EROS A GROTESKNO V *SMĚŠNÝCH LÁSKÁCH* MILANA KUNDERY

LUKA BARIČEVIĆ

EROS AND GROTESQUE IN *LAUGHABLE LOVES* BY MILAN KUNDERA
The aim of this paper is to recognize and explain grotesque elements in *Laughable Loves* by Milan Kundera, where I try to elucidate what constitutes the grotesque and all the ways it manifests in Kundera's book. In addition, I suggest that in the given collection of short-stories two main types of grotesque can be found and thoroughly elaborate them.

Keywords: Milan Kundera, Laughable Loves, grotesque, Don Juan

ÚVOD

Tématem této práce je groteskno v díle Milana Kundery *Směšné lásky*. Ve své analýze se zaměřím na čtyři povídky („Falešný autostop", „Eduard a bůh", „Symposion" a „Doktor Havel po dvaceti letech") a pokusím se jejich rozborem určit rysy groteskna, které jsou společné nejen jim, ale i Kunderově souboru povídek jako celku. Abychom lépe rozuměli, co je v *Směšných láskách* groteskní a co groteskno vůbec je, pokusím se o definici tohoto pojmu, přičemž se budu opírat o pojetí groteskna Georga R. Tamarina (*Teorija groteske*, 1962). Posléze přejdu k analýze zmíněného povídkového souboru Milana Kundery, ve kterém rozlišuji dva základní typy groteskna: erotické groteskno pocházející z mocenských vztahů a erotické groteskno, které pramení z donjuanovského archetypu. V pokusu o definici groteskna Tamarin tvrdí (1962: 6), že groteskno je něco „deformovaného, směšného, nevkusného, ohromujícího, absurdního, nerealisticky sty-

lizovaného atd.“ Už na základě těchto atributů má každý recipient určitou představu, jak by groteskno mělo vypadat. Má-li být podle Tamarina něco groteskní, musí dojít k sepětí dvou odlišných/disparátních jevů, jevu tragického a jevu komického. Tamarin proto uvádí klíčový rozdíl mezi groteskou a tragikomikou: „V tragikomice tragika je tragická, a komika komická, víme, čemu se smějeme a proč pláčeme. V grotesce jsou naše reakce často paradoxní“ (ibid.: 32). Groteskno vzniká jako „nový a cizí“ pocit, který má potenciál stát se pro čtenáře pocitem deformovaným, nevkusným, absurdním a směšným. Rozdíl mezi směšným v tragikomice a grotesce (a to je nutné zdůraznit, pokud jde o *směšné* lásky) Tamarin vysvětlil slovy, že „groteskno agresivně zdůrazňuje disharmoničnost, smích v grotesknu není jenom příjemný, ale i nepříjemný“, jinými slovy, hraje si s disparátností (ibid.: 89). Když mluvíme o grotesknu v *Směšných láskách*, je nutné brát v úvahu Tamarinovo tvrzení, že se groteskno nejčastěji realizuje v jednotlivých situacích: „Grotesknost situace vzniká z disparátnosti situace, v které se objekt nachází, a jeho chování, a ještě víc srovnáním s normálním chováním v takové pozici“ (ibid.: 91). Na základě tohoto tvrzení rozlišujeme v *Směšných láskách* dva typy groteskna.

EROTICKÉ GROTESKNO POCHÁZEJÍCÍ Z MOCENSKÝCH VZTAHŮ

V povídce „Falešný autostop“ můžeme pozorovat zmíněnou disparátnost jevů. Když se mladík a jeho přítelkyně pustí do hry *falešných* identit, mladík pozoruje, jak se identita jeho přítelkyně jako milované a loajální ženy mění v identitu lascivní cizinky. Současně se změnou její identity se proměňuje nejen jeho, ale i její pojetí jejího těla. Jakub Češka vysvětluje (2005: 98), proč vlastně v povídce „Falešný autostop“ došlo k změně těla a identity, zvlášť v restauraci: dívka je vystavená pohledům jiných lidí, čímž se tělo probudilo, na rozdíl od poctivého pohledu jejího milence, který přináší úzkost. Probuzení těla umožnilo dívce, aby svou identitu změnila a aby se začala chovat jinak. Sám popis této změny v povídce svědčí o grotesknosti situace: „Bylo to, jako by se díval na dva obrazy vložené do jednoho ku-

