

vou podstatu člověka, což bývá spojeno někdy s mytizací  
hybných sil společenských.

Básnický sugestivním položením otázky vybízí tak Škvoreckého román k prověření dobových iluzí o samozřejmosti a samočinnosti dějinného pokroku, iluzí, které jsou vzhledem k současným vědeckým poznatkům neudržitelné. Zároveň však dílo svou rozporností ukazuje i na to, že dynamickou skutečnost nelze vidět jako nehybnou moralitu, ani jako realizaci abstraktních ideálů, ale jako konkrétní předmětnou lidskou činnost. Bez bezprostředního vztahu v této předmětné praxi nelze porozumět ani událostem a činům, odhalujícím smysl společenského dění.

Ve vývoji naší poválečné literatury je Škvoreckého román významným mezníkem. S nebývalou intenzitou nastoluje hodnoty pravdivosti, upřímnosti a citové spontánnosti literárního výrazu, a svou subjektivní angažovaností je přímou polemikou s ilustrativním „zobrazováním“ objektivních historických dějů a společenských autorit, jak bylo zvykem v padesátých letech.

Z výtvarných moderního vypravěčství vytěžil Škvorecký umění jemně odstínit duševní stavy ve chvíli nejvyšší rozjítřenosti, v okamžiku citového dospívání. Jeho Danny není silný v tom, „jak promítá navenek předmět svých tužeb, ale v tom, jak se pokouší vyloupnout z uplynulých let pevnou usedlinu zvyků, vášní, které by mohl považovat za charakteristické a stálé“ (M. Proust). Připomeňme ještě tvořivou schopnost vypravěče, jeho umění prolnout nostalgickou melancholií a evokací minulosti vzrušenou bezprostřední citovostí, která je vyjádřena láskou k dzezu, k citění mladého člověka, a která je vyslovována splývavou melodií jeho hudebně laděné věty: „Vstal jsem, pozdvihl jsem slavnostně saxofon a rozvzlykal jsem se na počest vítězství a konce války, na počest tohoto města a všech jeho krásných dívek a na počest veliké, bezedné, věčné, pitomé, krásné lásky.“ (363)

V tom smyslu vede Škvoreckého román nadále svůj dialog mezi pravdou a krásou jako každé umělecké dílo.

## Milana Kundera hra na vypravěče

Milan Blahynka



Všechny povídky první prozaické knížky Milana Kundery, triptychu Směšné lásky (Čs. spisovatel, edice Život kolem nás, malá řada, 1963), jsou vyprávěny v první osobě. Ve všech je vysunut do popředí vypravěč: nereferuje o událostech jako jejich *svědek*, ale jako přímý *účastník*, ba dokonce jako iniciátor, hybatel, *strůjce* příběhu.

Syžet záleží ve všech třech povídkách v odhalování podivné konečné bezmoci tohoto strůjcovství, ať už jde o nastrojení pomsty (Já truchlivý bůh) či pouhého nezávazného pobavení (Nikdo se nebude smát), nebo naplnění milostné touhy (Sestřičko mých sestřiček).

Ani v jedné ze tří povídek prvního sešitu Směšných lásek nedochází vypravěč svého cíle:

„Chtěl jsem učinit Apostola šťastným, Janě se pomstít a sebe povrazit. Nepodařilo se mi ani jedno, ani druhé, a dokonce ani to třetí.“ (Já truchlivý bůh)

„Byl jsem si jist, že mi nemůže nijak uniknout. Smím-li to říci hodně cynicky: Byl jsem přesvědčen, že ji mám v jejím špatném manželství uschovánu jako maso v ledničce.“ Hned při prvním setkání, na které přichází hrdina pln opojné sebedůvěry (hraje se právě dílo, kterým překonal tvůrčí krizi), jistota se zcela rozpadne, ukáže se „potupná definitiva sebeklamu“. (Sestřičko mých sestřiček)

„Najednou jsem chápal, že je to jen moje iluze, když jsem si myslel, že si sami osedláváme příběhy a řídíme jejich běh . . .“ (Nikdo se nebude smát)

Ve všech třech povídkách prvních Směšných lásek uniká kýžený výsledek navzdory perfektní a – jak se zdá – maximálně přiměřené přípravě i strůjcově (vypravěčově) značně intelektuální či tvůrčí převaze, která nakonec není nic platná.

