

# Na hranicích románu: Kunderovy *Směšné lásky*

REINHARD IBLER

V roce 1981 vzpomíná Milan Kundera v jednom článku na svou knihu *Směšné lásky*, kterou psal na konci padesátých a během šedesátých let, a přiznává, že má tento svazek s povídkami „nejraději ze svých knih“ (Kundera 1992: 9). I později několikrát zdůrazňuje mimořádný význam *Směšných lásek* pro svou spisovatelskou tvorbu a v Poznámce autora k reedici knihy v roce 1991 v brněnském nakladatelství Atlantis líčí historii vzniku díla a jeho dalšího osudu (srov. Kundera 1991). Geneze knihy a různé transformace, kterým podléhala, poukazují na její vyhraněný hraniční a přechodní charakter. Jinak řečeno: se *Směšnými láskami* jsou spojeny různé konce a začátky.

Svou první povídku, Já truchlivý Bůh, napsal Kundera v roce 1958. S tím byl spojen konec jeho „lyrického věku“, tj. v autorově porozumění konec nejen jeho básnické činnosti, nýbrž i umělecké nezralosti, diletantismu. Současně s tím však byl spojen i začátek jeho narativní tvorby. V Poznámce autora mluví o tom, že se tenkrát stal „potenciálním romanopiscem“ (Kundera 1991: 204), což znamená, že měl svůj velký cíl – psát román – ještě před sebou, že však povídky o směšných láskách, které v té době vznikaly, už nosily v sobě zárodky Kunderova umění románu. Jedním z rozhodujících faktorů je okolnost, že spisovatel brzy začínal povídky spojovat v menších souborech, kterým dal jména *Směšné lásky*, *Druhý sešit směšných lásek* a *Třetí sešit směšných lásek* a které vyšly v letech 1963, 1965 a 1969. Jedním z hlavních podnětů k sestavení těchto souborů bylo jistě vědomí tematické příbuznosti a jednoty smyslu těchto povídek. Dalším krokem bylo v roce 1970 sestavení celkového svazku *Směšné lásky*, přičemž sem autor nezařadil pouze jednotlivé texty *Sešitů*, nýbrž několik povídek vynechal a mimoto změnil do jisté míry i jejich původní pořadí.<sup>1</sup> Kundera tenkrát tedy viděl nutnost organizovat knihu jako nový celek, ve kterém vzájemný poměr mezi různými povídkami už není výsledkem náhodného – a tím i víceméně bezvýznamného – výběru. Těmito změnami chtěl naopak autor zesílit vztah mezi jednotlivými texty a upozornit na to, že

<sup>1</sup> K dalším změnám došlo téhož roku v souvislosti s vydáním francouzského překladu, když kniha dostala svou „definitivní“ podobu (srov. Kundera 1991: 204).

je spojuje víc než čistá tematická podobnost, že možná i v jejich pořadí leží určitá systémovost.

Podle mého názoru byl vývoj od *Sešitů směšných lásek* ke knize s titulem *Směšné lásky* i krokem se zřejmými typologickými výsledky: ze tří sbírek povídek vznikl povídkový cyklus. Cyklus textů se odlišuje od sbírky textů především tím, že má vyšší stupeň textové organizovanosti, že to není pouhý komplex textů, nýbrž je to celek se všemi příznaky textu, především s určitými náznaky sémantické koherence a semknutosti. Jinak řečeno: jednotlivý text cyklického útvaru (báseň v lyrickém cyklu, povídka v povídkovém cyklu) má dvojitý postavení, jednak jako samostatný literární text, jednak jako část vyššího textového celku.<sup>2</sup> Z toho vyplývá, že literární cyklus má plynulé hranice na jedné straně s volnými soubory textů (sbírkami, antologiemi apod.), na druhé straně s více méně koherentními, semknutými žánrovými útvary, jako jsou román nebo poéma. Připomínám v této souvislosti jen příbuznost mezi románem a cyklem novel (především pokud jsou jednotlivé novely spojeny mezi sebou rámcovou povídkou). Tento přechod mezi cyklickými a románovými jevy je také významný pro pochopení Kunderovy poetiky románu.

