému“ zazní i v rozhodnutí Terezy z *Nesnesitelné lehkosti bytí* k návratu do okupované země) – propadá se do lyrismu Jaroslavova, tedy do možnosti, která v románu rovněž už selhala. Beznadějnost Ludvíkova „nové volby“ se tedy ukazuje jako fatální. Nad koncem románu se rozpíná jakási podivná, mrazivě pustošící idyla. Je to poprvé, kdy se můžeme u Kundery setkat s touto specifickou formou zalomení románového světa do podoby bezútesné idyly. Podobně mrazivě na nás zaútočí v *Nesnesitelné lehkosti bytí*, v *Nesmrtelnosti*, ale i například ve *Valčíku na rozloučenou* či v *Knize smíchu a zapomenutí*. Motívem je vždy rezignující přimknutí se postavy k jediné možnosti bytí a tím přeměna aktivního prožívání individuálního osudu v pasivní přijetí statu quo, rezignace. Tomuto fenoménu Kunderových románů se budeme věnovat v dalším textu. Katarzní smíření, do něhož přechází Ludvíkovo vyprávění, které je formálně provázeno užitím jazykových prostředků shodných s prostředky realizovanými v Jaroslavově narativním plánu, může tak čtenář dekodovat jako rituál nasazování nové masky, za níž se Ludvík opět ukrývá před okolním světem i sám před sebou.

Čtyři vypravěči *Žertu* vystupují prostřednictvím krajně subjektivizované ich-formy. Jednotlivé výpovědi mají podobu niterné zpovědi. Každá postava je svým partem odhalována za svojí maskou. Její vlastní vyprávění ji nemilosrdně analyzuje. Není to však katarzní analýza. Jediným východiskem pro hrdiny *Žertu* je destruktivní deziluze. Hybatelem tohoto procesu se stává Ludvík, a to nejenom svými činy, ale už svojí pasivní přítomností. Ludvík vstupuje do osudů ostatních protagonistů příběhu jako zneklidňující prvek prostřednictvím svého spojení s minulostí. Ludvík

patří do minulého času individuálních příběhů vypravěčů Žertu, a to přímo (tak je tomu u Kostky či Jaroslava), nebo jako nepřímý zprostředkovatel minulosti (u Heleny). Ludvík je klíčem, jenž otevírá minulé v životech jednotlivých hrdinů, a ti se pod tlakem tohoto vzpříčeného času znovu vrací k vlastním pozapomenutým osudům a uvádějí je do vztahu s osudem Ludvíka Jahna. Ludvíkovým prostřednictvím je tak jednotlivým aktérům dána možnost znovu „prožívat“ své dávnější příběhy, ovšem už pod dohledem demýtizující přítomnosti. Demýtizující tón přitom obstarává Ludvík, na jehož zcizující vnímání a komentáře příběhy ostatních hrdinů narážejí a ti jsou pak konfrontováni s vlastním konformním přijetím kompromisu jako formy koexistence minulosti a přítomnosti. Kontaktována se sebou navzájem zakládají jednotlivá vyprávění významový střet, v němž jsou aktéři přinuceni odhalovat sami před sebou masky, za nimiž ukrývali právě onu kompromisní dohodu s vlastním bytím. Kunderova výměna tváří a mask je čtenářům signalizována už ve vstupní scéně Ludvíkova příjezdu do rodného města. Ludvík vchází do holičského stánku a nechává se oholit. Holička pokrývá jeho tvář vrstvou pěny a nasazuje mu masku, za níž se začínají rozostřovat kontury okolního světa, a Ludvík nepoznává v holičce svoji dávnou a snad jedinou lásku Lucii. Text tímto způsobem předkládá interpretační východiska. Současně tato vstupní scéna přináší, signalizuje i znejistění Ludvíkovy verifikační právoplatnosti, jež v závěru románu způsobí finální zmatení hodnot. Výpovědi vypravěčů románu nabízejí vedle sebeprojekce jejich aktérů i čtyři různé varianty vnímání postavy Ludvíka Jahna. Každá z postav rozkrývá spolu se svým příběhem i část minulého příběhu Ludvíkova a svoji představu o něm. Svoji vlastní pravdu. Textová realita Žertu má tak několikery „pravdivý odraz“. Těsné propojení těchto *individuálních pravd* vytváří narativní napětí textu. Jedna výpověď je poměřována druhou a čtenář, hledající v jednotlivých výpovědích společný základ jako jednotu „skutečného“, zvažuje míru pravdivosti výpovědí s cílem vytvoření „prav-

