

Já v pólech blízkosti a cizoty (past artikulačních sítí)

Jakub Češka

Jan Sokol doporučuje četbu klasických románů pro hlubší uchopení toho, co je to osoba: ...*klasický román ... dává nahlédnout „dovnitř“ úplně jiné, cizí osoby...* (Sokol 2000: 8). Diskuse nad palčivou otázkou: V jakém slova smyslu můžeme mluvit o románových postavách jako osobách? nebyla ještě téměř zahájena. Prvou trajektorii otázek vyznačil Brabec v článku *Člověk jako ne-osoba*. V hermeneutickém pohybu navazujícího rozhovoru se zaměřím na to, co znamená „dovnitř“ *cizí osoby*, a to zejména na výklad metafory vnitřku, která je akcentována uvozovkami.

Brabec postavil otázku, zda je možné pro seznamování s konceptem osoby číst např. Robbe-Grilletův román *Žárlivost*. Otázka zní, zda je možné jakkoli románové postavy subsumovat pod Sokolův koncept osoby. Vybírá si k tomu jeden z tzv. tradice „nového románu“. Nejenom že tento román vyvstává v jistém kontrastu ke Kunderovým románům, ale navíc v tradici „nového románu“ vyvstává jistá snaha zviditelnit strukturu vyprávění, chcete-li textovost, tedy románové postavy jsou pouhé textové instrukce, ve kterých je snad již programově rozrušena iluzivnost textu. Románový text v tradici „nového románu“ nenachází referenta ve vnějším reálném světě, který je nám udělen, ale v konturách vyprávění. „Nový román“ dává v sázku iluzi románu jako okna do světa. Netřeba se tedy divit ztrátě osoby, kterou ukrývá přízrak vyprávění. Ovšem Kunderovy romány jsou uchyceny na klasické narativní schéma, přestože vypravěč není bohem fiktivního světa (Doležel), ale stává se jedním ze spoluhráčů. Což by nakonec měla být výhra pro Sokolův koncept osoby. Ani v našem aktuálním světě nenalezneme a ani nehledáme děda vševěda. Přesto se nepotkáme ani v takových románech s osobou. Ve chvíli, kdy se dostaneme do řečí, a román je hyperbolou takové devastace, není možné nalézt osobu. Kuratela jazyka

nás předchází a mocensky je nad námi. Románové postavy jsou chyceny do pasti paradigmat. Snad jedině tak je možné je číst. Teprve na pozadí neosoby, kterou je každá románová postava, se ukáže, co to je osoba. Osoba je negativem románové postavy.

Četba románů snad vede ke kardinální otázce: zda je možné vystoupit z pasti artikulací. A je vůbec možné ji položit bez existenciálních nářků? Kdo čte, nežije – potácí se v oblasti pomyslu, ale kdo nečte, žije chudě. Zpětný ráz románu: diskurzivní jednotka narušuje to, co jsme předtím byli schopni myslet. Kunderovy romány ukazují, jak literární motivy rozvracejí stabilizované sociální vztahy, aby nakonec samy vytvořily siločáry života.

Iluze: Jelikož nemůžeme o svém životě vyprávět jinak než v rámci různých vyprávěcích schémat, vzniká dojem, že v románu se setkávají lidské osudy a pak tedy jsou postavy buď živé nebo nikoli.

Patrná je tato iluze jak při četbě studentských prací o románových postavách, tak i při rozhovorech na semináři. Nakonec se s ní hojně setkáme i v jisté části české literární kritiky, která však vězí stále v Šaldově vitální kritice. O spletnosti lidských osudů, stejně jako o životnosti postav můžeme mluvit pouze metaforicky, ale pak nám uniká obojí. Jak to, co je to román, pak i život jako jeho negativ. Román je něco *jako* život, což nakonec vede k tomu, že se převážně ptáme, jaký je to život, namísto jaké je to *jako*. Chcete-li: jak se děje tato podobnost, která se tak ráda skrývá. Čtenář je pak vystaven splynutí ať již s románovou postavou (čtenář jakožto románová postava), nebo s celým románem (čtenářův svět jakožto svět příslušného románu), román jako zásobárna pravd o světě) nebo nakonec se stává šmírákem autorova života (čtenář jakožto voyeur). Takové splývání však od oné podobnosti, která byla výrazně tematizována ať již ve formalismu nebo ve strukturalismu, ovšem s výrazným přetížением spíše nepodobnosti, odvádí. Jsem jinak než románová postava, můj svět je jiný než románový, ale přeci jsem nějak *jako* románová postava a i můj svět nachází afinitu v románovém. Nacházím se v pólech cizoty a blízkosti.

