

ZRCADLOVÝ PŘÍBĚH

Jedním z ústředních témat procházejících Kunderovými romány je problém nepochopení významu slov. Slova (jako jednota signifié a signifiant) ztrácejí svůj „původní“ význam na cestě mezi mluvčím a adresátem, zaměňují svůj smysl a jejich určení jako signifié se ztrácí v množství signifiant, která evokují. Pod klíčovými slovy Kunderových románů teče široká sémantická řeka, která znemožňuje jejich adresátům, a v konečném důsledku i jejich původcům, „správně“ interpretovat sebe sama a své činy v textovém světě.⁴⁶⁾

Kunderovy postavy jsou vystavěny jako specifická varianta metafory, jejímž prostřednictvím autor projektuje textovou realitu jako ontologický prostor noetického činu. V základě sémantického utváření postavy můžeme identifikovat její primární kód. Postava v podobě metaforizace tohoto primárního kódu napíná původní smysl kódu za hranice tradičního významu a podtrhuje ambiguitu primárního signifié a signifiant. Postava jako metafora otevírá nový význam textu a rozšiřuje povahu informace. Sama postava, jejímž prostřednictvím je interpretován svět textu, se tak stává sémanticky otevřeným prostorem interpretace, na níž se podí-

46) RichtEROVÁ v této souvislosti upozorňuje na skutečnost, že „děj, dobrodružství, událost tu nastávají vždycky přerušením přímého a jednoznačného vztahu slova ke skutečnosti. Toto přerušování vytváří zvláštní dimenzi, ve které se projevuje důležitost řeči nikoli už jako prostředku dorozumění, nýbrž jako existenciálního prostoru, který člověk vytváří vlastní výpovědí a jímž je přitom současně utvářen“. (RichtEROVÁ, S.: *Slova a ticho*, s. 77).

lí vypravěč a čtenář.⁴⁷⁾ Personifikování původního významu prostřednictvím postavy-metafory není tak kodifikací jeho (jediného) smyslu. V jejím rámci dochází rovněž k zdvojení či rozšíření konotací původního významu o logický protiklad.

Třetí a šestá část *Nesnesitelné lehkosti bytí* je otevřením alternativního příběhu, v němž se odráží a jímž je zvýznamňován příběh Terezy a Tomáše. Jeho základním tématem je neporozumění. Tento prostor neporozumění je čtenářsky připraven už vstupní scénou, v níž jsou Franz a „malířka“, „milénka“ (jako Sabina je vypravěčem označena až prvním výrazem druhé kapitoly!), konfrontováni s černou pánskou buřinkou. Buřinka, kterou si před Franzem nasadí jeho jinak téměř nahá milénka, vyvolá u něj rozpačitý úsměv z poznání, že je pravděpodobně účastníkem „podivného šprýmu, soukromého happeningu“, jehož smysl mu uniká a který zakládá neporozumění mezi ním a malířkou. Aby odstranil toto neporozumění, odstraní jeho původce:

Vzal proto buřinku něžně mezi dva prsty, s úsměvem ji sundal malířce z hlavy a položil zpátky na podstavce. (s. 80)

Na základě předchozí čtenářské zkušenosti⁴⁸⁾ víme, jak důležitým symbolem je zmíněná buřinka pro interpretaci Sabiny.

47) „Metafora neexistuje sama v sobě, ale v interpretaci a přes ni.“ (Ricoeur 1997, s. 72).

48) Sabinina černá buřinka se objevuje v příběhu Tomáše i Terezy. Poprvé se s ní čtenářsky setkáváme rovněž v Curychu, v okamžiku, kdy Sabinu navštíví v hotelovém pokoji Tomáš a po otevření dveří se ocitne v totožné situaci jako Franz: „Stála před ním na svých krásných vysokých nohách, svlečená, jen v kalhotkách a podprsenice. Na hlavě měla nasazenou buřinku. Dívala se na něho dlouze, nepohnutě, a nic neříkala. I Tomáš stál mlčky. Potom si najednou uvědomil, že je dojat. Sundal jí buřinku z hlavy a položil na stolek u postele. Pak se spolu milovali, aniž by řekli jediné slovo.“ (s. 31) Povšimněme si, že pro čtenáře je v obou případech připravena totožná situace, která je oběma mužskými protagonisty řešena shodným způsobem. Každá z těchto situací však zakládá jinou sémantickou dimenzi. Buřinka se stává nástrojem interpretace jednotlivých postav. Signifié se rozpíná do nekonečného množství signifiant. Tereza se setkává s buřinkou v Sabinině pražském ateliéru a buřince se dostává nového významu. Poslední čtenářské setkání s buřinkou představuje druhá kapitola třetí části, představující návrat v čase příběhu do okamžiku dávného setkání Tomáše a Sabiny, do okamžiku, kdy buřinka byla zatížena prvotní ostentací.