děpodobné skutečnosti“ textu. Určujícím klíčem se přitom zdají pasáže vyprávěné Ludvíkem jako hybatelem příběhu. On sám nás ovšem neustále přesvědčuje o své omylnosti, o tom, že není schopen nejenom rozpoznat pravdu, ale ani skutečnost pravdivě interpretovat. Jednotlivé výpovědi se navzájem demaskují. Ani jedna z nich však není s to verifikovat svoji platnost. V rámci fiktivního (narativního) světa představují časově omezenou, zdánlivě nezpochybnitelnou variantu pravdy. Ludvík ruší tuto nezpochybnitelnost – aby zrušil svoji vlastní.

Kunderova slova ze *Zrazených testamentů* naznačují půdorys postav. Nás však rovněž zajímá základní existenciální profil, jímž jsou vyznačeny a s nímž se vydávají na svoji pouť do noetického prostoru textu. Jak stvořit nezaměnitelné individuum, jehož podstata by potvrzovala platnost otázky, která je jím položena?

Co je to individuum? V čem spočívá jeho identita? Všechny romány hledají odpověď na tyto otázky. Skutečně, čím se definuje „já“? Prostřednictvím toho, co osoba dělá, jeho činy? Ale vždyť čin opouští svého původce a obrací se skoro vždy proti němu. Tedy jeho vnitřním životem, prostřednictvím jeho myšlenek, jeho skrytými pocity? Je ale člověk schopen sám sobě porozumět? Mohou jeho skryté myšlenky posloužit jako klíč k jeho identitě? Nebo je člověk určen svým pohledem na svět, svými představami, svým svetonázorem?²²⁾

(Milan Kundera, *Zrazené testamenty*)

V *Žertu* jsou postavy vystavěny, vytvořeny z několika rovin. Samy o sobě vypovídají – vykreslují nám masku, kterou ony považují za své „já“. Tyto sebeprojektivní masky jsou posléze konfrontovány s výpověďmi jiné postavy, která dotváří jejich profil podle vlastní sebestředné masky, přes

22) „Was ist ein Individuum? Worin liegt seine Identität? Alle Romane suchen eine Antwort auf diese Fragen. In der Tat, wodurch definiert sich ein Ich? Durch das, was eine Person tut, durch ihre Taten? Doch die Tat läuft ihrem Urheber davon, wendet sich fast immer gegen ihn. Also durch sein inneres Leben, seine Gedanken, seine verborgenen Gefühle? Ist ein Mensch aber fähig, sich selbst zu verstehen? Können seine verborgenen Gedanken als Schlüssel zu seiner Identität dienen? Oder ist der Mensch durch seine Sicht der Dinge, seine Ideen, seine Weltanschauung bestimmt?“ (Kundera, M.: *Verrätene Vermächtnisse*, Frankfurt nad Mohanem 1996, s. 16).

svoji vlastní iluzi. Napětí, vznikající z tohoto dvojího profilování, napětí, o němž jsme se již zmínili, znemožňuje, aby protagonisté *Žertu* ztratili svoji neurčitost. Finále románu, „velké znepokojení nad degradací smyslu“,²³⁾ znejistuje vše, co jsme se o postavách románu dozvěděli v jeho průběhu. Bortí se vypravčeské masky a s nimi i iluze o existenci jakékoli textové pravdy. Závěrečná ztráta iluzí jako by chystala prostor katarzi. Ani ta však není hrdinům dopřána. I katarze se ukazuje jako zmařený a teatrální čin, jen jako další maska (trapnost Helenina sebevražedného gesta, Ludvíkův návrat do kapely – marný pokus o nalezení nové iluze, Kostkova ztráta identity jako výsledek hledání sebe samého). Narativní napětí je rovněž umocněno provokativním přiblížením sémantických kódů některých postav. Helena, kterou věrnost ideálům komunismu jako kritérium pravdy strhává do propasti sebcklamu – pravda se mění v závislosti na čase, se prostřednictvím svého sebevražedného činu přibližuje Alexejovi – iluzi pravdy a opravdovosti. Zemánek – „lhář pravdy“, „reťor pravdy“ – se dostává do těsné blízkosti Ludvíka – majitele pravdy, který je donucen odhalit vlastní podobnost se Zemánkem a zpochybnit tak svoji pravdu. Prodléváním v čase minulé křivdy se pak Ludvík nebezpečně přibližuje Heleně.

