

STRATEGIE SKRÝVÁNÍ

Postava vševědoucího, auktorialního vypravěče se stává rozhodujícím narativním modelem i v následujícím Kunděrově románu *Nesnesitelná lehkost bytí* (francouzsky 1984, česky 1985). Opět však doznává dalších změn a množuje podoby své narativní pozice vzhledem k textu a ve vztahu k realizaci postavy jako existenciální možnosti v rámci fiktivního světa.

Jednou z podob, v jaké předstupuje před čtenáře vypravěč *Nesnesitelné lehkosti bytí*, je „klasický“ vševědoucí narátor, jenž prostřednictvím *ex-formy* vypráví příběh. V této poloze jej může čtenář identifikovat jako autorského vypravěče stojícího mimo svět postav (jeho svět dělí od světa postav ontická hranice).⁴¹⁾

41) Při rozlišování hlediska narativního textu se nepřidržíme klasického rozdělení, které nastínil Franz Stanzel v knize *Teorie vyprávění*, ačkoliv se k němu do značné míry odvoláváme a rekonstruuje narativní modely na základě Stanzelova rozdělení. Stanzelovo rozdělení se nám jeví úplnější z hlediska narativní výstavby textu nežli např. členění, které navrhuje Pouillon, opírající se o rozlišování signifié (významová složka) a signifiant (výrazová složka) ztvárněné vypravěčem. Na základě tohoto kritéria pak rozlišuje čtyři základní vypravěčské masky: *vision par derrière* — zobrazující signifié i signifiant postav; *vision avec* — signifié a signifiant je zobrazen jen u jediné postavy, u ostatních postav je zpodobena pouze složka signifiant; *en dedans* — vypravěč zobrazuje signifié jen jediné postavy, signifiant je zachyceno neúplně. U ostatních postav je zcela zachycena jen složka signifiant; *vision en dehors* — vypravěč zobrazuje signifiant všech postav. Pro Stanzela je tato opozice vnitřní

Nová podoba vyprávěcí situace, do níž autorský vyprávěč vstupuje, ruší však současně zřetelnost a jednoznačnost této hranice. Vyprávěč se staví do role stvořitele textového

a vnější perspektivy jen jedním z prostředků rozlišování narativních modů a jeho rozdělení vyprávěcích situací tak umožňuje mnohem lepší rozlišení a potažmo pochopení způsobu uskutečňování textu prostředky narace. Příčina skutečnosti, že se náš způsob rozlišování narace nepřekrývá zcela se Stanzelovým rozdělením, spočívá v tom, že Stanzel konstruuje jednotlivé typy vyprávěcích situací na základě materiálu klasické narativní formy. Nerozlišuje přitom postavu autorského vyprávěče jako demiurga textové reality, který svojí přítomností v textu zdůrazňuje fiktivnost textové reality. (Rovněž Stanzel neklade důraz na autentifikační situaci ve vyprávění v textu znakové povahy.) Jeho autorské „Já“ je „Já“, které se realizuje uvnitř příběhu (textu), jednotlivé vyprávěcí situace jsou pak určovány svojí vazbou k realizaci/nerealizaci autorské perspektivy vyprávění. Typickým příkladem je jeho pojem *personální vyprávěcí situace*, kterou definuje tam, kde je polopřímá řeč rozšířena na delší narativní text a kdy jsou z ní vytlačeny autorské projevy. Ve fantazii čtenáře už pak, podle Stanzela, není vyvolávána prezence autorského vyprávěče, čtenář se přenáší zcela do času a místa postavy, která v daném úseku funguje jako personální médium nebo reflektor. Zdá se nám však, že právě existence demiurga narativního světa znejistuje jasně vyměřenou povahu personalizace vyprávění. Jeho trvalá přítomnost „mimo příběh“, mimo příběhem odkrývaný svět, neustále usvědčuje postavy z fiktivnosti (z řízenosti), v Kunderově textu se současně permanentně připomíná jeho existence (imanentní přítomnost), ať už přímými vstupy nebo přenesením, přebíráním motivů, témat, které trvale zpřítomňují autorského vyprávěče. Stanzelovo odkrývání narativních modelů v sobě nezahrnuje strukturalistickou možnost vnímání postavy jako znaku. Rozdílná je i verifikační pravomoc postav vzhledem k textové realitě. Auktoriální gesto vyprávěče-demiurga textového světa posiluje rovněž zřetelně otázku pravdivosti fiktivního světa. Jungovo označení románu za nepravdivý: „Román finguje skutečnost, a tudíž je nepravdivý,“ se pod kuratelou tohoto typu vyprávěče mění ve prospěch fiktivního světa: Román je fikcí (ve vztahu ke skutečnosti), a tudíž je pravdivý. Pravdivostní hodnota fiktivního světa se realizuje uvnitř textu.