kátka“ (Kundera 1991: 75). Groteskno ještě posiluje další popis způsobu, kterým mladík dívku pozoruje v pokoji: „ta divoká směsice mu připadala hnusná jak pestrost smetiště“ (ibid.: 75). Jeho vztah vůči jejímu tělu je zdeformován a dosahuje vrcholu groteskna, když se k ní začne chovat jako k prostitutce, o čemž svědčí vypravěčovo používání expresivních slov a obrazů pro vysvětlení jeho psychického stavu, např. „hnusná jak pestrost smetiště“ (ibid.: 75). Stejně jako kukátka fungují dva obrazy, na které se díváme simultánně a které spolu splývají, groteskno také funguje jako kukátko, do kterého jsou vloženy láska a nenávist k dívce, čímž se zdůrazňuje disharmoničnost, nezbytná pro groteskno. Tamarin rozvádí názor Bély Balásze, který nám pomůže lépe rozumět grotesknu ve „Falešném autostopu“. Balász (podle Tamarin 1962: 14) totiž klade důraz na zvrácenost a na existenci první (nekarikované) představy o objektu, jehož popřením druhou představou pak vzniká groteskno: na jedné straně máme představu milované ženy a na druhé straně představu lascivní cizinky, které se navzájem popírají. Probouzení dívčího těla přineslo i změnu moci ve vztahu. Jakmile si převzala jinou identitu, dostala se do stejné mocenské úrovně jako mladík. Dříve mu byla podřízena, alespoň emocionálně, protože se bála možné přítomnosti jiných žen v jeho životě a tím samým mu nechtěla odporovat, aby zachovala ten vztah. Pochopiv, že jeho partnerka je na stejné mocenské úrovni, mladík se začal ještě víc oddávat své maskulinitě a snažil se povznést se nad ni. Jeho snaha o silnější mocenskou pozici končí surovostí a mizením lásky. Důsledkem je deformovaný milostný vztah bez lásky, komický a zároveň smutný, což svědčí o jeho grotesknosti.

Aleš Haman se zabýval erotickými motivy v tvorbě Milana Kundery. Na základě postavy Rubense z románu *Nesmrtelnost* (1990) vyvozuje tezi o Kunderově práci s erotickými motivy: „Od dráždivé situace dospíváme k provokativnímu (v daném případě dokonce rouhačsky zdůrazněnému) zobecnění, které odvádí čtenářovu pozornost z roviny smyslovosti a smyslnosti do sféry intelektuální reflexe“ (Haman 2014: 280). Podle Hamana to „platí takřka bez výhrad o většině erotických motivů“ (ibid.). Odvádění čtenářovy pozornosti od dráždivé situace k zobecnění sledujeme krátce před chvílí, ve které mladík nařídí dívce, aby předvedla striptýz:

> Oba obrazy stále prosvítaly jeden přes druhý a mladík chápal, že dívka se jen na povrchu odlišuje od jiných, ale ve svých rozsáhlých hlubinách je stejná jako jiné ženy, plná všech možných myšlenek, pocitů, neřestí, které dávají za pravdu všem jeho tajným pochybám a žárlivostem; že dojem kontur, které ji vymezují jako individualitu, je jen klam, jemuž podléhá ten druhý, ten, kdo se dívá, on. Zdálo se mu, [...] že *skutečná* dívka stojí teď před ním a je beznadějně *cizí*, beznadějně *jiná*, beznadějně *mnohoznačná*. Nenáviděl ji. (Kundera 1991: 76)