Nezdar není způsoben mezerou nebo zakolísáním ve favoritově výkonu, nějakou momentální indispozicí. Vypravěči také nehledají neúspěch svých akcí v sobě, ve svých taktických chybách či v mylných předpokladech, ale naopak v *divné povaze* lásky a života. Ze svých příběhů rádi odvozují



momenty poznání obecnějšího, fabuli neustále provází komentář, z děje jakoby odstředivou silou neustále „odskakují“ úvahy o přátelství, lásce, stárnutí atd. V kontextu těchto úvah nabývá i samo vysmeknutí příběhu z moci svého iniciátora obecného významu: poukazuje na ironický nesoulad štěstí a vědění, vědění a lásky, nevypočitatelnost lásky vůbec, nevyvrátitelnost fámy ap. Čím však více vypravěč obrací čtenářskou pozornost od sebe k podivné šalebnosti lásky a života, tím více na sebe mimoděk upozorňuje.

Kdo to vlastně je vypravěč Kunderovy prózy?

Jaký je vztah mezi ním a autorem?

Proč autor vypráví jeho prostřednictvím a čeho tím skutečně docíluje?

## II

Nacionálie vypravěčů prvního sešitu Směšných lásek (musíme od nich vyjít, i když samozřejmě nacionálie neříkají ještě ani o lidech ani o postavách mnoho) nejsou ve všech povídkách podány ve stejné míře. Nejméně jich má povídka nejstarší, Já truchlivý bůh, nejvíce povídka v knížce poslední a také nejmladší, Nikdo se nebude smát.

O vypravěči první povídky se dovídáme, že bydlí v Brně, že studoval klasické gymnasium, že hraje na klavír, ale nijak zvlášť dobře; známe jeho jméno (Adolf), ne však příjmení. Nedovídáme se nic o jeho povolání, jen to, že je to zaměstnání za plat: jeho polovičku by vypravěč rád obětoval za náklonnost konzervatoristky Jany Malátové – plat ostatně není zřejmě nijak vysoký, jinak by vypravěč pravděpodobně neodvážel domnělého aténskému dirigenta a Janu do svého bytu tramvají, když přece tento způsob dopravy nesl v sobě značné riziko odhalení celého plánu. Deduktivně bychom mohli odvodit ještě jiné údaje, například věk: ten je aspoň přibližně dán tím, že vypravěč studoval klasické gymnasium (tj. navštěvoval školu před školskou reformou), dále přátelstvím s bývalým řeckým partyzánem ap. Více než tyto

údaje, obsažené ve vyprávění nebo aspoň vypočitatelné z něho, vypovídá o vypravěči způsob jeho „pomsty“ a způsob vyprávění: máme zřetelně co činit s příslušníkem inteligence některého netechnického oboru; je to svobodný mladý muž kolem třicítky, jeho zaměstnání nespotřebovává jeho fantazii a energii.

Údaje do občanského průkazu nebo dotazníku dalšího vypravěče (z povídky Sestřičko mých sestřiček) nemusíme většinou už rekonstruovat, stačí je z textu přímo opsat: Jméno sice neznáme, zato však povídka uvádí kromě vypravěčova bydliště (opět Brno) také přesně věk (třiatřicet let) a profesi: hudební skladatel, zaměstnán v rozhlasu. Se stejnou otevřeností vypráví smutný hrdina povídky o sobě i to, na co formuláře nepamatují žádnou rubrikou: dovídáme se, jak úspěšný skladatel si najednou uvědomuje, že je v tvůrčí krizi, jak tuto krizi překonává a jak nakonec zjišťuje, že se v inspirátorce své obrody úplně mýlil.