V této úvodní Franzově scéně jako by tedy Sabina nabízela Franzovi sémantický kód sebe sama. Franz jej však odmítne pochopit a namísto porozumění jej „překročí“. Důležitá role buřinky je čtenáři rovněž naznačena skutečností, že Sabina, jako postava označená tímto jménem, vstupuje na scénu příběhu teprve poté, co je identifikována jejím prostřednictvím. Současně se poodhaluje i způsob výstavby postavy, která nepřichází do textu jako ustálený význam, ale vzniká teprve v konfrontaci a v sémantické hře znaků (předmětů, slov), které ji obklopují – v dialogu s textem.

Za primární sémantický kód postavy Sabiny můžeme označit termín „zrada“ v protikladu k podobnému sémantickému určení Franze, kterým je „věrnost“. V duchu úvodního znejistění Parmenidova dualistického modelu však dochází k sémantickým posunům obou termínů. Sabininy permanentní zrady ústí paradoxně ve „věrnost zradě“, stejně jako Franzovo pojetí věrnosti k Sabině, tedy k jeho vlastní interpretaci Sabiny, věrnosti manželce a ideálům jej v konečném důsledku vede ke zradě – plynoucí z nepochopení anebo z nesprávné interpretace. Ambivalence totožných výrazů, jejichž prostřednictvím se postavy Franze a Sabiny projektují, nachází v románě explicitní vyjádření v podobě Malého slovníku nepochopených slov (3., 5. a 7. kapitola třetí části). Paradoxní prolínání zdánlivě protikladných pojmů je současně konfrontováno s úvodní vypravěčovou otázkou lehkosti a tíhy.

Abychom pochopili důležitou roli buřinky jako kódu k románovým postavám, pokusme se nyní dosadit ji do komunikativního modelu nastíněného Romanem Jakobsonem. Jakobson chápe komunikaci jako místo, kde se vzájemně realizuje šest složek: mluvčí (emotivní funkce), adresát (konativní funkce), zpráva (poetická funkce), kód (metajazyková funkce), kontakt a kontext (jako nositelé fatické a referenční funkce). Buřinka vstupuje do procesu komunikace jako zpráva, která je nositelem určitého kódu. Porozumění tomuto kódu předpokládá spolu-bytí, přenesení individuální zkušenosti mluvčího na adresáta. Můžeme

také říci, že pochopení kódu je možné nikoli sebezprojekcí adresáta do zprávy, ale vždy jako pochopení původního kontextu, svázaného s postavou mluvčího. Spolu-bytí jako existenciální podmínka komunikace je pak způsobem „přemostění či překonání základní samoty každé lidské bytosti“ (Ricoeur). Ve světle tohoto tvrzení se ukazuje samota, v níž existují Kunderovy postavy. Osamění postav v textovém světě je způsobeno tím, že postavy interpretují okolní svět prostřednictvím sebezprojekce do tohoto světa. Poznávací „já“ je předřazeno kontextu (a tedy textu, zprávě) a můžeme je označit spíše jako „ego“, jehož interpretace světa není porozuměním a nezakládá porozumění světu, ale je spíše jeho přisvojením, v negativním významu tohoto slova, uvedením původního kódu do jiného, nového kontextu. Funkce kódu je podřízena procesu porušené komunikace.