Můžeme říct, že vypravěč zde zobecňuje vztah mezi mladíkem a dívkou: už to není milostný vztah mezi dvěma lidmi, kteří se nějakou dobu znají, ale vztah mezi cizinci, v němž žádná forma lásky neexistuje. Nachází se v podobném psychickém stavu jako Rubens – kterému „monolog D byl zrcadlo, v němž nacházel všechny ženy, které znal" (Kundera 1993: 273) – a v dívce vidí rámec hlubšího chápání její identity, ale také možnost zkoumání svého názoru o ženské populaci. I když nevyvozuje „rouhačský závěr", že ženy jsou částí božího proudu, přece se vydává cestou filozofického pátrání po identitě a individualitě, čímž přichází ke groteskním zjištění, že nenávidí dívku, kterou miluje. To vrcholí scénou dívčího splňování jeho perverze v podobě ženy „v černém spodním prádle (a černých punčochách) tančící na lesklé desce klavíru" (Kundera 1991: 77).

Podle Tamarina (1962: 123) groteskno neobsahuje realizovanou lásku (nebo milování), „ale obscénnost a perverze, často extrémní, přičemž se zdůrazňuje eroticko-sadistická komponenta". Toto platí i pro sexuální vztah mezi Eduardem a ředitelkou v povídce „Eduard a bůh". Mladý učitel Eduard, který předstíral, že je věřící, jen proto, aby mohl spát s dívkou, která se mu líbí, má kvůli tomu problémy ve škole. V ústrety mu vychází ředitelka, která ztělesňuje nenávist komunistického režimu k náboženství, ale protože se jí Eduard líbí, vezme si za svůj úkol jeho převýchovu. Na konci navazují groteskní sexuální vztah. Ředitelka je „jímavě ohavná, černé vlasy jí stínily podlouhlou kostnatou tvář a černé chlupy pod nosem nabývaly výraznosti kníru" (Kundera 1991: 182), a právě kvůli jejímu deformovanému tělu se Eduard nemohl přinutit k styku s ní. Aby se zachránil, režíruje

groteskní situaci. Eduard použil svou falešnou víru, aby ponížil ředitelku a přinutil ji k činům, které jsou neočekávané vzhledem k jejímu světovému názoru. Dochází k perverzi, k výměně rolí: Eduard je teď v pozici moci, zatímco ředitelka je velice submisivní. Právě moc je „tmelem Kunderova fikčního vesmíru" a „jak společenská činnost politiky, tak osobní interakce erotiky jsou mocenské hry" (Doležel 2003: 98). Eroticko-sadistická komponenta této mocenské hry vrcholí, když Eduard nařídí ředitelce, aby se úplně svlékla, klekla a potom aby sepjala ruce a začala se modlit. Groteskno spočívá v tom, že ředitelka, žena, která je v komunistické straně, klečí na podlaze a modlí se k Bohu, v kterého nevěří, protože jí to nařídil člověk, který je ve skutečném světě podřízen jí, který žádnou moc nad ní nemá a ani sám v Boha skutečně nevěří. Jinými slovy, „silná mocenská pozice se ukazuje slabě erotickou, a naopak slabá mocenská pozice se ukazuje silně erotickou" (Češka 2005: 89).

Uvedu ještě Češkovo mínění (ibid.: 85) o disharmoničnosti, popření pojmů a groteskności situace v povídce „Eduard a Bůh". Když přemýšlel o tom, kde spočívá přitažlivost tělesného a co je vlastně přitažlivé, dával příklad Alice, jejíž přitažlivost spočívala v její zahalenosti. Jakmile ale Eduard viděl její obnažené tělo, její přitažlivost zmizela. Vezmeme-li v úvahu, že hlavním cílem Eduarda a jeho jedinou motivací je spát s Alicí, jeví se jako groteskní fakt, že je po tom vytouženém činu Eduard odpuzován Alicí. Tomu pomáhá i paradox, že přitažlivost těla spočívá v jeho zakrytosti (ibid: 86). Tady vidíme disharmoničnost – čím méně Eduard vidí Alici, tím víc ho přitahuje –, ale i soulad s dalším Tamarinovým tvrzením o situačním grotesknu. „Normální" chování v takové situaci implikuje jisté štěstí z vlastního úspěchu, protože Eduard po Alici a jejím těle touží celou dobu, ale místo toho je zklamán a vztah s Alicí ukončí. Helena Kosková tvrdí, že „groteskní nepoměr mezi malicherností popudů a nedozírností následků lidských činů je nejen charakteristikou doby, která povýšila ideologii na náboženství, ale současně také složitou směsici racionálních a iracionálních prvků v životě" (Kosková 2012: 39).