Třetí z řady vypravěčů je vypraven do občanského života všemi dokumenty, jak se sluší a patří. Jmenuje se Klíma, je odborným asistentem na vysoké škole, přednáší dějiny moderního umění, píše do výtvarnických časopisů a sám o sobě říká, že je výtvarný teoretik. Bydlí v Praze (je dokonce uvedena přesná adresa), ale stále bydliště má v Lito-myšli (opět uvedena přesná adresa), kde má maminku, kamarády a vzpomínky na tatínka; můžeme si snadno vypočítat, že je stár rovněž třiatřicet let, atd.

Každý z vypravěčů má tedy jiné, ale vždy intelektuální povolání.

Všichni jsou přibližně stejného věku, svobodní mladí muži; každý z nich má svůj mládenecký pokoj, svou „sladkou noru“, kam chodí ženy; mnoho žen.

Všichni jsou obdařeni činorodou fantazií, není u nich daleko od nápadu k činu. Všichni slastně milují život, ať už s opovržením k „upoceným opisovačům života“, ať prostřednictvím své tvůrčí práce.

Všichni vyprávějí o svém soukromém životě, v němž má první místo láska, nenahraditelná erotickým dobrodružstvím



(Já truchlivý bůh), obroditelka a inspirátorka (Sestřičko mých sestřiček), „jediná a nejdůležitější pozice“ (Nikdo se nebude smát), jak se alespoň zdá.

Dva ze tří vypravěčů charakterizuje vážný a opravdový vztah k práci; dva ze tří rádi mystifikují. Mystifikace a vážný vztah k dílu se nevyklučuje. Verbis expressis to říká Klíma: „Mohu si cokoli vymýšlet, dělat si z lidí blázny, provádět mystifikace a taškařiny – a nemám pocit lháře a nemám špatné svědomí; ty lži, chceš-li jim tak říkat, to jsem já sám, takový, jaký jsem, takovou lži nic nepředstírám, lži mluvím vlastně pravdu. Ale jsou věci, kde lhát nemohu. Jsou věci, do nichž jsem pronikl, jejichž smysl jsem pochopil, které miluju a беру vážně. A tam se žertovat nedá. Tam kdybych lhal, potupil bych sám sebe, a to po mně nechťej, to neudělám.“

Postava asistenta Klímy je pokusem o syntézu lehkomyšlného mystifikátora z povídky úvodní a vážného hudebního skladatele z povídky druhé. Povídka Nikdo se nebude smát pokouší se vůbec o úhrnnější poznání než povídky předešlé. K lásce z povídky první přistupuje v povídce druhé tvorba a v třetí povídce veřejný život. Počet konkrétních dat o vypravěči je přímo úměrný tomuto postupnému zabírání životních pásem.

Diference mezi vypravěči jsou přesto diferencemi odstínu, situace, fáze, stupně, tj. diferencemi, které jen zvýrazňují to, co vypravěče spojuje; to, co dává opakujícímu se nahořklému poznání (které u Kundery přichází pravidelně místo očekávaného uspokojení) společnou a v podstatě jednotnou základnu – společenskou, psychologickou, názorovou. Poznání života je rozloženo do dvou stupňů: poznání vypravěčovo a poznání vypravěče.

### III

Jestliže bydliště vypravěčů Směšných lásek je jednou Praha a dvakrát Brno, mimoděk si vzpomeneme, že autor žije v Brně a v Praze.

Jestliže jeden vypravěč působí na vysoké škole a píše studie o umění a druhý se uplatňuje jako tvořivý umělec, nelze nemyslet na Kunderu, který rovněž přednáší na vysoké škole (byť jiného uměleckého směru), píše studie a uplatňuje se v umění i původní tvorbou (samozřejmě v jiných uměleckých druzích).

Mezi autorem a vypravěči Směšných lásek je vztah podobnosti, nikoli totožnosti. Je to však podobnost jiná než mezi vypravěči navzájem.