Se Stanzelem se nutně musíme rozejít při zkoumání Kunderova autorského vyprávěče v okamžiku, kdy Stanzel zvažuje existenciální vazbu mezi vyprávěčem a příběhem. „Mezi postavou vyprávěče v autorské VS a VS v 1. osobě existuje ovšem rozdíl mezi existenciální vazbou vyprávěče v 1. osobě (a jeho vyprávěčské motivace) na příběh a absencí takové vazby u vyprávěče autorského.“ (Stanzel 1988, s. 193) Skutečnost, že Stanzel tuto specifickou vyprávěčskou figuru v podobě, v jaké ji sledujeme my, vynechává v knize *Teorie vyprávění*, vychází z toho, že se v definování svých vyprávěčských situací spíše soustředil na zachycení „úhlu pohledu“

světa, v němž jsou jednotlivé postavy nezeměnitelně definovány jako fiktivní noetické modely sloužící k analýze (textového) světa, jako forma noetické otázky (textové) rea-

(*point of view*), z něhož je vyprávěno (tedy: kdo se dívá), nežli na otázku „kdo mluví“, kterou považujeme za nezbytnou při stanovování povahy narativních vztahů uskutečňovaných textem. Lépe lze vysvětlit náš postoj prostřednictvím stanovení subjektu vyprávění. Zatímco jako vyprávěcí svých partů jsou Ludvík, Helena, Kostka a Jaroslav vyprávěčskými subjekty, v komplexu textu jsou těmi, jejichž prostřednictvím se vypráví, a tedy objekty. Subjekt vyprávění se pak přesouvá nad jednotlivé dílčí vyprávěče, nad jednotlivé texty a stává se součástí prostoru, v němž text definuje svojí podobu porozumění, své sémantické kódy. Je na místě doplnit takovýto sémantický model i v textu, v němž se vyprávěčské role zhostil auktoriální vyprávěč — jako demiurg textové skutečnosti, jenž je tak jen vždy formou strategie vyprávění. Přitom však ve spise *Typické formy románu* (Typische Formen des Romans, 1964), který předcházela *Teorii vyprávění* (Theorie des Erzählens, 1979), v kapitole o auktoriálním románu Stanzel velmi přesvědčivě popisuje tuto figuru a všimá si jí ve vztahu k interpretaci literárního textu a na rovině komunikace mezi autorem a čtenářem (z následující ukázky přitom zřetelně vyplývá, i když to není jednoznačně vyřčeno, jak významnou roli podle Stanzela hraje tato forma narace z hlediska ontologického způsobu existence textu v procesu porozumění). „Auktoriální vyprávěč je pozorován zcela obecně jako „hlásná trouba“, prostřednictvím níž autor komentuje své dílo, a přitom bylo přehlednuto, že právě tato vyprávěcí figura musí být interpretačně rozdělena, aby bylo možno zviditelnit obsah celku ve správném světle. Přitom se může vyprávěč velmi vzdálit od historické osobnosti autora, v krajním případě se z něj může stát dokonce klamavý donašeč, jehož nespolehlivost nutí čtenáře, jakmile ji zpozoroval, ke kritickému postoji vůči němu. V každém případě však znamená auktoriální vyprávění sebesdělování osobního a vně zobrazovaného světa stojícího vyprávěče, jenž předstírá svým sebesdělováním ve vyprávěčím aktu rovněž interpretaci.“ (Man betrachte den auktorialen Erzähler ganz allgemein als das Sprachrohr, durch welches der Autor sein Werk kommentiert, und übersah dabei, daß gerade diese Erzählfigur erst interpretatorisch aufgeschlüsselt werden muß, um den Gehalt des Ganzen im richtigen Licht sichtbar werden zu lassen. Dabei kann sich der Erzähler sehr weit von der historischen Persönlichkeit des Autors entfernen, im äußeren Fall kann aus ihm sogar ein irreführender Zwischenträger werden, dessen Unzuverlässigkeit den Leser, sobald er sie erkannt hat, zu einer kritischen Haltung ihm gegenüber zwingt. In jeden Fall jedoch bedeutet auktoriales Erzählen Selbstkundgabe eines persönlichen und außerhalb der dargestellten Welt stehenden Erzählers, der sich mit seiner Selbstkundgabe im Erzählakt auch Interpretation stellt.) (Stanzel, F. K.: *Typische Formen des Romans*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1993, s. 18) Se Stanzelem se

litě. „Postavy mého románu jsou moje vlastní možnosti, které se neuskutečnily.“⁴²⁾ V této textové pozici se vytrácí zřetelná hranice mezi vypravěčem a postavami. Auktoriální vypravěč se naopak stále zřetelněji stává součástí fiktivního světa, jehož fiktivnost tím stvrzuje a potvrzuje pravdivost jeho (fiktivní) existence – to znamená, že verifikační pravomoc je svěřena textu. Odkaz na mimotextovou realitu, jejímž vyjádřením je postava auktoriálního demiurga, představuje současně most k „ostatnímu světu“. Podoba vševědoucího demiurga tak podporuje vnímání textu jako jedinečného univerza, zároveň však je jeho prostřednictvím (jako intertextové figury) toto univerzum definováno jako součást textové existence vyšší formy, a to koexistence uvnitř poznávaného světa vnětového.

zde však nemůžeme překrývat právě v tvrzení, které je motivem i naší předchozí obsáhlé výtky, že takto reprezentovaný vypravěč stojí zcela vně textem představeného světa. Může zdánlivě stát mimo svět příběhu představený literárním textem, ale zanechává v textu neklamné a nepřehlédnutelné stopy, v kterých rozeznáváme jeho sémantickou strategii. Právě text, jako forma realizace této strategie, modeluje „postavu“, „figuru“ toho, jenž prostřednictvím vypravěče, vypravěčů, postav vypráví – imlikovaného, modelového autora (této figuře se budeme věnovat ještě v dalším textu). Je důležité přitom vycházet z rozlišení textu a příběhu. Jednou z podob Kunderova auktoriálního vyprávění je postava autora, jenž sestoupí mezi své postavy v *Nesmrtelnosti*; jiná podoba strategie, která zde (podle Stanzela) přísluší auktoriálnímu vyprávění, je doložitelná ve *Valčíku na rozloučenou*.