EROTICKÉ GROTESKNO, KTERÉ PRAMENÍ Z DONJUANOVSKÉHO ARCHETYPU

Motiv Dona Juana je jedním z častějších v Kunderově tvorbě (Martin, dr. Havel, Jan, Rubens, Tomáš aj.). O tom, že si archetyp Dona Juana zasloužil značný prostor v jeho dílech, svědčí mimo jiné diskuze mezi dr. Havlem, primářem a doktorkou v povídce „Sympozion" o tom, jaký je Don Juan současné doby. „Don Juan. To byl přece dobyvatel. […] Éra Donů Juanů skončila. Dnešní Don Juanův potomek už *nedobývá*, nýbrž *sbírá*. Postavu Velkého Dobyvatele vystřídala postava Velkého Sběratele, jenomže Sběratel, to už právě vůbec není Don Juan" (Kundera 1991: 97). Dojem grotesknosti je posílený tím, že dr. Havel Sběratele popisuje jako otroka, protože „sběratelství se stalo dobrým mravem, bontónem a téměř povinností" (ibid.: 98). Být otrokem obecně předpokládá podřízenost něčí vůli, ztrátu možnosti vlastního výběru. U Kundery je dr. Havel otrokem sebe samého, nikoliv touhy, protože touha patří do říše Velkého Dobyvatele. Podle Evy Le Grand (1995: 154) u klasického Dona Juana anebo Velkého Dobyvatele je touha jeho výtažkem, neoddělitelnou součástí jeho identity. Sběratel se tak stává „krasořečníkem", který se snaží ženy sbírat spíš zaměřeným dojmem. Dojmem, který charakterizuje přebytečný kýč, korespondující s moderním Donem Juanem, jenž je „pouhý konformista shodující se s *duchem doby*" (ibid.: 156). I když oba uvedené typy existují v rámci společného jmenovatele Dona Juana, navzájem se popírají: v „Sympoziu" mizí to podstatné, co Dobyvatele činilo Donem Juanem (touha). Moderní podoba Sběratele je spíš groteskním zbytkem kdysi proslulého milovníka.

Další grotesknosti postava dr. Havla nabývá v povídce „Dr. Havel po dvaceti letech", v níž sledujeme určitý časový vývoj kunderovského typu moderního Dona Juana. Popření dvou objektů, které vyvolává dojem groteskna a které jsme mohli najít také ve „Falešném autostopu", nacházíme i u dr. Havla. To, že starší lidé vzpomínají na své mládí (v případě dr. Havla jde o období úspěšného sběratelství, zatímco teď je nemocným a starým člověkem), není samo o sobě groteskní. Groteskní je ale fakt, jakým způsobem stárnutí na dr. Havla působí. O motivu studu za své tělo se

