

BOHUMIL FOŘT

KUNDEROVY NESMĚŠNÉ POSTAVY *SMĚŠNÝCH LÁSEK*

Spolu s Felixem Vodičkou, který v souvislosti s vyprávěním mluví o dominanci buď děje, postav či vnějšího světa, bychom mohli říct, že v Kunderových povídkách se vše točí především kolem postav. Ve třech souborech povídek *Směšných lásek* se vyskytují postavy mnohé i rozmanité, ovšem pro jejich teoretické uchopení a následnou typologizaci bychom našli hned několik koexistujících kritérií — jsou zde postavy činné a trpné (DOLEŽEL 2003), plastické a ploché (FORSTER 1970), postavy vyvíjející se a statické, postavy hypotézy a definice (HODROVÁ 2001), ale i postavy hrdinové a antihrdinové, dokonce z úplně jiného hlediska postavy mravné a nemravné. Pokud souhlasíme s tezí, že klasifikace a typologizace postav leží na pomyslném vrcholu teoretického uchopení tohoto narativního elementu, je v prvním kroku dobré zaměřit se na popis jednotlivých teoretických pojetí, která nám umožňují vyvinout instrumentář, s nímž je možné k nějakým typologiím vůbec dojít. Proto se po nutné explikaci této teoretické výbavy studie zaměřuje na specifičnost postav Kunderových povídek, na způsob, jakým je konstruována jejich jedinečnost, ale i typičnost – v rámci kontextu jednotlivých fikčních světů, které obývají. Má hypotéza je, že tyto Kunderovy postavy jsou bez výjimky určovány svým vlastním profitem pramenícím z jejich mocenské (chápané v nejširším slova smyslu a se všemi možnými individuálními patologiemi tohoto pojmu) a sexuální pozice. Jak vidíme, tento návrh je však velice obecný. Proto se chci pokusit o popis jednotlivých postojů a strategií, které jednotlivé postavy zaujímají a používají k tomu, aby dosáhly svých cílů ve specificky rozehraných světech jednotlivých povídek. Vycházím z předpokladu, že společným rysem většiny Kunderových postav je jejich nemožnost nahlédnout veškeré možné důsledky svého chování — tyto postavy jsou vždy určovány dominancí jednoho ze dvou zmíněných cílů, a to natolik, že tato dominance oslabuje možnost jejich vzhledu do důsledků, které má jejich jednání v rovině druhé. Světy absurdní politiky se tak prolínají se světy absurdní erotiky a vytvářejí specifické pozadí pro průzkum postav do těchto konglomerátů vržených.

Zdá se však, že mluvit o Kunderových postavách *Směšných lásek*¹ takto intuitivně, bez předem zvoleného rámce, v sobě obsahovalo nebezpečí interpretační

¹ Takto zde i dále v textu odkazuji ke třem souborům povídek, které vyšly pod názvem

inkoherece; použití systémově uceleného systému naopak nabízí vždy „jistou“ cestu k výsledku, ovšem nebezpečí takového přístupu naopak spočívá v tom, že pojmy a struktury takového systému nemusí být nutně dostatečně subtilní na to, abychom jimi mohli podchytit specifické rysy a vztahy konkrétních individuí konkrétních narativů.

Pokud se pokusíme předložit stručný přehled teoretických návrhů, které nějakým způsobem souvisejí s naší analýzou narativních postav Kunderových povídek, jsou tzv. narativní gramatiky prvními systémovými přístupy, které se explicitně nabízejí. V jejich případě můžeme dokonce mluvit o zřetelné a dobře zmapované vývojové linii. Přestože víme, že existují předproppovské pokusy o systemizaci narativních událostí a jejich participantů, chápeme za zakladatele tohoto pojetí právě V. J. Proppa, který v *Morfologii pohádky* (1928) svým funkčním pojetím popsal individua a jejich role v ruských zázračných (kouzelných) pohádkách. Musíme především zdůraznit, že Proppův antropomorfizovaný systém spočívá v abstraktní operaci, kterou je vymezována vrstva obecných narativních schémat naplněných v konkrétních narativech konkrétními literárními postavami; na základě syžetů ruských zázračných pohádek tak Propp vymezuje jedenatřicet možných funkcí, založených na zápletkách a interakcích narativních situací, na jejichž základě definuje sedm základních rolí, které můžeme podle okruhů typického jednání definovat ve zvolených narativních světech (dárce, škůdce, pomocník, hledaná osoba, odesílatel, nepravý hrdina, hrdina; PROPP 1999: 70). Tyto role, a to je důležité, mohou být naplňovány různými postavami, ale taktéž mohou mít rozdílné role stejné funkce — tento synkretizující fenomén se pak objevuje ve všech narativních gramatikách po Proppovi.² Jakkoli je Proppovo úsilí přínosné pro další vývoj této disciplíny, je třeba si uvědomit jistá omezení, která nám toto pojetí přináší (tato omezení se pak zdají být implicitně obsažena i v systémech postproppovských): Propp získává svůj systém abstrakcí z jediného podžánru, tedy ruské kouzelné pohádky³ — v tom případě se nabízí pochybovačná otázka, zda ruské kouzelné pohádky představují dostatečně reprezentativní vzorek všech možných rolí a funkcí jednotlivých aktérů. Zároveň je však nutno uvést, že on sám si neklade ambice systémového uchopení celé množiny narativu, ale že explicitně zdůrazňuje limitovaný materiál, který ve svém zkoumání použil.