To, co v Kunderově bohaté a diferencované osobnosti najdeme pohromadě (původní tvorba i esejistika, živý zájem o celou řadu uměleckých odvětví od všech hlavních druhů literatury přes divadlo a hudbu až k umění výtvarnému), v Kunderových vypravěčích žije odděleně: jeden je tvořivý umělec, druhý teoretik, třetí (o němž z hlediska povolání nevíme nic bližšího) se aspoň dovede vzrušit týmiž fakty jako autor, např. tím, že se v Brně léta nehrál Wagner ap.

Z hlediska geneze je každý vypravěč zosobněním některé vrstvy autorovy zkušenosti; odtud také jeho relativní jednostrannost.

Z hlediska svého postavení mezi autorem a čtenářem má vypravěč blízko k herci. Hra a herecká fikce, která místy přerůstá až v mystifikaci, je ve Směšných láskách téměř všudepřítomná. Vypravěč Adolfek přemluví svého řeckého přítele, aby sehrál roli aténskému dirigenta, a sám hraje se zřejmým požitkem roli překladatele z řečtiny; asistent Klíma si hraje na neviditelného a nepolapitelného, potom se přehraje na zuřícího žárlivce a do své hry s panem Zátureckým vtahuje také paní Marii a Kláru, před uličním výborem sehraje (to už z obavy o svou lásku, ale pořád ještě s chutí a provokativně vůči mračnopozorství napomínačů) úložku mnohem většího a cyničtějšího donchuánka, než jím je; ba dokonce i seriózní hudební skladatel má chvíli, kdy si zahraje: „Nemluvte mi o hudbě!“ vztyčil jsem se na posteli a přerušil ji farizejsky. Ano, farizejsky: protože jsem *chtěl* mluvit o hudbě, o hudbě, na kterou jsem zanevřel a bez které jsem nemohl žít.“



Herecké převtělování postav Směšných lásek (které je jenom pokračováním inkarnací autora do figur vypravěčů) má v jednotlivých případech vždy svůj konkrétní motiv: jednou je to prostředek pomsty, jindy prostředek úniku před grafomanským pronásledovatelem, ještě jindy prostředek k vyvolání patřičného dojmu (skromnosti); téměř vždy však zároveň skýtá rozkoš ze hry. Autor sám napsal, že Směšné lásky (první sešit) vznikaly zároveň s dramatem Majitelé klíčů a že se jimi při klopotné práci dramatikově chtěl bavit<sup>1</sup>; hra na vypravěče, která je v próze jistě nejrozvinutějším dokladem tohoto záměru, nese ovšem v sobě obecný smysl hry, jak ho definoval Schiller svým „mezi všemi stavy člověka je právě hra a jen hra to, co jej činí úplným“, „jen tam je celý člověk, kde si hraje“.<sup>2</sup> Už v tomto bodě má Kunderova próza ovšem velmi aktuální polemický smysl: provokují-li Kunderovi vypravěči svým herectvím a šaškovstvím všechnu smrtelně vážnou a zachmuřenou hloupost světa (ať už je zosobněna konzervatoristkou Janou, podvodnou melancholičkou Kamilou, švadlenkou Klárou nebo celým jedním uličním výborem), sama Kunderova poetika (zavedení vypravěče do vztahu autor-čtenář) probouzí ve čtenáři smysl pro hru, tj. v poslední instanci pro to, bez čeho člověk není úplný. V souhlase s tradicí tohoto ironického vypravěčství v české literatuře (Vančura, John) Kundera prosazuje svými vypravěči (bez ohledu na krutou hořkost svých melancholických anekdot, snad navzdory této hořkosti) životní pohodu, „dobrou míru“, dobře věda, že v našem národě, tak bohatě obdařeném dobrovolnými poučovatelci, je třeba „dobrou míru“ neustále žít a podněcovat; proti moralistnímu hodnocení, v němž se „kupodivu“ shodne Klára z byvší „lepší“ rodiny s falešnými obránci socialistické morálky, Kundera hájí právo na výmysl, fantazii a humor – i přesto, že zná jejich smutný a prozaický rub i „důsledky“.