Ve *Valčíku na rozloučenou* je realizován neosobní vševědoucí vypravěč (který v žádném případě není hlásnou troubou, komentátorem či interpretátorem), a nejedná se přitom o auktoriálního vypravěče, realizujícího svět textu pod kuratelou své autority, přesto je jím čtenář po celou dobu veden špatným směrem; je to vypravěč, který s maskou objektivity předestírá svět, jeho rozvrh empatie, sympatií a antipatií, a jeho pravý smysl ukrývá za masku nepochopení. Za masku, kterou si nasadil text před důvěřivým čtenářem, svcledným hlasem vypravěče. Je na místě přiznat tuto schopnost nejenom subjektivnímu vypravěči (u něhož jsme ve střehu, neboť podobná možnost je předpokládanou součástí jeho vypravěčských prostředků), nejenom „objektivnímu“ vševědoucímu vypravěči (kde naše pozornost polevuje), ale koneckonců i tomu, jenž jejich prostřednictvím vypráví (past ve vyprávění, jejíž existenci rozeznáme teprve v okamžiku, kdy jsme chyceni).

42) *Nesnesitelná lehkost bytí*, Toronto 1985, s. 201.

Kompozice románu zachovává charakteristickou strukturu členění do sedmi částí, které jsou pak následně rozčleněny krátkými kapitolami. Základním prostředkem koherence románového světa je opět souvislý příběh, v němž dochází ke zkoumání témat a motivů prostřednictvím možnosti představované konkrétní postavou. V jednotlivých částech se rovněž mění projekce narativního světa podle postavy, která je vzhledem k tomuto světu reflektována (o níž se vypráví či přes níž se vypráví).

Už v první kapitole první části, nazvané *Lehkost a tíha*, předstupuje před čtenáře postava auktoriálního vypravěče-demiurga. Tím je signalizována jeho klíčová role pro utváření narativního světa a určnost, charakter tohoto světa. Vstup autorského vypravěče-demiurga – auktoriálního vypravěče (vypravěče bez těla) – se uskutečňuje prostřednictvím esejistických úvah navazujících na Nietzscheovu myšlenku o věčném návratu, který je prodloužen o Parmenidovo rozdělení světa na dvojice protikladů. Na tomto základě poměřuje vypravěč pojmy lehkosti a tíhy, aby vzápětí nastolil primární otázku románu: „Je tíha opravdu hrozná a lehkost nádherná?“ (s. 10) – otázku, pro kterou má text shledávat odpověď. Už v průběhu těchto esejistických úvah se vypravěč jasně vymezuje v prostoru vyprávění: jednak jako „já“, které myslí a vypráví, a jednak jako „já“ existující mimo příběh, který bude vyprávět, současně však jako „já“ existenciálně spjaté s vyprávěným textem.

Bipolární rozdělení textového světa, v němž se realizují textové možnosti (motivy, témata), je charakteristickým prostředkem sémantické výstavby v Kunderových románech. Mezi opozicemi se rozevírá prostor, do něhož jsou vrženy románové postavy, zvýznamňující samy sebe přimknutím se k některé z vyhraněných možností. Jejich přiblížení se tě či oné možnosti představuje současně novou variantu motivu či tématu, kterého se postavy stávají vyjádřením. Tento sémantický prostor se však nerealizuje pouze v tradičních opozitech typu věrnost – zrada, lehkost – tíha a podobně, ale vzniká i v rámci jediného výrazu, pojmu – tím je

například rozdvojení smíchu v *Knize smíchu a zapomnění*. Základ výstavby textového světa *Nesnesitelné lehkosti bytí* je tak rozprostřen mezi dvojice protikladů lehkost – tíha, duše – tělo, a současně je tato bipolarita komplikována vytvářením variujících opozic v rámci jedné z obou možností. Kundera navíc s odvoláním na Parmenida zmnožuje význam primárních pojmů o popření jejich tradičního rozlišení na pozitivní a negativní: „Co je pozitivní, tíha, nebo lehkost?“ (s. 11) Do tohoto vzájemného prolnutí a znejistění tradičních sémantických vazeb vniká i zdánlivě paradoxní a významově zatížený název románu. Významový klíč v podobě názvu může čtenář uchopit u každého z Kundrových románů. Současně se pro nás tato okolnost stává momentem, v němž zřetelně vnímáme realizaci modelového autora. Strategii nabízející interpretační kódy ke vznikajícímu textovému světu.