Když Propp ustavuje svůj funkční přístup k narativním strukturám, vychází ze dvou předpokladů. Za prvé nabízí abstraktní antropomorfně sémantický přístup ke zkoumání jednání literárních postav, který je důsledně založen na výsledku recepčního aktu čtení. Za druhé sám se na několika místech pokouší podchytit lingvistické založení jednotlivých rolí. Právě tato druhá skutečnost je zásadní pro

Směšných lásek (1963) *Druhý sešit směšných lásek* (1965), *Třetí sešit směšných lásek* (1968).

² Na tento synkretický fenomén zvláště upozorňují např. CHATMAN (1987, 89–90) a SEGRE (1988, 171).

³ Propp sám mluví v této souvislosti o „srovnání těchto pohádek podle syžetů“ (PROPP 1999: 26).

následné systémy narativních gramatik, které obecně spojujeme se strukturalistickým přístupem. Skutečně, ať už se jedná o A. J. Greimase, C. Brémonda či T. Todorova, je v jejich systémových řešeních narativních situací a interakcí implicitně zahrnut fenomén (jazykových) struktur — navazující na de saussurovskou lingvistiku, spatřovali tito badatelé zřejmou analogii mezi strukturami jazykovými a strukturami narativními.

Primárně lingvisticky motivovaný přístup, alespoň ve svém vyhlášení, najdeme u A. J. Greimase, jehož cíl není o nic menší než vybudovat obecnou sémiotickou teorii — struktury významové a jazykové spolu sice korelují, ale jenom proto, že jsou oběma těmito typům struktur nadřazeny struktury narativní, které leží v základě jakéhokoli označování: „Proto *jazykové struktury narativu* odpovídají, na rovině projevu, *narativním strukturám* a narativní analýza má za důsledek analýzu diskursivní“ (GREIMAS 1987: 64). Pro Greimasův systém, v pokračování proppovského synkretismu, jsou stěžejní termíny *aktant* a *aktér*, tedy základní element narativní syntaxe a jeho konkrétní manifestace. Greimas po několika úpravách a aktualizacích vlastního systému dochází k redukci počtu aktanciálních rolí na šest, ovšem pod silným vlivem syntaktických charakteristik rolí nakonec zdůrazňuje především čtyři z nich (subjekt, objekt, vysílač a příjemce). Ovšem intuitivně tušíme, že kombinace pouhých čtyř elementů mohou jen velice omezeně popisovat konání aktantů narativních světů⁴ — navíc Greimas tím, že následuje struktury lingvistické, se vzdává jakéhokoli motivačního aspektu aktanciálního konání. Jak uvidíme později, právě antropomorfizující pojem motivace se stává důležitým pojmem v reakci na čistě lingvisticky založené systémy narativních gramatik.

V případě jiného narativního gramatika, C. Brémonda, vidíme jistý posun: jeho projektem je vybudovat jednotný systém, který by podchytil nikoli výsledky vyprávění, analyzovatelné v analogii s jazykovými strukturami, nýbrž prozkoumal by a popsal hlubinné narativní struktury, které podmiňují samotnou naraci, a to bez ohledu na médium, kterým je tato narace nesena. Inspirován především Proppem, ale i Greimasem a Todorovem, dělí literární postavy primárně do tří skupin: *trpitelé*, *agenti* a *ovlivňovatelé*, přičemž v jeho pojetí je zásadní dichotomické větvení jakýchkoli narativních situací, které vždy vede k nějaké změně stavu, k nějakému výsledku: každá možná posloupnost vede buď k zlepšení stavu, nebo k jeho zhoršení. Brémondův přístup tak představuje jak jistý odklon od jazykových struktur,⁵ tak příklon ke zkoumání toho, co bychom mohli nazývat univerzální logikou narativních akcí.