<sup>1</sup> Malý interview, rub přebalu 1. vydání Směšných lásek (1963).

<sup>2</sup> Friedrich Schiller, Estetická výchova. Bibliotéka Henriada č. 308 až 322, Praha 1942, str. 77 a 79.

## IV

Kromě svého nejobecnějšího smyslu v českém národním kontextu (vypravěči jako zosobnění hry polemicky namířené proti asketické přísnosti) má Kunderovo vyprávění prostřednictvím vypravěče ještě další významy.

Když Kundera psal o svém pojetí modernosti, poznamenal, že ctí upřímně moderní americkou prózu, ale že je mu bližší například Thomas Mann nebo i Robert Musil.<sup>3</sup> U Thomase Manna, jehož Krull jako by stál modelem Kunderovým vypravěčům mystifikátorům a s nímž Kundera sdílí horoucí lásku k hudbě a leccos jiného, čteme v páté kapitole jeho „románu románu“ Jak jsem psal Doktora Fausta tento autorský výklad smyslu vypravěčovy postavy: „Když jsem začal onoho nedělního rána psát, měl jsem jistě jasnou a přehlednou představu o knize, pokud jde o její děj a události...; vyznal jsem se v ní natolik, že jsem byl s to pracovat ihned s komplexem jejích motivů in toto, dát začátkům ihned hlubinnou perspektivu celku a *brát životopisce* námětem tak rozechvělého a naplněného, že ve své stísněnosti neustále předjímá děje pozdní a ztrácí se v nich. Jeho rozechvění bylo však i mým rozechvěním, *parodoval jsem své vlastní zaujetí, a tato role pro mne znamenala ulebčení, protože jsem mohl nechat psát jiného, nebyl jsem tedy přímo odpovědný, ač jsem byl tolik odhodlán být přímý a dát na pospas skutečnost a životní tajemství.*“<sup>4</sup> Také Kundera hraje vypravěče proto, že *tato role* pro něho znamená *ulebčení*: vypravěč vložený jako spojující článek mezi autorem a čtenářem spojuje v sobě totiž výhody autora a postavy (jsa méně než autor a více než postava), spojuje nejosobnější zkušenost (vypráví o tom, co sám prožil) s odstupem (když vypráví, zná už konec, příběh je už uzavřen). Tam, kde autor vypráví sám bez prostřednictví vypravěče, nemůže být tak jednostranný, jako může být jednostranný vypravěč:

<sup>3</sup> Malý interview, rub přebalu prvního vydání Směšných lásek (1963).

<sup>4</sup> Thomas Mann, Jak jsem psal Doktora Fausta. Praha 1962, překlad Dagmar Eisnerové, str. 30. (Kurzívou jsem podtrhl sám, mb.)



koriguje ho jen děj, buď má ve svých úvahách pravdu nebo ne, buď o ní dokáže přesvědčit nebo ne, zatímco jednostrannost vypravěče, který není totožný s autorem, je čtenářským vědomím (hra na vypravěče je přinutíla pracovat na plné obrátky) neustále sledována, hlídána, korigována. Tak vypravěčovy úvahy (v povídce Já truchlivý bůh) o srdci, které je „samo pravděpodobně dost hloupé, a proto také strání hloupým“, neustále procházejí korekturou čtenářova vědomí, jež zaregistrovalo předtím vypravěčovu podrážděnost (vypravěč na ni navíc sám upozorňuje); čtenář hodnotí podobné výroky zcela automaticky jako výpovědi dvojí platnosti: vypovídají jednak o věci samé, a to přímo a se značným subjektivním zkreslením (není tajeno, „počítá se“ s ním, a tím je už zpolovičky korigováno), jednak o svém původci, o tom ovšem nepřímě, jakoby bezděčně, a tedy o to přesvědčivěji. Životní tajemství, o něž jde Kunderovi jako Mannovi, nedefinovatelné jednoduchými větami a poučkami, ozvláštňuje se tak a ozřejmuje oklikou. Přibližujeme se k jeho pochopení jen tehdy, čteme-li text vypravěčův v jeho plné společenskopsychologické podmíněnosti a ohraničené platnosti, tj. se zřetelem na vypravěče a jeho situaci.