zmínil Češka (2005: 52), který vysvětloval rozdíl mezi studem mužským a ženským v Kunderových prozaických dílech. Podle něj může klasický stud existovat pouze u žen, protože jen ony mají své vlastní tělo a tvář, zatímco mužské tělo je v Kunderově tvorbě skryté a jako by neexistovalo. Z toho vyplývá, že u mužských postav můžeme mluvit jen o „hanbě či lítosti" (ibid.). Pochopiv, že si ho ženy už nevšímají (doba jeho sběratelství už skončila), dr. Havel upadá do rozpaků, a to navzdory tomu, že je ženatý a má mladou a žádoucí ženu, která je ještě k tomu žárlivá. On ale pořád vidí sebe jako stejně žádoucího, vitálního muže, jímž už není, a jako by se nedokázal smířit s faktem, že se takto *vitální* muž ženám už nelíbí. Lítost, již cítíme, pramení z touhy dr. Havla zase se stát Sběratelem, což se mu nedaří už kvůli jeho stáří. V současnosti není ani tím groteskním zbytkem Dobyvatele, kterým je Sběratel, ale nemocným a starým člověkem, který se dívá na to, jak se jeho *říše* pomalu hroutí. Jeho dřívější obraz sběratelského Dona Juana vyvstává v čtenářově mysli v souvislosti s předchozí povídkou „Sympozion" – zase máme kukátka, ve kterých obrazy mladého a starého dr. Havla splývají v jeden groteskní obraz. Protože je mimořádným a významným člověkem, jenž má identitu a pověst sukničkáře, je pro něj ztráta moci, ztráta mladého těla vlastně velkou tragédií. O ztrátě individuality v Kunderových dílech se zmínil i Haman (2014: 281), podle něhož lidské tělo u Kundery má zvláštní předmětný charakter, protože v něm spočívá duše jednotlivce, a mizením „dialektické jednoty těla a duše" dochází ke ztrátě individuality, přičemž tělo zůstává jen erotickým předmětem. Groteskno je ve zmíněné povídce posíleno, když se na dr. Havla během jeho pobytu v lázních obrátí mladý redaktor s prosbou, aby udělal rozhovor s jeho manželkou. Když se ale redaktor dozví, že dr. Havel byl takovým Donem Juanem, rozhodne se psát o něm. Na základě svých bohatých erotických zkušeností – lidé o něm říkali, že „je jako smrt a bere všechno" (Kundera 1991: 84), což je vlastně groteskní zobrazení libida – se dr. Havel povyšuje jako superiorní nad svou manželkou a je *důležitější* než ona jen kvůli faktu, že v životě měl vztah s mnoha ženami.

ZÁVĚR

I když se nemůžu zmínit o všech povídkách, ve kterých se groteskno jeví, pokusil jsem se vyložit alespoň příklady dvou základních typů groteskna, které lze v Kunderově sbírce spatřit. Když se na ně díváme blíže, tyto „směšné lásky" nejsou směšné, ale tragické a hořké. Díky Kunderově dovednosti možná vyvolávají dojem směšnosti, ale právě tím, že se něco tragické nebo smutné chce ukázat jako směšné, vzniká groteskno. Tuto „směšnost" se pokusil vysvětlit i Květoslav Chvatík (1994: 34): „jsou to příběhy Don Juanů ‚pozdní doby', příběhy o hře na lásku a o hře s láskou, a tím i příběhy o nemožnosti lásky – odtud jejich ‚směšnost' a ‚melancholie'". V Kunderových *Směšných láskách* groteskno není pouhou výzdobou textu, ale prostředkem k vyjádření svého vlastního fikčního světa rozbitých lásek a zároveň se snaží ukázat čtenářům disparátnost lidského chování, jak ve fikčním, tak ve skutečném světě.

Bc. Luka Baričević
Filozofická fakulta Univerzity v Záhřebu
Koruška 15, 48260 Križevci, Chorvatsko
bariceviclu@gmail.com

LITERATURA

DOLEŽEL, Lubomír
2003 *Heterocosmica: fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

ČEŠKA, Jakub
2005 *Království motivů: motivická analýza románů Milana Kundery* (Praha: Togga)

GRAND, Eva Le
1998 *Kundera aneb Paměť touhy* (Olomouc: Votobia)

HAMAN, Aleš
2014 *Tři stálice moderní české prózy: Neruda, Čapek, Kundera* (Praha: Karolinum)

CHVATÍK, Květoslav
2008 *Svět románů Milana Kundery* (Brno: Atlantis)

KOSKOVÁ, Helena
2012 „Téma lyrického věku a homo sentimentalis v Kunderově próze"; in Bohumil Fořt, Jiří Kudrnáč, Petr Kyloušek, *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?* (Brno: Host), s. 34–50

KUNDERA, Milan
1991 *Směšné lásky* (Brno: Atlantis)

1993 *Nesmrtelnost* (Brno: Atlantis)

TAMARIN, Georges R.
1962 *Teorija groteske* (Sarajevo: Svjetlost)