Zmínili-li jsme pojem *akce*, musíme vzápětí zmínit jméno Tzvetana Todorova: Todorov především tvrdí, že narativní struktury leží v podloží všech ostatních struktur lidské komunikace (viz zvl. *Grammaire du Décaméron*, 1969), ovšem

⁴ Jednu z nejsystematičtějších kritik Greimasova modelu najdeme u Scholese (SCHOLESE 1974: 110–1). Další kritická posouzení greimasovského systému najdeme v ONEGA a LAN-DA (1996: 55–6), HOCHMAN (1985: 20–7) či BLAUCHARD (1980: 30)..

⁵ Viz zvláště BRÉMOND (1973: 309–21). V jeho pojetí tento aspekt souvisí s kodifikací a pre-kodifikací narativních rolí.

zároveň akcentuje logické charakteristiky jazyka. Na základě těchto dvou předpokladů Todorov definuje pojem *akce* v souvislosti s logickým pojmem *propozice*: „Abychom tento fenomén popsali lépe, měli bychom vyjít z jisté představy o postupu tohoto vyprávění, které se řídí zákonem kauzálního zřetězení. Z tohoto pohledu budeme moci převést každý moment vyprávění do formy jednoduché věty, která vstupuje do konsektivního vztahu (označíme jej +), nebo konsekventního vztahu (označíme jej →) s větami, jež předcházejí, nebo následují“ (TODOROV 2000: 127–8). Todorovovi tak především pojem *akce* umožňuje za pomoci logických struktur dynamizovat celé schéma narativní interakce, což má zásadní důsledky pro průzkum základních narativních kategorií a elementů.

Když se obecněji zamyslíme nad výše zmiňovanými koncepty, zdá se, že byť poskytují systémově ucelené návrhy uchopení narativních struktur, uchopení konkrétních narativních děl a jejich vnitřních konstelací pomocí narativně gramatických systémů je poněkud neohrabané. Zároveň však zvažme, zda je možné vůbec narativní gramatiky žádat, aby byly nějakým zásadním způsobem při rozborech a interpretacích konkrétních literárních děl nápomocné. Zdá se, že nikoliv, a to ze dvou důvodů. Za prvé narativní gramatiky ve své snaze podchytit základní zákonitosti strukturace narativu jsou čistě deskriptivní povahy — jsou založeny na vícero úrovních a vyrůstají z vícera diskursů: mísí se v nich jak přístupy založené lingvisticky a logicko-lingvisticky, tak i obecně sémanticky a pragmaticky (ty poslední zejména tam, kde rozlišujeme jednotlivé aktanciální role a jejich funkci uvnitř narativních světů). Byly by tedy interpretačně použitelné pouze za předpokladu, že by se samotné interpretace odvíjely až od určitého deskriptivního rozboru získaného právě pomocí těchto gramatik. Za druhé tyto gramatiky sice „rozkrývají“ narativní konstelace jednotlivých (narativních) světů, nicméně interpretace literárního díla vyžaduje nepochybně více než pouhé rozkrytí těchto struktur — literární dílo schematickým sítem těchto gramatik proteče téměř celé, máloco ulpí na osnově spletené z gramatických funkcí a rolí. Samotná podstata estetického působení literatury tak zůstane nenahlédnuta, stejně tak jako mechanismy nabývání literárního významu. Je to dáno tím, že narativní gramatiky nezkoumají literaturu a její konkrétní výrazy, orientují se spíše na zkoumání toho, co leží v podloží literatury (a nejenom v jejím), na struktury, které strukturám literárním předcházejí — ovšem tyto struktury by pak předcházely všem lidským označujícím systémům a (fikční) literatura by se nevyznačovala žádnou specifičností.⁶