Zrcadlový příběh umožňuje autorskému vypravěči, aby „klíčová slova“, témata příběhu Tomáše a Terezy varioval v novém prostředí, v nové existenciální situaci. Termíny (jako způsoby „bytí ve světě“) „zrada“ a „věrnost“ jsou termíny prověřované stejně tak i Tomášem a Terezou. Postava levicového intelektuála Franze je jen další variací postavy Tomáše či Terezy. Tento vztah však platí vzájemně mezi jednotlivými postavami románu. Mnohonásobná variace postavy pak neprobíhá díky charakterovému přiblížení jednotlivých postav, ale realizací postav v textovém světě prostřednictvím pojmů-termínů (s dimenzí ontologického tázání), v nichž je prověřován jejich pobyt, „bytí-tu“, řečeno s Heideggerem, v textové realitě.

Vypravěč třetí a páté části nápadně proměňuje způsob narace a zaměřuje jej mnohem více k dialogu se čtenářem. Tato skutečnost upozorňuje na závažnost sledovaných motivů – vypravěč navádí svého čtenáře na interpretační klíče. Zve jej k opětnému čtení. V motivicky složitém světě fiktivní reality má toto zpomalení čtení znemožnit čtenáři, aby se „ztratil“, a současně mu umožňuje, aby přistoupil k příběhu jako k fikci. Eco nazývá tyto okamžiky výzvou k deduktivní procházce, v níž se realizuje modelový čtenář

a modelový autor, odhalující tímto způsobem svou narativní výstavbu fiktivního světa. Máme však za to, že realizace vypravěče jako demiurga fiktivního světa, který vyhláší fiktivnost textové reality, přesouvá modelového autora blíže k textové hranici – realizuje se pak prostřednictvím stylu, syžetu, a je tedy vnímatelný i jako organizace textu. Způsob zvýrazňování určitých motivů a situací koresponduje i s časem příběhu a časem diskurzu jako narativními prostředky. Klasickým příkladem zpomalení čtení a výzvy k deduktivní procházce může být následující ukázka, opět odkazující k Sabinině buřince:

Vraťme se ještě k buřince: Nejdříve byla nejasnou vzpomínkou na zapomenutého dědečka – starostu malého českého města v minulém století.

Za druhé památkou na tatínka. Po pohřbu si její bratr přivlastnil všechny majetek po rodičích a ona z pyšného vzdoru se odmítla hádat o svá práva. Prohlásila sarkasticky, že si bere buřinku jako jediné dědictví po otci.

Za třetí byla rekvizitou milostných her s Tomášem.

Za čtvrté byla znakem její originality, kterou vědomě pěstovala. Nemohla si s sebou vzít do emigrace mnoho věcí, a vzala-li si tento objemný a nepraktický předmět, znamenalo to, že se musela vzdát jiných, praktičtějších.

Za páté: v cizině se buřinka stala sentimentálním objektem. Když přijela za Tomášem do Curychu, vzala si buřinku s sebou a měla ji na hlavě, když otvírala dveře do hotelového pokoje. Tehdy se stalo něco, s čím nepočítala: buřinka nebyla ani veselá, ani vzrušující, stala se památkou na uplynulý čas. Byli oba dojatí. Milovali se jako nikdy předtím: pro obscénní hry nebylo místa, protože jejich setkání nebylo pokračováním erotických schůzek, kdy pokaždé vymýšleli nějakou novou malou neřest, ale rekapitulací času, zpěvem o jejich společné minulosti, sentimentálním resumé nesentimentálního příběhu, který se ztrácel v dále.

Buřinka se stala motivem hudební skladby, jíž je Sabinin život. Ten motiv se znovu a znovu vracel a pokaždé měl jiný význam; všechny ty významy pluly buřinkou jako řečištěm. A mohu říct, že to bylo Herakleitovo řečiště [...].

Teď snad můžeme lépe pochopit propast, která oddělovala Sabinu a Franze. (s. 83)

Uvedli jsme zde tuto rozsáhlejší ukázku, protože nám pomůže lépe pochopit Kunderovu výstavbu postavy i způsob jeho komunikace se čtenářem. Vypravěč nejdříve zasta-

ví děj příběhu, a to tím, že osloví čtenáře. Ono oslovení současně ozřejmí čtenáři, že je součástí textového světa (tedy že se s ním v textu počítá jako s partnerem), a tím jej aktivizuje v procesu čtení. Vypravěč se tu představuje v roli, v níž garantuje, že před čtenářem nebude nic utajeno (auktoriální gesto). Všechny důležité motivy a situace, v nichž jsme se s buřinkou setkali, jsou znovu zdůrazněny a zpřehledněny (je to naše poslední čtenářské setkání s buřinkou, po této logistické operaci⁴⁹) buřinka jako předmět opouští románový prostor a zůstává pouze jako imanentně přítomný motiv-klíč). Rozhodující roli přitom v předchozí ukázce nemá buřinka jako předmět, ale jako nositel zprávy, a tedy sémantického kódu. Prostřednictvím proměny tohoto kódu v různých kontextech je vykreslena postava Sabininy.