Postava Alexeje se v textu objeví jako jeden z prvních signálů znejistujících význam pojmu skutečnost. Jejím prostřednictvím je vložena nejistota do sématického pole mezi skutečností a autentičností.

Pouze dvěma důležitým postavám v Ludvíkově příběhu není dopřán samostatný vypravčeský plán – Zemánkovi a Lucii. Proč není dopřán Zemánkovi, je zřejmé ze sémantického kódu, na němž je vybudována románová zápleтка a s nímž je svázána Ludvíkova křivda. Zemánek sám je jen **zástupným modelem** neustále se proměňující historie (nebo současnosti?). Postava Zemánka, která má v příběhu Ludvíkovy pomsty hrát statickou roli, na neproměnnosti

23) Kožmín, Z.: *Román lidské existence*. HDD 14, 1967, č. 6, s. 56–57.

jejíhož kódu Ludvík zakládá svůj plán, destruuje nejenom jeho čin, ale i hodnotové kategorie Ludvíkova života. Kompozičním kódem postavy Zemánka je fungovat jako katalyzátor Ludvíkovy deziluze, a tedy jako katalyzátor vyvolávající řetězovou reakci celkového znejistění hodnot, na nichž jednotliví protagonisté vystavěli své životy. Zemánkovým určujícím atributem se stává *lhostejnost* (zaměnitelnost, proměnnost):

Stejně jako byl vůči mně lhostejný Zemánek (jeho srdečnost, výmluvnost, jeho paměť i jeho sebevědomí), stejně jako byla vůči mně lhostejná celá minulost, se kterou jsem si dal v rodném městě schůzku, ale která tu prošla kolem mne nevšímavě, jako by mne neznala.
(s. 280)

Přítom je důležité znemožnit, aby i u této postavy došlo k předčasnému znejistění role, pro niž byla určena. V tanci deziluze, jímž je závěr románu, je ohrožena každá identita. Přesto je pro strukturu románu nutné, aby sémantický klíč, jehož je Zemánek nositelem, zůstal uchován pro finální znejistění. Zemánkův kód je totiž pro kompozici románu určující a jeho předčasné znejistění by mělo destruktivní následky pro samu klíčovou otázku románu. Vneslo by chaos do řádu chaosu. Zemánek je jedinou postavou, která je svázána s dynamicky se proměňující přítomností, je spjata svojí existencí s přítomným časem, na rozdíl od ostatních postav, jejichž kód je založen na zpřítomňování minulosti. Přítomný čas této postavy je projektován ve výpovědích ostatních postav románu. Svědectví o Zemánkovi je čtenáři zprostředkováno čtverým způsobem. Ludvíkem je zástupně označen za příčinu vyloučení z revolučního diskurzu, rovněž Helena jej zachycuje v čase revolučního diskurzu napojeném na fučíkovský kult. Podobný motiv zazní i v Ludvíkově výpovědi. V kontrastu k těmto dvěma pohledům, které můžeme nazvat prodléváním v čase „minulé přítomnosti“, je vystavěna Zemánkova podoba tak, jak je předkládána prostřednictvím jeho vlastní přímé řeči a v přímé řeči slečny Brožové – skutečná přítomnost. Střet těchto dvou časových rovin vyvolá destrukci celého systému. Ačkoli tedy

Zemánek není obdařen vlastním vypravěčským partem, identifikuje se pro potřeby románu v dostatečné míře. V případě, že by text nabídl i Zemánkovi možnost vlastní výpovědi, statické časy a s nimi svázané iluzivní pravdy, vzhledem k nimž se Ludvík a ostatní hrdinové románu projektují, by byly tímto aktem zrušeny a „finální degradace smyslu“ by byla znemožněna.