⁶ Určitou analogii k narativně gramatickému celostnímu pohledu pak můžeme vidět v dnešních přístupech aplikujících kognitivně vědní poznatky na fenomén literatury — tyto přístupy taktéž nepokládají za objekt svého zkoumání texty krásné literatury, nýbrž zkoumají obecné stránky lidské komunikace a procesů vědomí — fikční narativy mají zřetelně dvoudomou povahu: vytvářejí alternativní fikční realitu, k níž ovšem máme přístup *i* skrze kognitivní operace, které používáme k dekodování každodenních narativů, o nichž si myslíme, že tuto realitu skutečně popisují. Ovšem do fikčních světů máme přístup *i* skrze fakt, že jsme subjekty specifické komunikace po staletí ustavovaného literárního kánonu, a sem kognitivní vědy, zdá se, nemohou.

Jistý posun v teoretickém diskursu nastává ve chvíli, kdy spojíme výsledky naratologicko-gramatických zkoumání s pojmem *motivace*. Jak jsme viděli, pojem *motivace* je nějakým způsobem implicitně obsažen již v Proppově gramatice — někdo dělá něco za účelem, aby něčeho dosáhl — nás ale zajímá *motivace* pojímaná jakožto narativní element svázaný s konáním jednotlivých postav a jejich interakcí. Usuzování na motivaci jednání narativních postav je nedílnou součástí jakékoli čtenářské recepce narativního díla a zdá se, že je i jednou z nejdůležitějších složek celkového významu díla, která je založena čistě implicitně: „Typickým procesem při konstituování fikčního světa narace je usuzování na charakter postavy z jejích činů“ (ČERVENKA 2003: 30). Ovšem teoreticky důležitější je *motivace* konajících postav jakožto samotná podmínka dění. Koncept *motivace* naratologie samozřejmě sdílí s některými jinými vědami o člověku, jako je například motivační psychologie či filozofie akce. Takto pojímaná *motivace* vychází z předpokladu, že stojí v základě jakéhokoli lidského konání a že tudíž existuje způsob, jak ji aplikovat na konání fikčně narativní. Zdůrazněme však dva související aspekty této aplikace, které vyplývají ze samotné specifické povahy narativních fikčních světů: a) narativní fikční „lidé“ a lidé skuteční mají společného jen něco, a b) fikční narativ podléhá svým vlastním, po léta konvencí ustavovaným logickým pravidlům. Obě skutečnosti spolu těsně souvisí a společně ovlivňují zkoumání pojmu narativní *motivace*.

První skutečnost, tedy že narativní postavy fikce mají se skutečnými lidmi společného jen něco, je zřejmá: zatímco ty první jsou sémantickými elementy a výsledky specifického druhu komunikace mezi autorem a čtenářem, ti druzí jsou psychofyzické bytosti obvykle zplozené svými rodiči při jiném druhu specifické komunikace. Narativní postavy ze své podstaty obsahují mezery, které jsou součástí významové výstavby celého fikčního díla a které nelze nikterak zaplnit, a to přestože se nás někteří, jako například E. M. Forster, snaží přesvědčit, že o literárních postavách můžeme nabýt vědomosti, které o normálních lidech okolo nás nabýt nemůžeme: „V každodenním životě nikdy nerozumíme jeden druhému, protože nejsme ani jasnozřiví ani nám nemůže být sděleno vše. Známe se přibližně, pomocí vnějších znaků, a tyto slouží dostatečně dobře jako základ společnosti, a dokonce i intimity. Ale lidé v románu mohou být čtenáři známi zcela, přeje-li si to romanopisec; může být vystaven na odiv jak jejich vnější, tak i jejich vnitřní život. A to je také důvod, proč se zdá, že jsou tyto postavy mnohem určitější než postavy v dějinách, anebo i než naši vlastní přátelé: bylo nám o nich řečeno vše, co bylo možno říci“ (FORSTER 1970: 54–5). Ovšem i skuteční lidé bývají hrdiny našich každodenních příběhů, které zásadním způsobem slouží ke konceptualizaci našeho každodenního světa. Literární narativy mají s narativy naší každodenní skutečnosti společné postupy, jejich funkce je však jiná: nepopisují realitu, nýbrž zcela úmyslně vytvářejí realitu alternativní. Při tomto pohledu není důležité zkoumat, jak je to se vztahem lidské konceptualizace reality a narativních struktur, co je prvotní či co podmiňuje co, důležité je uvědomit si, že fikční narativy, stejně tak jako umění celkově, podléhají jistým vývojovým pravidlům, která vychází především z jejich vlastního potenciálu,

z nich samých jakožto ze specifických znaků určených ke specifické (estetické) komunikaci.