Zatímco se syžet prvních Kunderových románů z šedesátých a sedmdesátých let jako *Žert* (1967), *Život je jinde* (1973) nebo *Valčík na rozloučenou* (1976) ještě zakládá na poměrně jednotném ději, tedy na jednom z hlavních příznaků tradičního chápání románu, v *Knize smíchu a zapomnění*, která byla poprvé vydána ve francouzském překladu v roce 1979, je tato jednotnost zrušena. *Knihu smíchu a zapomnění* je vlastně spojení různých na první pohled úplně samostatných dějů (mohli bychom mluvit i o samostatných povídkách), přičemž však autor rozpoznal mezi těmito heterogenními složkami takový těsný svazek na úrovni uměleckého smyslu, že mluvil o románu.<sup>3</sup> Kunderův původní záměr, nazvat tuto knihu *Románem smíchu a zapomnění*, se nezdařil, protože příslušný reprezentant pařížského nakladatelství Gallimard, kde kniha vyšla, měl zřejmě strach, že by čtenáři nepochopili autorovou zvláštní koncepci románu (srov. Kundera 1991: 206). Kundera však nechce spojovat žánrovou specifikou románu s určitým apriorním příznakem (jako např. jednotností děje) či s pevným sou-

<sup>2</sup> K problematice cyklizace v literatuře srov. mj. Ibler 1988, 1997, *Zyklusdichtung* 2000.

<sup>3</sup> „Po přestěhování do Francie dal jsem se do psaní další povídkové knihy [po *Směšných láskách*, pozn. R. I.], ale hned po druhé povídce jsem tušil, že to, co podnikám, je kniha prózy spjatá kompoziční jednotou, že její jednotlivé části nebudou tedy samostatné a soběstačné, jako je tomu ve sbírce povídek, nýbrž že každá část bude osvětlovat zpětně část předchozí a teprve poslední z nich dá plný smysl celé knize. Čím víc jsem se nad svým rukopisem zamýšlel, tím více jsem si byl jist, že to, co jsem udělal, není nic jiného než román, román, tak jak já sám ho pojmám a chápu“ (Kundera 1991: 205).

borem příznaků. Jak ukazuje ve své francouzsky psané knize esejí *L'Art du roman* z roku 1986, byl román v průběhu své evoluce od doby evropské renesance vždy poměrně volným, proměnlivým žánrem, jehož forma závisela na noetické funkci, na hledání a poznání nových, dosud neznámých aspektů života, a to s estetickou podmínkou specificky uměleckého poznání. Souhlasím s Květoslavem Chvatíkem, jenž vidí toto charakteristikum v souvislosti s Kunderovým postavením v dějinách evropského románu a především s jeho příslušností k literatuře moderny: „V souladu s konceptem *klasické moderny*, k níž patří jako jeden z jejích patrně posledních významných představitelů, chápe Kundera román jako objev nového aspektu lidského bytí, jako esteticky relevantní kladení otázek lidské existence v podmínkách „paradoxů pozdní doby““ (Chvatík 1994: 122). Pro tuto epistemologickou úlohu vybírá Kundera v *Knize smíchu a zapomnění* – do jisté míry to platí později i pro *Nesmrtelnost* (1990) – formu, která jen stěží připomíná román v tradičním smyslu a která má velkou podobnost s žánrem povídkového cyklu. Samozřejmě nemůže být naším cílem rozhodnout, jestli uvedené knihy jsou romány či spíše povídkové cykly, protože příslušnost textu k jednomu žánru nevyklučuje jeho integraci do jiných typologických vztahů. Neboť jeden z hlavních záměrů narativních cyklů – přímou korelací různých povídkových textů s různými příběhy a ději generovat nový umělecký smysl – je velmi blízký záměrům, které sleduje Kundera svou specifickou románovou koncepcí. Tato blízkost či možná dokonce shoda obou žánrů v Kunderově tvorbě je potvrzena i zvláštními dějinami *Směšných lásek*, dějinami, které nikterak nekončí už na začátku sedmdesátých let sestavením cyklu povídek, nýbrž mají své pokračování v druhé polovině osmdesátých let, a to v souvislosti s vydáním německého a španělského překladu knihy. V rámci vydání těchto překladů provedl autor malou, však nikoli nezávažnou modifikaci. K tomu píše Kundera v uvedené Poznámce autora: „V němčině a španělštině vycházejí *Směšně lásky* poprvé až v roce 1986 a 1987, a to pod titulem *Knihy směšných lásek*. Jednotlivé povídky jsou v obsahu označeny nikoli jako povídky, nýbrž, po způsobu románů, jako části. K této změně nedošlo na nátlak nakladatele, ale z mé vlastní iniciativy“ (Kundera 1991: 205). Označením jednotlivých textů čísly dostal vztah mezi povídkami knihy novou kvalitu. Každé povídce je teď vykázáno víceméně pevné místo v uspořádání knihy. Vznikla jakási kompoziční logika, která přiděluje i pořadí textů vlastní význam, což má svůj účinek i na recepční akt konkrétního čtenáře, jehož svoboda při výběru určitého recepčního směřování je tímto způsobem značně omezena. Větší strukturální semknutosti knihy dosahuje autor i změnou titulu. Zejména titul německého překladu *Das Buch der lächerlichen Liebe* (*Knihy směšné lásky*) působí na rozdíl od španěl-