Zemánek, jako konkrétní cíl Ludvíkovy pomsty (Helena je jen jejím prostředkem), je před čtenářem rozkrýván pouze v té podobě, v níž ho Ludvík po odchodu ze studií opustil. V přítomném čase příběhu jej Ludvík předpokládá zastihnout v téže podobě. Nenaplnění očekávaného vede Ludvíka k zpětnému přehodnocení hodnotových kritérií vlastní identity, vlastního života. Zemánek vyklouzává z iluzí, z představ o něm, a Ludvík není s to tomuto nezvratnému útěku zabránit a jen pasivně sleduje jeho důsledky:

Najednou mne napadlo, že se teď Zemánek může každou chvíli dovolat své proměny (kterou mi ostatně až podezřele rychle demonstroval) a požádat mne v jejím jménu o odpuštění. To se mi zdálo hrozné. Co mu řeknu? Co mu odpovím? Jak mu vysvětlím, že se s ním nemohu smířit? Jak mu vysvětlím, že bych tím rázem ztratil vnitřní rovnováhu? Jak mu vysvětlím, že by se tím jedno rameno mých vnitřních vah rázem vymrštilo vzhůru? Jak mu vysvětlím, že nenávisť k němu vyrovnávám tíhu zla, jež dopadla na mé mládí, na můj život? Jak mu vysvětlím, že právě v něm vidím vtěleno všechno své životní zlo? Jak mu vysvětlím, že ho potřebuji nenávidět? (s. 269)

Nepřichází však ani Zemánkovo potupení prostřednictvím Heleny, ani jeho potupné omlouvání Ludvíkovi, o které Ludvík v duchu bojuje jako o poslední možnost potvrzení své identity. Minulost byla zapomenuta a stala se nedůležitou. Dvojitá Zemánkova identita, odhalující iluzivnost pomsty, činu, je součástí „konečného účtování s textem“ a zakládá novou možnost textu, vrací čtenářovu pozornost k počátkům příběhu a vede jej k novému vnímání textu z nového úhlu vědění o textu. Čtenář si uvědomuje svoji roli v textu jako zvláštní narativní strategii a pokouší se zhlédnout textová východiska z horizontu tohoto *modelového autora*.

Ani postava Lucie nemá v knize přidělen vlastní vypravěčský part. Sémantický kód Lucie není na rozdíl od postavy Zemánka rozhodujícím způsobem svázán s časem. V textu románu se staví do opozice vůči postavě Zemánkovi a z této polohy dotváří možnost Ludvíka. Vzájemné sémantické přiblížení a posléze oddálení těchto dvou možností se stává jedním z určujících interpretačních kódů románu. V Ludvíkově příběhu působí Lucie jako katalyzátor (tedy ve shodné funkci jako postava Zemánka), ale ve zcela opačném smyslu. Zatímco Zemánek iniciuje Ludvíkův rozchod se společností a přesměrování jeho života od formy kolektivní zkušenosti, kolektivní existence k podobě introvertního individualismu, Lucie přináší půlbrat do Ludvíkova života a nový pokus o spoluprožívání bytí. Fakt, že ani jí nebylo přiznáno právo na sebevymezení prostřednictvím vlastního vypravěčského hlasu, takže je její podoba modelována vždy jen někým druhým (Ludvíkem a Kostkou), vytváří kolem ní auru tajemna, zvláště sílcí v okamžicích, v nichž se projevuje nedůvěryhodnost obou vypravěčů. Otázky Kdo je Ludvík? Kdo je Helena? Kdo je Kostka? Kdo je Zemánek? jsou textem odkrývány ve své mnohovrstevnatosti – projekcí i sebeprojekcí – a nabízejí zcela konkrétní nástroje pro svoji interpretaci. Za otázkou Kdo je Lucie? se otevírá jen neznámý prostor. I když je Lucie v textu románu představena dvakrát, jednak Ludvíkem v jeho „ostravské epizodě“ a jednak Kostkou, ani jedna z těchto výpovědí o ní se neukazuje jako dostatečně průkazná, abychom na jejím základě mohli nalézt uspokojivou odpověď na otázku Kdo je Lucie? Ludvík, který si uzurpuje právo na pravdu, v případě Lucie sám dochází k popření pravdivosti svého pohledu. Kostkovo vyličení Lucie atakuje Ludvíkovo, avšak neubrání se sebedestrukci. I Ludvík užívá Lucie jako prostředku vysvětlení sebe a skutečná Lucie se v tomto zdůvodňování vytrácí. Atributem a současně sémantickým kódem Lucie se tak stává tajemství – zahalenost v tajemství. Lucie také už v úvodní části, ve scéně v hořliském saloně, do něhož Ludvík vchází, připravuje prostor