Vypadá to tedy, že pro smysluplný popis jednotlivých aspektů postav konkrétních literárních narativů potřebujeme teorii, která spojuje lingvistické přístupy, které nám umožní podchytit postavy ve spojitosti s jejich textovým zavedením a rysy, s přístupy, které nám umožní jít za tyto lingvistické rysy dále k narativním schémátům, o něž se dělí fikční narativy s narativy nefikčními. Ovšem tato teorie musí mít zároveň vypěstován a usazen svůj vlastní pojem fikčnosti, aby mohla zohlednit specifika právě fikčních narativů. Podívejme se proto podrobněji na nabídku Lubomíra Doležela, který ve svém posledním díle, *Heterocosmica* (DOLEŽEL 1998; česky 2003), zavádí pojem narativních modalit. Doležel mluví především o modálních omezeních, kterým fikční světy jakožto struktury podléhají: fikční „svět je makrostruktura a jeho řád je určen globálními omezeními“ a stanovuje, že „jsou to rudimentární a nevyhnutelná omezení, která musí osoby jednající ve světě přijmout“ (DOLEŽEL 2003: 121). Podle tohoto návrhu pak rozlišuje čtyři druhy takových omezení, která se rozhodující měrou podílejí na globální strukturaci fikčních světů a která jsou základní podmínkou narativity: omezení alethická, deontická, axiologická a epistemická. *Alethická* omezení jsou pro základní strukturaci fikčního světa bazální, protože rozdělují fikční světy na oblast možného, nemožného a nutného, a určují tedy základní modální rozvrh celého světa.⁷ *Deontická* omezení určují, co je ve fikčním světě povolené, co zakázané a co povinné. Jsou zdrojem normativního a normotvorného rozvržení fikčního světa. Modální omezení *axiologická* pak vymezují oblasti hodnoty, nehodnoty a oblasti bez hodnoty.⁸ Konečně *epistemická* omezení se projevují ve věděni, nevěděni a mínění.⁹ Je zřejmé, že všechna uvedená omezení se vždy vztahují jak k fikčnímu světu, ve kterém se odehrávají akce a interakce jednotlivých entit (omezení kodexová), tak i k jednotlivým fikčním světům jednotlivých fikčních postav a entit (omezení subjektivní). Tato dvojí platnost modálních omezení je tak jedním z nejdůležitějších zdrojů narativního napětí — k tomu dochází jak na styčných bodech obecného a jedinečného, tak i na švu jednotlivých modálních omezení, která se přirozeně v motivacích jednajících aktérů ve složitých makrostrukturách, jakými jsou narativy, překrývají. V této souvislosti Doležel explicitně uvádí, že: „Deontická příznakovost akcí je nejbohatším zdrojem narativity; generuje slavnou trojici *pádu* (porušení normy — potrestání), *zkoušky* (povinnost splněna — odměna) a *tísň* (konflikt povinností)“ (DOLEŽEL 2003: 128). Nejinak tomu bude i v případě Kunderových *Směšných lásek*.

⁷ Doležel dále specifikuje tento druh omezení pro narativní postavy: Souhrn fyzických, nástrojových a duševních schopností osoby tvoří její alethické vybavení“ (DOLEŽEL 2003, 125).

⁸ „Valorizace světa je patrně nejsilnější pobídkou akce; přítomnost hodnot a nehodnot vyvolává v konatelích touhu a odpor“ (DOLEŽEL 2003, 130).

⁹ „Osoba fikčního světa je epistemická ‚monáda‘, která nazírá sebe, jiné osoby a celý svět z určitého charakteristického pozorovacího bodu. Tato epistemická perspektiva, to, co konatel ví, neví nebo věří o světě, určuje do značné míry praktické uvažování osoby, a v důsledku toho její akce a interakce“ (Doležel 2003: 132).