Román *Nesnesitelná lehkost bytí* je prostorem, v němž se ve vztahu k ústřednímu tématu realizují čtyři hlavní postavy jako jeho čtyři variace. Tyto čtyři postavy mají v textu rovnoprávné postavení, jsou reflektovány a zkoumány prostřednictvím vypravěče. Přesto čtenář zřetelně vnímá hierarchii postav, která je dána jejich zachycením v textu (Tomášovi a Tereze je věnováno více místa než ostatním dvěma postavám, přičemž postavě Tomáše více než postavě Terezy, Tomáš je rovněž první postavou fiktivního světa – s výjimkou vypravěče –, kterou je čtenář uváděn do prostoru textu), a s tím souvisejícím „zahleděním“ do vnitřního světa jednotlivých postav a potažmo detailní motivace jejich činů.

Hlavní postava vyprávění (Tomáš) se „odděluje z autorského vypravěče“ ve třetí kapitole. Je prezentována jako situace, vzpomínka, k níž se autor pod vlivem předchozích úvah vrací:

Myslím na Tomáše už řadu let, ale teprve ve světle této úvahy jsem ho uviděl jasně. Viděl jsem ho, jak stojí u okna svého bytu a dívá se přes dvůr na zdi protějšího činžáku a neví, co má dělat. Potkal Terezu poprvé asi před třemi týdny v jednom českém městě. (s. 11)

Současně s Tomášem tak vstupuje do textu i Tereza, jejímž prostřednictvím získává čtenář první informace o Tomášovi

a společný vstup do románu předurčuje jejich souvztažnost vzhledem k textové realitě. Tato společná centrální pozice v románě je zdůrazněna i narativní perspektivou jednotlivých částí. První část je vyprávěna o Tomášovi prostřednictvím vševědoucího vypravěče, jehož narativní perspektiva se střídá s perspektivou Tomáše jako reflektora textového světa:

Zůstala u něho týden, než se uzdravila, a pak zase odjela do svého města vzdáleného dvě stě kilometrů od Prahy. A tehdy přišla ta chvíle, o které jsem mluvil a která mi připadá jako klíč k jeho životu: stojí u okna, dívá se do dvora a přemýšlí:

Má ji pozvat do Prahy natrvalo? Báł se té odpovědnosti. Kdyby ji teď k sobě pozval, přijela by za ním, aby mu nabídla celý svůj život. Anco se jí už nemá hlásit? To by znamenalo, že Tereza zůstane servírkou v restauraci jednoho zapadlého města a on jí už nikdy neuvidí.

Chtěl, aby za ním přijela, anebo nechtěl?

Díval se do dvora na protější zdi a hledal odpověď. (s. 12)

V prvním odstavci předchozího textu zřetelně vnímáme rozhodující narativní hledisko vševědoucího vypravěče, selektujícího a interpretujícího děj. První věta druhého odstavce už je v poloze polopřímé řeči, která vychyluje *point of view* textu z polohy vypravěče ve prospěch postavy jako reflektora textového světa. Závěr odstavce stejně jako následující odstavec utvrzují čtenářské vnímání narativní perspektivy umístěné do postavy Tomáše. Vzápětí však dochází k opětovné výměně narativní perspektivy a vyprávění přechází zpět do plánu vševědoucího vypravěče. Tomáš je tak objektem vyprávění, avšak v roli reflektora se stává i subjektem vyprávění prvního dílu románu (v závislosti na auktorialním vypravěči).

Postavou, které je v této části přidělena pozice objektu vyprávění, je Tereza. Prostřednictvím obou podob narace je o ní referováno tak, jak je vnímána Tomášem či vypravěčem ve vztahu k Tomášovi. V narativním dělení Pouillonové se jedná přibližně o pozici *vision avec* kombinovanou s *vision par derrière*. U Stanzela pak vypravěč autorský a vypravěč personální v roli reflektora (s výhradami, které byly zmíněny dříve).

Centrální postavou druhé části se stává Tereza a vyprávění se vrací v časovém horizontu zpět, aby znovu byly ozřejměny jednotlivé (už známé, ale i nové) momenty fiktivního světa, tentokrát však tak, jak je vnímá Tereza. Tomáš je nyní určen do role objektu vyprávění – do postavení, v němž je znovu nasvěcováno jeho jednání a poměřována motivace jeho činů, tentokrát pohledem někoho jiného. Toto střídání *point of view* vyprávění zachovávají i další kapitoly: 1. část Lehkost a tíha – Tomáš; 2. část Duše a tělo – Tereza; 4. část Duše a tělo – Tereza; 5. část Lehkost a tíha – Tomáš; 7. část Kareninův úsměv – Tereza. Třetí a šesté části, představující zrcadlový příběh Franze a Sabiny, se budeme věnovat později. V názvech jednotlivých částí je rovněž potvrzen základní sémantický kód, s nímž postavy Tomáše a Terezy do vyprávění vstupují. Tereza si přináší osudový tón svého těla (a duše jako opozice tíhy a lehkosti), z jehož fyzičnosti se touží vymanit, Tomáš zase vstupuje do příběhu vybaven vypravěčovou otázkou sporu mezi lehkostí a tíhou.