ského ekvivalentu *El libro de los amores ridiculos* (*Kniha směšných lásek*) výběrem jednotného čísla dojem zvýšené jednotnosti a souvislosti různých povídek. Strukturální shoda s titulem *Knihy smíchu a zapomnění* není jistě náhodná. V Poznámce autora Kundera mluví o retrospektivním poznání, že *Směšné lásky* „byly vlastně jakousi neuvědomělou prefigurací kompozice *Knihy smíchu a zapomnění*“, protože obě knihy „jsou sjednoceny několika tématy, která procházejí celou knihou“ (Kundera 1991: 206). Z tohoto důvodu pokládá Kundera úvahy o „románovosti“ *Směšných lásek* za úplně oprávněné, i když je v Čechách chce nechat tím, čím tam ve vědomí čtenářů vždy byly, tj. „knihou povídek“ (čímž vlastně míní cyklus povídek). Tato otevřenost autora k typologickému určení jeho knihy není ničím jiným než zřetelným poukazem na zmíněnou příbuznost žánrů povídkového cyklu a románu a na existenci širokého přechodného pole mezi oběma žánry.

Ptáme-li se, v čem spočívá těsná cyklická spojitost či dokonce románovost *Směšných lásek*, poznáváme ihned rozhodující roli tematické úrovně. Všechny texty jsou spojeny s motivem lásky, přičemž všechny milostné příběhy a všechny milostné poměry, o nichž je řeč, ukazují lásku ve její tragikomické dimenzi. Důvody, proč se nám tyto lásky zdají směšné, jsou různé. Spočívají v konkrétní historické situaci Československa padesátých a raných šedesátých let, kdy byly erotika a sexualita jedny z poměrně mála sfér svobodného jednání, ale i v paradoxní situaci moderního člověka vůbec, v jeho často marných přáních a iluzorních nárocích. Všude tam, kde se láska a erotika střetávají přímo či nepřímě s určitými protivami a rozpory společenského nebo individuálního života, musí přirozenost, emocionalita a spontánnost milostné sféry ztroskotat, což vyvolává – z autorského distancovaného pohledu – dojem směšnosti. Pokus univerzitního docenta v první povídce Nikdo se nebude smát použít svůj vlastní milostný poměr zpočátku pro soukromý žert s vědeckým diletantem a potom tak podpořit své úsilí osvobodit se z prekérní situace, když je jeho povolání a společenské postavení ohroženo, je důkazem takového ztroskotání. Jiným příkladem je mystifikační hra milenců ve třetí povídce Falešný autostop, jež rychle vede od veselosti a lehkosti přímo do situace existenční tísně, protože překážky, mj. v oblasti osobního citového života, zabraňují volnému rozvoji hry. Vnitřní souvislost mezi různými povídkami jako předpoklad pro cyklický pořádek nebo pro jakousi elementární románovost vzniká tedy především na paradigmatické úrovni, tj. *Směšné lásky* jako celist-