Především můžeme označit jejich světy jako světy přirozené: „Jestliže modalitty aktuálního světa určují, co je možné, nemožné a nutné ve světě fikčním, vzniká přirozený fikční svět“ (DOLEŽEL 2003, 123). Druhým obecným znakem je, že základní modální omezení určující celkové rozvrhy světů Kunderových povídek jsou omezení deontická a axiologická, která se vzájemně podmiňují, kombinují a doplňují a jsou zásadním zdrojem narativního napětí. To má základ ve složitém vztahu norem a hodnot. Kunderovi hrdinové obecně sledují dvojí motivaci: a) touha získat či udržet si (sexuálního) partnera, b) touha získat či udržet si zaměstnání a z něho plynoucí moc a vliv k naplňování svých materiálních potřeb (DOLEŽEL 2000). Je třeba zdůraznit, že autor čerpá své zápletky právě z kombinací těchto dvou motivací — vše je jakoby provázané v jediný konglomerát propletených potřeb, strategií jejich naplňování v konkurenčním prostředí a jejich naplnění či nenaplnění.

Neustálá provázanost politiky (zde chápeme toto slovo v nejširším smyslu motivované sociální interakce) a erotiky je ústředním rysem všech směšných příběhů. Tato provázanost, jistě běžná i v našich každodenních životech, má však u Kundery jeden další rozměr, který mu umožňuje posílit její celkový ráz — pozadí totalitárního režimu, tedy deontickou bázi, na jejímž podkladě jsou veškeré motivace, strategie i soutěžení samotné posunuté ad absurdum. Sféra neerotické motivace (jenom zopakujeme, že motivace je primárně určována axiologickými rozvrhy) se rozděluje na oblast pracovní činnosti a oblast činnosti politické — hrdina se tak dostává do průniku tří různých oblastí, v nichž musí soutěžit: s někým spít či spát chce, někde pracuje a chce si práci udržet či chce nějakou práci získat, a je nucen nějak se politicky (pokud možno veřejně) projevovat.

Kunderovi hrdinové se tak často dostávají do situace, kdy úspěch či vítězství v jedné sféře jejich zájmu pozitivně či negativně ovlivňuje jejich úspěch ve sféře druhé — subjektivní axiologická osa se zde kombinuje s kodexovými deontickými rozvrhy světů povídek, čímž vzniká jedinečné napětí mezi jednotlivými subjekty a jejich světy, které jsou (spolu)utvářeny a řízeny subjekty jinými. Vidíme, že například celá povídka „Eduard a Bůh“ je striktně založena na principu absurdní provázanosti oblastí hrdinova zájmu, přičemž výsledný stav je důsledkem celé řady soutěžení, strategií a kompromisů, ale i vlivů jiných, do systému motivace nezařaditelných. Eduard chce získat práci, a proto zaujímá naprosto odlišnou strategii, než kterou kdysi použil jeho bratr, který neuspěl — Eduard je úspěšný: oportunisticky se chová dvorně k ředitelce školy, mocné a ošklivé ženě, a chtěnou práci získává. Chce spát s přitažlivou Alicí, a proto se oportunisticky chová jako katolík, vyhodnotiv, že toto je cesta k jejímu lůnu. Potud sledujeme subjektivní axiologickou osu jediného subjektu v interakci se subjekty ostatními. Avšak jeho chování, stejně tak jako chování každého jedince v jakémkoli totalitárním režimu, se stává věcí veřejného zájmu — tím jsou uzádně ustavená omezení petrifikována a jsou tak postavena mimo jakoukoli možnost posunu či změny, takže se v konkrétních fikčních světech jejich platnost blíží ontologické platnosti omezení alethických. Eduard, nejsa si vědom této petrifikace, která posouvá tato omezení k platnosti zákona, jehož naplňování znamená petrifikaci vlastní osob-

nosti, činí třetí oportunistické rozhodnutí a veřejně se ke katolicismu přiznává, byť sám v Boha nevěří. Potud je potřetí úspěšný a získává čas — nemusí se zřít ani Alice přiznáním, že nevěří, ani práce trváním na své víře; navíc dává ředitelce do rukou pocit moci a nástroj kontroly v tom, že jí umožňuje, aby jej politicky převychovávala. Není důležité, zda je jeho strategie etická, je prostě utilitaristická — Eduard následuje cíle, které pro něho mají nějakou hodnotu, a využívá dostupné prostředky. Ovšem nakonec se sám napůl stává obětí vlastní konstrukce, kdy v souvislosti s jemu známým deontickým rozvrhem světa (ne)realisticky zhodnotí situaci tak, že by pro něho bylo prospěšné, aby se stal ředitelčíným milencem: jeho pozice pracovníka je upevněna, protože je chráněn mileneckým vztahem s mocnou ředitelkou, nemusí se veřejně politicky angažovat a přetvařovat — má milenku, která mu umožňuje pravidelné sexuální vybití, ale neprobouzí v něm žádné další emoce, může tedy zaujmout energeticky naprosto nenáročnou pozici. Ztrácí však Alici, ale tato ztráta není nadále bolestná, protože Alice byla součástí jeho barevných erotických představ, zatímco svou volbou jasně vyjadřuje, že chce žít ve světě reálném, bez barev a emocí. Ze soutěživého Eduarda se stává Eduard nijaký, jeho prostředky jsou sice legální, ale utilitaristické; jakékoli jejich morální ohodnocení by bylo (snad kromě deflorace Alice) jen těžko možné, jeho život a prostředky, které volí, jsou téže úrovně.