Narativní výstavba kapitol má složitou vnitřní strukturu, odrážející složitost existenciální povahy románu. Postava Tomáše, jak jsme si ukázali výše, vstupuje do textu jako nám již známá funkce problému, který bude odkrýván. Je stvořena demiurgem narativního světa-textu, který si tímto způsobem osobuje právo na autoritativní gesto. Přítomnost tohoto typu vypravěče rovněž zdůrazňuje roli adresáta v literární komunikaci. Základním prostředkem vyprávění se stává autorská *er-forma* kombinovaná *ich-formou* demiurga, v níž je potvrzována textová realita ve své fiktivnosti. V této pozici vypravěč rovněž garantuje (čtenáři), že vše, co je z hlediska jím autorizované textové skutečnosti relevantní, bude sděleno. Selektuje děj a určuje závažnost jednotlivých momentů, situací, myšlenek z hlediska myšlenkové výstavby textu. Vyděluje z textu klíčové momenty, gesta, situace:

Ráno se vzbudil a zjistil, že Tereza, která ještě spala, ho drží za ruku. [...] Dýchala hluboce ze spánku, držela ho za ruku (pevně,

nebyl s to se vymanit z tohoto sevření) a nesmírně těžký kufr stál vedle gauče. (s. 15)

Už když jí bylo osm let, usínala tak, že si tiskla jednu ruku druhou a představovala si, že drží muže, kterého miluje, muže svého života. Jestliže tedy tiskla ve spánku Tomášovu ruku s takovou umírněností, můžeme to pochopit: od dětství se na to připravovala a trénovala. (s. 54)

Auktoriální vypravěč rovněž stanovuje tempo a dynamiku děje, a to tak, aby si čtenář byl této jeho aktivity vědom. Výrazovými prostředky jsou tu slovní spojení typu: Přeskočme nějaký ten čas. Zkratíme jeho čekání. Chci se k tomu ještě vrátit. Podobnou formu dialogu se čtenářem známe už z románu *Život je jinde*. Auktoriální vypravěč interpretuje děj a postavy ve smyslu výstavby otázky, kterou jimi klade textu. Z hlediska své „absolutní“ perspektivy vynáší soudy a interpretuje postavy v jejich fatálnosti:

Tomáš si tehdy neuvědomoval, že metafora jsou nebezpečná věc. S metaforami není radno si hrát. Láska se může narodit z jedině metafor. (s. 15)

Může také kdykoliv opustit vyprávěný příběh a nasvítit jej z jiného úhlu, z jiné perspektivy, v jiných, i mimopříběhových souvislostech. Prodlužuje platnost otázky i mimo svět jediného románu. Jeho postavení vně času příběhu mu umožňuje rozrušovat plynulost vyprávění, jeho diachronii.

Ostentativním příkladem selekce prováděné auktoriálním vypravěčem může být pasáž, v níž je načrtnut Tomášův život před setkáním s Terezou. Je vystavěna z krátkých informativních vět, zbavených emocionálního hodnocení, a s jasným ideovým záměrem z hlediska výstavby Tomášovy postavy:

Žil se svou první ženou sotva dva roky a zplodil s ní jednoho syna. Při rozvodovém řízení přikl soud dítě matce a Tomáše odsoudil, aby na ně platil třetinu svého platu. [následují dva krátké odstavce v témže referujícím rytmu] Tak se mu podařilo zbavit se během krátké doby manželky, syna, matky i otce. Zůstal mu po nich jen strach z žen. (s. 16)

Svoji závislost na auktoriálním vypravěči demonstrují jednotlivé postavy přebíráním a rozvíjením myšlenek,

problémů, které byly krátce předtím vysloveny vypravěčem. Toto gesto se stává potvrzením jejich fiktivní existence:

Neexistuje žádná možnost ověřit, které rozhodnutí je lepší, protože neexistuje žádné srovnání. Člověk žije všechno napoprvé a bez přípravy. [...] Einmal ist keinmal, říká si Tomáš německé úsloví. Co se děje jen jednou, jako by se už nestalo nikdy. Smí-li člověk žít jen jeden život, je to, jako by nežil vůbec. (s. 13)

Projekce textové reality z pozice demiurga a autorského vypravěče se však záhy tlumí. Přibývá polopřímá řeč postav, jejímž prostřednictvím se mění hledisko vyprávění. Realita textu už není poměřována pouze vnějším věděním o ní, roli při její výstavbě dostávají i postavy:

Má ji pozvat do Prahy natrvalo? Báł se té odpovědnosti. Kdyby ji teď k sobě pozval, přijela by za ním, aby mu nabídla celý svůj život. [...] Chtěl, aby za ním přijela, anebo nechtěl? (s. 12)

Současně také dochází ke stírání rozdílu mezi polopřímou řečí postavy a er-formou autorského vypravěče, takže jsme často na rozpacích, komu výpověď přiřknout:

Jen co zavěsil sluchátko, vyčítal si, že neřekl, ať přijde hned. Měl přece ještě čas návštěvu odříci! Představoval si, co Tereza bude dělat v Praze celých čestatřicet hodin před jejich setkáním, a měl chuť si sednout do auta a hledat ji po pražských ulicích. (s. 14)

Ráno se vzbudil a zjistil, že Tereza, která ještě spala, ho drží za ruku. To se tak drželi celou noc? Připadalo mu to těžko uvěřitelné.