<sup>4</sup> „Je lépe podtrhnout na *Směšných láskách* jejich románovost, jako jsem to udělal v Německu a Španělsku? Anebo je nechat knihou povídek? Upřímně řečeno, nevím. Ale v Čechách jsou *Směšné lásky* známy už víc než dva-  
cet let jako sbírka povídek a nebudu na tom nic měnit“ (Kundera 1991: 207).

vé dílo prezentují široké panorama stavu lásky v moderním světě v podmínkách určitého společenského systému, přičemž jednotlivé povídky odhalují různé fazety tohoto panoramatu. Jsou však i další faktory, které dodatečně signalizují vnitřní spojitost a organizovanost díla. Důkladnější analýza by nám mohla odhalit i jakousi systematiku v pořadí povídek. Vedle přímé syžetové přibuznosti čtvrté a šesté povídky (Symposion a Doktor Havel po dvaceti letech), v jejichž centru stojí postava údajného proslulého milovníka a donchuána doktora Havla, můžeme – podle Květoslava Chvatíka – pozorovat pravidelné střídání „těžších“ a „lehčích“ čísel (srov. Chvatík 1994: 38). Syžet se skutečně vyvíjí v textech s lichými čísly spíše od veselé, komické situace směrem k tragičnosti, kdežto v sudých číslech (což jsou bezvýjimečně variace na téma donchuánů „pozdní doby“) máme spíše komická, nezatížená zakončení. Zvláštní a především integrující roli hraje v *Směšných láskách* sedmá, tj. poslední povídka Eduard a Bůh, jejíž hlavní postava, Eduard, usiluje, zpočátku neúspěšně, pomocí předstírané zbožnosti na přítelkyni vymámit možnost sexuálního vztahu. Zdá se, že i tento příběh patří do řady směšných lásek. Svěrázný další vývoj děje, v jehož průběhu se nevěřící Eduard stále více a více zabývá Bohem, čímž se dominantou v jeho životě stává hledání smyslu, však odlišuje tuto povídku od předešlých a vrhá současně nové světlo na tyto texty. Nepřítomnost smyslu je jedním z hlavních důvodů nejen pro nedostatek charakteru a odpovědnosti na straně hrdinů, nýbrž i pro chaotický stav aktuální historie. Tím se ukazuje velice dojemným způsobem, že kniha *Směšné lásky* má svou vnitřní logiku, jednotnost a také semknutost. Je jasné, že nacházíme v této knize už podstatné základy Kunderovy poetiky románu, a mohli bychom se zřetelem k charakteristickým rysům autorovy koncepce skutečně mluvit o zvláštním typu románu. Svým hlubokým epistemologickým nárokem má toto dílo – nehledě k poměrně volnosti uměleckých postupů – své místo v dějinách moderního (nikoli postmoderního) románu.

## Literatura

CHVATÍK, Květoslav

1994 *Svět románů Milana Kundery* (Brno: Atlantis)

IBLER, Reinhard

1988 *Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik. Dargestellt am Beispiel ausgewählter Gedichtzyklen* Karel Tomans (Neuried: Hieronymus)

1997 „Hlaváčkova Mstivá kantiléna jako lyrický cyklus“, *Česká literatura* 45, str. 340–59, 558–60

KUNDERA, Milan

1991 „Poznámka autora“, in M. K.: *Směšné lásky* (Brno: Atlantis), str. 204–207

1992 „Úvod k jedné variaci“, in M. K.: *Jakub a jeho pán. Pocta Denisi Diderotovi* (Brno: Atlantis), str. 5–17

## ZYKLUSDICHTUNG

2000 *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*, ed. R. Ibler (Frankfurt am Main: Peter Lang)