Kundera však nabízí i jiné řešení podobně strukturované situace, a to v povídce „Nikdo se nebude smát“. V této povídce je v sázce opět kariéra i erotický vztah hlavního protagonisty a opět je obojí komplikováno politickým aspektem, tentokrát ztělesněným samozvaným, snaživým, ale naprosto neschopným vědcem z lidu, který svou bezvýhradnou adopcí deontického systému komunistického režimu poukazuje na to, že vlastnosti a životní způsob hlavního protagonisty se neslučují s morálkou socialistického člověka; axilogické předpoklady socialistického člověka jsou určovány a kontrolovány deontickými omezeními světa, v němž protagonista žije. Protagonista si chce zachovat jak práci, tak milenku, které ostatně nejsou nikterak v ohrožení, ale nakonec ztrácí obojí, a to proto, že nevytváří žádné nadstavbové strategie, aby si obojí zachoval. Na své individuální epistemické ose nereflexuje dostatečně fakt, že žije ve světě nutné (nikoli utilitaristicky dobrovolné) angažovanosti — relativní úspěch odlišných jedinců se stává nesrozumitelným i světu okolních postav, a proto je nutno jej potlačit.

V knize se však též nachází ještě další druh povídek, jejichž zápletky neobsahuje doposud tolik zdůrazňovaný politický rozměr. Do této skupiny patří např. povídky „Falešný autostop“, „Doktor Havel po dvaceti letech“ a „Zlaté jablko věčné touhy“. Společným jmenovatelem těchto dvou povídek je erotická soutěž, a to v rozmanitých podobách, za rozmanitých vstupních podmínek a v rozmanitém obsazení. Ve „Zlatém jablku věčné touhy“ (a částečně i v „Doktoru Havlovi po dvaceti letech“) je popisována celá erotická soutěž sama, její podstata, struktura i možné strategie. Tři slova, registráž, kontaktáž a soulož, popisují jednotlivé úrovně erotické soutěže, každá má pro Kunderovy hrdiny specifickou cenu a k dosažení každé z nich je třeba zaujmout příslušnou strategii. Stejnou měrou ovšem všechny podléhají jistým (společenským) pravidlům soutěže, z každé je

možné profitovat (a profit je tu jasný), ale každá naspět ovlivňuje pozici toho, kdo ji podstupuje, ve světě, ve kterém ji podstupuje. Ovšem je třeba upozornit ještě na jeden aspekt erotické soutěže: přesto, že může mít pro účastníky fatální následky, je stále hrou, a to hrou původnější a přehlednější než všechny ostatní životní soutěže, protože podléhá svým specifickým předpokladům a pravidlům; je totiž nutné být úspěšný (to je do určité míry základ přežití celého lidského pokolení). Zatímco ostatní soutěže lidského světa podléhají především konvenčně ustaveným společenským normám a pravidlům (nacházejí se na švu deontických a axiologických os), cíle soutěže erotické jsou ustaveny předem, mění se jen strategie. U Kundery zvláště vidíme, že politická soutěž a profit z ní jsou jakoby vždy subjektivně epistemicky nejednoznačné, zamlžené a není jisté, zda v této soutěži existují jasně nahlédnutelné a předvídatelné úspěchy a neúspěchy; soutěž erotická je ovšem nejasná pouze v tom, že úspěch či neúspěch podléhá pouze společensky upraveným pravidlům přírodního výběru.