(s. 15)

Toto „osamostatňování“ postavy vytváří předpoklady pro vznik specifické narativní situace, kterou bychom mohli označit značně vágně jako dialog mezi autorem a postavou:

Což opravdu nemohl zanechat svých erotických přátelství? Nemohl. Rozvrátilo by ho to. Neměl sílu ovládnout chuť na jiné ženy. Kromě toho mu to připadalo zbytečné. Nikdo nevěděl lépe než on, že jeho avantýry Terczu v ničem neohrožují. Proč by se jich měl vzdávat? Zdálo se mu to stejně nesmyslné, jako kdyby si chtěl odepřít chodit na fotbal. (s. 25)

Zřetelně přitom cítíme, že tato forma dialogu se nerealizuje pouze mezi vypravěčem a postavou, ale vstupuje do ní i role čtenáře.

Ústup autorského vypravěče dokládají i pasáže, které jsou zcela založeny na polopřímé řeči postav. Narativní hledisko je umístěno „dovnitř“ jednotlivých postav, ovšem s rozměrem „imanentní“ přítomnosti autora. Takový text pak má podobu střídání dialogu s polopřímou řečí.

Oslabení pozice autorského vypravěče v textu, střídání jeho vyprávění s polopřímou řečí postav a převaha dialogů v narativním plánu (dialog přejímá roli charakteristiky postavy, rozšiřuje její konotace) vytváří vnitřní napětí textu. Na jedné straně je zde neustále přítomný stín auktorálního vypravěče-demiurga, na druhé straně však jako by vznikala textová realita na něm nezávislá; z hlediska vypravěče jde o jakousi „oblast nevědění“, kde postavy získávají rysy identity nezávislé na autorovi:

Člověk má ovšem právo obávat se i nebezpečí, jež jsou málo pravděpodobná. Připustíme i to, že se hněval sám na sebe. [...] Přes to všechno mi prudkost jeho rozhodnutí připadá zvláštní. Neskrývá se za ní ještě něco jiného, hlubšího, co unikalo jeho rozumové analýze? (s. 176)

Nebo:

Znamená to, že v jeho životě žádné „es muss sein!“, žádná velká nutnost nebyla? Myslím, že přece jen byla. (s. 175)

Obdobně pak:

Proč tedy myslí každý den na to, že ho jeho milenka opustí? Nemohu to pochopit jinak, než že láska pro něho nebyla prodloužením jeho veřejného života, nýbrž jeho protipólem. (s. 78)

Jaký má smysl toto „nevědění“, znejistující pozici vševědoucího vypravěče?

Domníváme se, že zařazení určitého rozsahu „nevědění“ do narativní výstavby postavy může mít následující zdůvodnění. Tak jako je postava vševědoucího auktorálního vypravěče-demiurga zaměřena ke komunikaci vypravěč-čtenář, tak její ústup za postavy, zvýraznění určité autonomické postavy umožňuje čtenáři přiblížit se k postavě, „vstoupit“ do postavy, do jejího myšlení a jednání – tedy určitým způsobem se s ní ztotožnit. Postava se před čtenářem rozevřívá

prostřednictvím vnitřního pohledu na svět, a tedy otevírá okno „do sebe“. Zbavuje se tím jasně vymezené kurately autoritativního vypravěče, přestává být pouze jeho způsobem tázání, ale stává se součástí čtenářského tázání. Čtenář přejímá otázku jako svoji vlastní, vstupuje do „existenciální“ dimenze textu. Stává se součástí románového prostoru v rovině porozumění a přejímá interpretační pravomoci k textu. Tyto pravomoci přitom nejsou zcela závislé na vypravěči ani na textem determinované čtenářské funkci, kterou nazýváme rolí modelového čtenáře. Paradoxně se však právě v těchto momentech realizuje nejzřetelněji textová strategie vedoucí k identifikaci modelového čtenáře. Čtenářův vstup do textu jako do svého způsobu tázání a svého způsobu rozumění je podmíněn jednak jeho vztahováním k textu prostřednictvím komunikačních signálů autorského vypravěče a jednak jeho „ztotožněním se“ s postavou. Touto strategií se zvýrazňuje fiktivní charakter narativního textu, avšak souběžně se rozšiřuje jeho vnímání jako ontologického universa, v němž platí zákony stanovené textem samým.