znejistění, založený na poznání nesprávné interpretace (textové) skutečnosti.

Funkce postavy Lucie nespočívá v tom podat další zprostředkované svědectví o Ludvíku Jahnovi, naopak prostřednictvím svého vnímání její postavy podává Ludvík svědectví o sobě. Způsob, jakým interpretuje postavu Lucie, je způsobem zpětné interpretace sebe sama. Podobnou roli hraje Lucie i pro vykreslení postavy Kostky. Základní úlohu Lucie je tedy možné opsat následující otázkou: Kdo je Ludvík (Kostka) ve vztahu k Lucii? Lucie je další varianta znejistění „jediné možné skutečnosti“. Jaká je skutečná Lucie, když dva jí tak blízcí lidé o ní podávají tak odlišné svědectví; a když se mýlí při líčení této skutečnosti, jak nám mohou zaručit svoji neomylnost ve vztahu ke skutečnosti svého příběhu?

Zdeněk Kožmín ve studii „Fenomén X v Kunderově próze“ označuje kód postavy Lucie jako: „[...] to klíčové, co určuje život, co nese samu existencialitu románového dění.“ Lucie podle něj iniciuje Ludvíka, aby rozpoznal cenu celistvosti: „[...] musí rozluštit její a svůj osud jako dva bliženecké osudy, protože jsou to oba příběhy zpustošení.“ (Kožmín 1995, s. 349)

ZROZENÍ VŠEVĚDOUCÍHO VYPRAVĚČE

Znaková podstata postav se prohlubuje v druhém Kunderově románu – *Život je jinde* (francouzsky 1973, česky 1979). Rozsáhlých změn doznává současně narativní struktura. Role vypravěče je odejmuta protagonistům románu a vzniká postava vševědoucího vypravěče. Ten je postavou bez těla, redukovanou na jedinou funkci – vyprávění. Je tedy nulovým stavem, stupněm postavy. Na tomto vyprávěči můžeme identifikovat rysy, které jsme rozeznali v postavě Ludvíka Jahna. Především je to nemilosrdná, s cynismem hraničící ironie, s níž jsou analyzovány osudy a masky jednotlivých postav. Znakovost postav je zdůrazněna i skutečností, že protagonisté „ztrácejí“ jméno a jsou pojmenováni prostřednictvím své sociální funkce (básník, maminka, malíř, tatínek, dívka).²⁴⁾ Identita postav ustupuje za jejich funkci, což je zvýrazněno právě výstavbou postavy jako typu. Postavy jsou pojmenovány v základním vztahu, jaký mají k hlavní postavě vyprávění. Obnažuje se tak jejich modelovost, arbitrárnost. Vzniká nový typ kunderovského vypravěče vybaveného ironií a analytickou nemilosrdností coby svými základními atributy. Postavy jsou objekty této analýzy.

24) Básník získává jméno Jaromil teprve tehdy, až je dostatečně připravena jeho závislost na matce – vstupuje do textu jako nezaměnitelný s vlastním jménem až poté, co je zpochybněna jeho identita. Jaromilovo jméno je přitom stejně zástupné jako samo označení básník.