Pokusili jsme se, alespoň částečně, interpretovat narativní konstelace Kunderových povídek na základě Doleželova systému narativních modalit. Zatímco je téměř jisté, že k odkrytí některých vzájemných vztahů mezi postavami a vztahů mezi nimi a světem, ve kterém „žijí“, by nám stačila jistá intuice a praxe, dá se říci, že některé jiné vztahy, které nám Doleželův systém předpisuje, bychom mohli při intuitivním, nesystémovém přístupu opomenout. V tomto případě by se mohlo jednat o vztahy jednotlivých aktérů k napětí vznikajícímu na průniku osy epistemické a deontické, tedy, laicky řečeno, jak souvisejí hodnotové preference aktérů s tím, co oni sami vědí o tom, co je v jejich světě zakázané a co povolené. Na základě toho, že Doležel tyto osy a vztahy explicitně pojmenovává a poukazuje na jejich interakci v rámci fikčních světů a my o tomto faktu víme, však můžeme jakoukoli interpretaci Kunderových povídek podstatně obohatit. Tím se Doleželův návrh, zcela ve stopách strukturalistické tradice, řadí k těm teoretickým podnětům, které sice nenabízejí (vyčerpávající) interpretační aparát, ale nabízejí pevné a systémově provázané záchytné body a kategorie, které se mohou stát klíčovými momenty jakékoli interpretace — tyto body jsou latentně existující, konkrétním použitím aktualizovatelné a užitečné. V tomto případě můžeme do značné míry popsat konkrétní narativní konstelace konkrétních děl do té míry, abychom na nich mohli zakládat smysluplné interpretační strategie.

PRAMENY

KUNDERA, Milan

1963 *Směšné lásky* (Praha: Československý spisovatel)

1965 *Druhý sešit směšných lásek* (Praha: Československý spisovatel)

1968 *Třetí sešit směšných lásek* (Praha: Československý spisovatel)

LITERATURA

BLAUCHARD, Marc Eli

1980 *Description: Sign, Self, Desire* (The Hague, Paris, New York: Mouton)

BRÉMOND, Claude

1973 *Logique de récit* (Paris: Seuil)

ČERVENKA, Miroslav

2003 *Fikční světy lyriky* (Praha: Paseka)

DOLEŽEL, Lubomír

2000 „Milan Kundera: Erotika a politika“; in Fořt, B., Hrabal, J. (eds.): *Slovo — struktura (lismus) — příběh* (Olomouc: Aluze)

2003 *Heterocosmica* (Praha: Karolinum)

FORSTER, Eduard Morgan

1970 *Aspects of the Novel* (Harmondsworth: Penguin)

GREIMAS, Algirdas Julien

1987 *On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory*; přel. Paul J. Perron a Frank H. Collins (London: Frances — Pinter)

HODROVÁ, Daniela a kol.

2001 ... *na okraji chaosu...* (Praha: Torst)

HOCHMAN, Baruch

1985 *Character in Literature* (Ithaca and London: Cornell University Press)

CHATMAN, Seymour

1987 *Story and Discourse* (Ithaca & London: Cornell University Press)

ONEGA, Susana; LANDA, Angel G. (eds.)

1996 *Narratology: An Introduction* (London and New York: Longman)

PROPP, Vladimir Jakovlevič

1999 *Morfologie pohádky a jiné studie*; přel. Miroslav Červenka, Marcela Pittermannová, Hana Šmahelová (Praha: H&H)

SEGRE, Cesare

1988 *Introduction to the Analysis of the Literary Text* (Indiana: University Press)

SCHOLES, Robert

1974 *Structuralism in Literature: An Introduction* (New Haven & London: Yale University Press)

TODOROV, Tzvetan

1977 *The Poetics of Prose*; přel. Richards Howard (Ithaca & New York: Cornell University Press)

2000 *Poetika prózy*; přel. Jiří Pelán a Libuše Valentová (Praha: Triáda)

KUNDRA'S "UNLAGHABLE" CHARAKTERS IN *LAUGHABLE LOVES*

The study focuses primarily on two intertwined topics: the strategies literary theory developed for a detailed study of the category of literary characters as well as investigates the way these strategies can be applied to an analysis of particular characters and their actions in Milan Kundera's collection of short stories *Laughable Loves*. After introducing a general overview of the development of some particular approaches to literary characters (as can be find in the work of Propp, Greimas, and Todorov) the article focuses on fictional worlds semantics of Lubomír Doležel and shows its contribution to a literary character inquiry. The last part of the study is devoted to the application of the fictional-worlds devices to some of Kundera's characters and worlds the characters live in and interact.