Vypravěčem se do povídek zavádí rovina vysloveně zkusných a prozatímních soudů, komentářů o příbězích i životě, pozorování vysloveně osobních, experiment, stanovisko, které se musí hájit: hudební skladatel o nich v povídce Sestřičko mých sestřiček diskutuje s manželskou dvojicí lékařů osvětářského pohledu na umění, asistent Klíma o ně vede při se svou švadlenkou Klárou. Namísto epicky vševědouceho autora (jehož vševědoucnost je ostatně vždycky fikcí) nastupuje vypravěč, jehož obzor je zřetelně a neskrývaně ohraničen, omezen psychologii společenské vrstvy, k níž patří, ale nejen tím, nýbrž i pravidly hry, kterou si zvolil. Víme však, s kým máme tu čest, a také známe pravidla zvolené hry: vypravěčův soud o životě, lásce a jejich zvláštěnostech a paradoxech, byť jakkoli nedostatečný, má před úplnějšími a méně jednostrannými výpověďmi z prózy bez vysunutého vypravěče výhodu v tom, že je to soud pode-

psaný, neanonymní, vědomě a veřejně jednostranný, krytý především osobní zkušeností z vyprávěného příběhu, a tedy kontrolovatelný.

Život tím není o nic méně krutý, hořké jádérko poznání, k němuž místo k naplnění své tužby dospívají u Kundera vypravěči, ani v nejmenším nezesládlo, vyvracet fámou nebo náladu neztratilo na marnosti, ale cesta poznání až k nemilosrdným koncům přesto skýtá „jakousi útěchu“. Štěstí je člověku ve Směšných láskách odepřeno, přesněji: je vyhrazeno jen naivní nevědomosti, dojímavé hlouposti (Já truchlivý bůh), jindy hlouposti v její zkosnatělé poučovatelské formě (Sestřičko mých sestřiček). Stejně tak láska. Za těchto okolností zbývá jen vždy nová a vždy táž cesta touhy, na jejímž konci nečeká láska, ale poznání, snad *consolatio philosophiae*.

Nezapomínejme, že tento důsledně skeptický závěr Směšných lásek, nenaplnitelných ani za cenu směšnosti (Já truchlivý bůh), ani za cenu velkého tvůrčího vzepětí (Sestřičko mých sestřiček), ani za cenu obětování všeho (Nikdo se nebude smát), je závěr vypravěčů, ne přímo autorův. Autor prozatím přesným společenským zařazením vypravěčů tento závěr zrelativizoval, odkázal do psychologie zcela určité vrstvy: o ní a teprve skrze ni ať vypovídá. Na druhé straně je vypravěčova argumentace co nejuplněnější, touží překonat svou podmíněnost, autor hraje roli vypravěče s nasazením „sebe sama“ bez výhod. „Ať už zpívá o čem zpívá / sebe básník zpívá.“ (Člověk zahrada širá)

#### POZNÁMKA

Stať byla ukončena a odevzdána redakci sborníku před vydáním Druhého sešitu směšných lásek. V něm Kunderova „hra na vypravěče“ vrcholila a v poslední povídce se autor už prostřednictvím vypravěče vzdal, vypráví bez jeho „pomocí“, přímo. O Druhém sešitě jsem psal v článku Lásky bez lásky (Rudé právo, roč. 46, č. 338, 6. 12. 1965, str. 2) a v recenzi (Impuls, roč. 1, č. 1, 12. 1. 1966, str. 50). M. B.