Za prvé: Jsme upozorněni na její náchylnost k idyle – malé české město, starosta, minulé století. Bipolárnost mezi zradami a útekou (život bez kořenů) na jedné straně a potřebou zakotvení v minulosti, ve světě idyl, na straně druhé.

Za druhé: Sabinino osamocení (podobně jako Tomáš ztrácí Sabina, nedobrovolně i dobrovolně, rodinu) a schopnost emocionálního gesta.

Za třetí: Sabina (nevázaná) milenkou.

Za čtvrté: Buřinka se stává propojením minulého a současného Sabinina života (současně označením Sabininy nepraktičnosti a originality).

Za páté: Sabina sentimentální, buřinka jako sebezpotvrzování v čase a potřeba kořenů (minulosti).

Za šesté: Buřinka se stává nepochopeným kódem komunikace mezi Franzem a Sabinou. „Sémantická řeka, která protéká buřinkou“ – zradí Sabinu v okamžiku, kdy se ji pokouší nabídnout Franzovi, pro nějž se buřinka stává opět jen předmětem, odkazujícím k jiným konotacím.

49) Tady si dovolíme odvolat se k poněkud zapomenutému významu tohoto slova: „V terminologii některých západoevropských mocností označení pro soubor zařízení v hlubokém týlovém území, který slouží armádě jako výcvikový prostor, sklady zásob, materiálového vybavení apod.“ (*Slovník cizích slov*, Praha 1966).

Poslední věta naší ukázky uzavírá rámec rozhovoru autorského vypravěče se čtenářem. Uvádí jej do dalšího textu už jako poučeného čtenáře, a tedy v nové rovině vztahu mezi vypravěčem a čtenářem.

Vypravěčův pohled na fiktivní realitu se neustále přesouvá do dvou bodů. Je tu vypravěč, který spolu se čtenářem sleduje scénický děj a zprostředkovává mu jej pohledem zvnějšku, v okamžiku je však s to změnit svoji pozici, „vklouznout do postavy“ a „vědět za ni“ – demonstruje tak absolutní hegemonii svého vztahu k textové realitě.

Sabina zůstala sama. Vrátila se před zrcadlo. Byla stále jen v prádle. Nasadila si opět buřinku a dlouze se pozorovala. Divila se sama sobě, že už tolik let pronásleduje jeden ztracený okamžik. (s. 81)

Je to nová podoba vypravěče-demiurga. Zatímco v částech věnovaných Tomášovi a Tereze zpochybňuje plno-právnou existenci postav poukázáním na jejich „umělé stvoření“, u Franze a u Sabiny je k zvýraznění hegemonie vypravěče-demiurga použito narativních prostředků, v nichž se vypravěč neprojektuje jako „já“ předstupující před text, ale zůstává v er-íormové poloze.

Motivy a témata příběhu Franze a Sabiny, Tomáše a Terezy se navzájem proplétají a nabízejí si vzájemně nové variace. Čtenář je nucen nestále znovu přehodnocovat či upevňovat svoji zkušenost s textem. Text se čím dál zřetelněji stává místem nestálých významů, jako prostor, v němž kontext rozhoduje o smyslu, významu. Nezáleží přitom na jejich vzájemné vzdálenosti v textu, na vzdálenosti, jež slovo a význam odděluje. Místo a skutečnost setkání jsou zaručeny permanentní přítomností tématu, motivu, slova, gesta „nad textem“, stejně jako interpretační aktivitou vypravěče. Významotvorný kontext, do něhož tyto prvky vyprávění vstupují, mohl být v textu nastolen už dávno předtím, než se s nimi čtenář setkává, stejně jako dávno poté, co čtenář přijal už některou z jejich variant. Zodpovědnost za jejich setkání přebírá vypravěč.