Střídání vypravěčského hlediska autor – postava má přitom v textu různou intenzitu. Podstatné přitom zůstává, aby „stín“ auktoriálního vypravěče-demiurga nikdy zcela nevytlačil z jednání, myšlení postav. Je několik prostředků, jimiž autor tohoto cíle dosahuje:

Do polopřímé řeči postav vstupuje vypravěč prostřednictvím krátké, spojovací věty, jež sice nenaruší plynulost vnitřní projekce postavy, přitom však dostatečně průkazně odkazuje ke svému původci:

Proč Tomáš hned rázně neodmítl policistův návrh? Prolétla mu hlavou asi tato úvaha. (s. 173)

Jiným způsobem autority vypravěče je potvrzování jeho vševědoucnosti, v následující ukázce se tak děje prostřednictvím výrazů verifikujících Tomášovo rozhodnutí:

Hned nazítří podal písemnou výpověď z místa. Předpokládal (správně), že ve chvíli, kdy dobrovolně sestoupí na nejnižší místo společenského žebříčku (kam v té době ostatně sestoupilo tisíce intelektuálů z jiných oborů), policie nad ním ztratí moc. (s. 174)

Auktoriální vypravěč může upozornit na význam určitého přehlédnutelného gesta a osvětlit jeho osudový význam pro interpretaci postavy:

Když se vrátila z koupelny, zhasla ji (lampičku). To bylo poprvé, co to udělala. Franz si měl toho gesta lépe všimnout. Nevěnoval mu pozornost, protože světlo pro něho nemělo význam. Jak víme, měl při milování zavřené oči. (s. 108)

Podobnou roli má i vypravěčův vstup do textu v podobě přerušování diachronie příběhu, zastavení děje a zdůraznění některého klíčového momentu předchozího vypravování:

Chci se k tomu snu ještě vrátit: Jeho hrůza nezačala ve chvíli, kdy Tomáš vypálil první ránu [...]. (s. 55)

Ne vždy však toto zastavení děje má posloužit jako interpretační klíč, někdy je pouhým zvýrazněním autorského vypravěče v textu:

Vracíme se k okamžiku, který už známe. Tomáš byl zoufalý a bolet ho žaludek. Usnul až velmi pozdě v noci. (s. 74)

Vypravěč se může v textu projektovat i jako autor tohoto textu:

Když Tereza přijela za Tomášem nenadále do Prahy, miloval se s ní, jak jsem již napsal v prvním díle, ještě tentýž den či tutéž hodinu, ale vzápětí potom dostala horečku. (s. 159)

Shodnou povahu má i následující ukázka:

A tehdy přišla ta chvíle, o které jsem mluvil a která mi připadá jako klíč k jeho životu: stojí u okna, dívá se do dvora na zdi protějších čínčáků a přemýšlí: má ji pozvat do Prahy natrvalo? Báł se té odpovědnosti. Kdyby ji teď k sobě pozval, přijela by za ním, aby mu nabídla celý svůj život. (s. 12)

Podobným způsobem může vypravěč odhalovat modelovost textového světa podhalením kompozice románu:

O několik dnů později ho napadla tato myšlenka, kterou zaznamenujím jako dodatek k předchozí kapitole. (s. 203)

– vypravěč se identifikuje s autorem textu.

Zvýrazňování autorského vypravěče-demiurga v textovém světě má za následek narušení intimity spojení

mezi postavou a čtenářem. Intimity, která byly vyvolána jeho ústupem z fiktivního světa. Auktoriální vypravěč obrací čtenáře zpět k noctickému charakteru textu. Narativní perspektiva vševědoucího vypravěče-demiurga rovněž svazuje každé rozhodnutí, každý čin postav s osudovostí projektovanou jeho plánem.

Další podobou zpřítomnění auktoriálního vypravěče v textu, která už ale překračuje prostor románu jako uzavřeného fiktivního světa realizovaného uvnitř textu, je autorský vypravěč vystupující na scénu jako postava s tělem. Tento vstup může mít povahu vzpomínky, která se odkrývá tazáním románem a prodlužuje půdorys jeho otázky o další konotace. V naší ukázce zcela zřetelně můžeme vnímat vypravěče i jako fyzickou bytost obdařnou tělem:

Když jsem byl malý a prohlížel si Starý zákon, [...] viděl jsem tam Pána Boha na oblaku. (s. 223)

V této podobě je vypravěč stavěn mimo textový prostor realizovaný v románu. Časoprostorové souřadnice vypravěče, který se zpřítomňuje v textu, se rozšiřují mimo text. Vypravěč si tak jednak přisvojil text románu a současně poukázal na širší konotace, v nichž text existuje jako součást mimo-textového světa.

Podobný charakter má vstup autora-demiurga, stvrzující fiktivnost narativního světa zdůrazňováním fiktivnosti jeho hrdinů:

A zase ho vidím, tak jak se mi zjevil na počátku románu. Stojí u okna a dívá se přes dvůr na protější zdi činžáků. To je obraz, z kterého se narodil. (s. 200)
Ale což neplatí, že autor nemůže mluvit než sám o sobě? (s. 200)
Postavy mého románu jsou moje vlastní možnosti, které se neuskutečnily. Proto je mám všechny stejně rád a všechny mě stejně děsí. (s. 201)

Stín auktoriálního vypravěče lze zřetelně vnímat i v kompoziční výstavbě narativního světa. Jsou-li prostřednictvím Tomáše a Terezy nasvíceny tytéž dějové okamžiky navzájem, vidíme zřetelně za tímto způsobem dvojprojekce vypravěčovo autoritativní gesto, jež třeba jen na chvíli

ustoupilo do pozadí. Zřetelně se projevuje například v zakončení prvního a druhého dílu. Oba dva díly totiž spějí k témuž okamžiku, kdy se Tomáš i Tereza setkávají v textu prostřednictvím shodného emocionálního obrazu. Tímto způsobem je zvýrazněna jejich soujednost, jejich vzájemná podmíněnost v rámci fiktivního světa a současně se nad nimi zřetelně rýsuje poloha auktoriálního vypravěče:

Zdálo se mu, že stojí proti ní uprostřed sněhové pláně a že se oba třesou zimou. [Tomáš, Lehkost a tíha] (s. 36)
Bylo jim, jako by stáli uprostřed sněhové pláně a třáslí se zimou. [Tereza, Tělo a duše] (s. 73)

Projekce textové reality prostřednictvím auktoriálního vypravěče zakládá i sémantickou hru se čtenářem. Jejím příkladem může být následující pasáž, v níž je nejdříve za iniciující moment v prolnutí osudu Tomáše a Terezy označena náhoda – tedy termín, s nímž operuje text odvolávající se na „skutečnost“, „opravdovost“ fiktivního světa, aby vzápětí byly strženy tyto potěmkinovské kulisy doznáním se k fiktivnosti textové reality:

Před sedmi lety se v nemocnici Terezina města objevil **náhodou** obtížný případ mozkové nemoci, kvůli němuž pozvali Tomášova primáře k rychlé konzultaci. Ale primář měl **náhodou** ischias. [...] Ve městě bylo pět hotelů, ale Tomáš padl **náhodou** právě na ten, kde byla zaměstnána Tereza. **Náhodou** mu zbylo před odjezdem vlaku trochu volného času, aby si šel sednout do restaurace. Tereza měla **náhodou** službu a obsluhovala **náhodou** Tomášův stůl. Bylo zapotřebí šesti náhod, aby dostrkaly Tomáše k Tereze, jako by se mu samotnému k ní nechtělo. (s. 37)
Bylo by hloupé, aby se autor snažil čtenáři namluvit, že jeho postavy skutečně žily. Narodily se nikoli z těla matky, ale z jedné dvou sugestivních vět či jedné základní situace. Tomáš se narodil z věty: Einmal ist keinmal. Tereza se narodila z kručení břicha. (s. 41)

Tímto způsobem vzniká ve vnímání čtenáře sémantická opozice mezi postavou předstírající „opravdovost“ bytí v rámci jedinečného světa textu a postavou jako funkcí s nezastíratelnou modelovostí svého bytí odkazující mimo text románu.

Uvedme ještě jeden příklad. V prvním tvrzení se pokouší vypravěč nastolit Terezu jako skutečnou bytost fiktivního

světa tím, že jí prisuzuje delší časový horizont existence: „Tereza používala tohoto slova už od dětství.“ (s. 125) V druhém případě se stává Tereza pouze verifikováním vypravěčova tvrzení o kokotérii, jejím pokračováním, kdy je dosazena jako realizovaný model do nastíněného tvrzení:

Co je to kokotérie? Dalo by se snad říci, že je to takové chování, které má dát najevo tomu druhému, že sexuální sblížení je možné, přičemž se tato možnost nikdy nesmí jevit jako jistota. Jinak řečeno: kokotérie je nezaručený slib soulože. Tereza stojí za barovým pultem a zákazníci, kterým nalévá alkohol, s ní kokotují. (s. 130)

ÚLOHA ESEJE A PROBLÉMY AUTENTIFIKACE

„Projednávání zde přísluší ke hře, jež není vlastně řečí autora, nýbrž díla samotného...“⁴³⁾

Thomas Mann, *Josef a jeho bratři*

Zcela zvláštním způsobem, jímž se vypravěč v textu zpřítomňuje, je esej. Tento slovesný útvar známe už z předchozích Kunderových knih, v nichž se stal pevnou součástí románové kompozice. Poprvé si autor možnosti eseje v prozaickém prostoru ověřil románem *Žert*. Esej v Kunderových knihách postupně modifikuje svoji funkci a postavení vzhledem k příběhu, ale i vzhledem k sémantickému gestu textu. Role, kterou přijímá esej v Kunderově próze, se postupně stává klíčovou a přebírá rozsáhlé pravomoci interpretačního kódu. Vedle ryze sémantické úlohy se esej v Kunderových prózách navíc stále zřetelněji stává i součástí pečlivě budovaného románového času. V kapitole věnující se otázkám románového času se pokusíme ozřejmit postavění eseje v čase příběhu a v čase čtení příběhu. I v *Nesnesitelné lehkosti bytí* slouží esej jako „místo, v němž se rodí“ otázky, které následně rozvíjejí příběh, nebo v němž jsou shledávány nové konotace otázek traktovaných příběhem, a jednání hrdinů pak ústí do tohoto eseje, aby v něm otázka, které jsou vyjádřením, mohla být poměřována a uváděna do širších, a to i mimotextových souvislostí. Charakter otázek a filozoficko-literární kontext pojmů, o něž se esejistické úvahy

43) „Die Erörterung gehört hier zum Spiel, sie ist eigentlich nicht die Rede des Autors, sondern die des Werkes selbst [...]“ (Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder*, Neue Studien, Stockholm 1948, s. 165).