Podívejme se na jistou komplementaritu románu *Žárlivost* a Kunderových románů. Základní rozdíl je nabíledni. V Robbe-Grilletově románu nemají postavy vnitřek. Veškeré situace jsou snímány jakoby pohledem objektivu, pohledem žárlivce, který se však vyvázal z jakéhokoli komentáře. Ani vypravěč nemá viditelné nitro. Vše je obrazem bez významu, řeči jsou pouhá slova bez pozadí. Sice nás může jímat hrůza ze zástěny vnějšíku, která nechává na čtenáři, aby se stával konstruktérem vnitřku, ale jelikož nemá

ani žádné náznaky toho, co je uvnitř, stává se lyrickým žárlivcem, který nutkavě doplňuje nepřítomné, čímž však vypadává z textu. *Žárlivost* jako by výrazně stavěla otázku, zdali je kulturně únosný pohled bez komentáře, či pohled, který sám sebou nekomentuje.

V Kunderových románech nalezneme hyperbolu opačného přístupu. To, co je vně, je ukryto tím, co se odehrává uvnitř. Zkusíme-li převyprávět Kunderův román, ať je to např. *Žert*, který je českou literární kritikou považován za nejméně artistní, a tedy přirozený, bez jakékoli teoretické ambice, narazíme na nesnáz, neboť se obtížně rozpomínáme na pohyby jednotlivých postav v časoprostorové síti románu, ale spíše si vzpomeneleme na to, jak jednotlivé postavy určité situace „žily“, tzn. komentovaly. Tím však nechci říci, že nemůžeme rekonstruovat časoprostorovou síť románu *Žert*, pouze to, že motivace pohybu jednotlivých postav vyrůstá z jejich komentáře, a čtenář je stimulován k tomu, aby to nekomentované vnímal symbolicky, ať je to např. Ludvíkova cesta z hotelu poslední den. To, co se děje vně, je vyvlastňováno (přivlastňováno) tím, co se děje uvnitř. Místo souvislého vyprávění se nám příběh rozpadne do jednotlivých komentářů, které překrývají vnějšek. Románové postavy pak můžeme chápat jako místa, kde je vnějšek směřován vnitřkem, a postavy „vidí“ vnějšek jen potud, pokud má vazbu k vnitřku. Kunderovy postavy jako by se dívaly zevnitř ven, zatímco postavy *Žárlivosti* jako by nemohly proniknout zástěnou vnějšku. V pohybu směny u Kunderových postav se kryje hermeneutický problém. Postavy s vnitřkem budí iluzi zviditelnění hermeneutického pohybu, jelikož vyjádření (tzn. jak se vnějšek odráží uvnitř) je následováno komentářem (výkladem), který odsouvá výraz jako nepřípadnou artikulaci vnějšku, čímž otevírá prostor pro nový. Nakonec můžeme prohlásit, že ani Kunderovy postavy nemají žádné nitro, ale pouze zvnější vnitřek, který podléhá artikulačním sítím. V takovém teatrálním předvádění směny bují komentář, přestože jde o samomluvy postav. Ale v románu, na rozdíl od běžné životní situace, musí i samomluva podléhat artikulačním pravidlům.

Chtěl bych prokázat: jak jsou postavy strukturálně podobné, vyznačit způsob, jakým směna probíhá, a zároveň ukázat, že jakmile vnitřek podlehne narativitě, stává se zvnější nitem, které ruší jakoukoli partikularitu, což znamená, že taková postava nemůže být subsumována pod Sokolův koncept osoby.

V příkladech se nebudu držet pouze Kunderových románů, ale i Kohoutovy románové autobiografie, která může prokázat, že před kon-

ceptem románových postav nejsme chráněni, ani pokud se vydáme po ose vlastního života.

Nejprve nakupím citace, které by měly poodhalit, jakým způsobem pomocné syntagmatické osy rozvrhují ať již vypravěči nebo románové postavy prostor reflexe.

„Přispěl jsem snad (...), že *kormidlo národního korábu* uchočili po dvaceti letech mužové, kteří mají charakter, vzdělání a důvěru.“ (Kohout 1998: 211; zvýraznění J. Č.) Metafora z námořnictví: stejně i Stalin stál na *kapitánském můstku*; *vrak* buržoasie a *záchranná loď* komunismu; inteligence, která bude za nedlouho stát na *kapitánských můstcích* naší země (z projevu na 4. sjezdu Československých spisovatelů).

Při rozchodu PK se Z. evokuje vypravěč užitím pomocných syntagmat (moře, námořnictví) paralelní situaci jak k okupaci Československa, ve kterém *ztroskotal* socialismus s lidskou tváří: „*Svobodný vysílač utonul v atmosférické poruše.*“ (Kohout 1998: 260), tak k rozchodu se Z., která mu pomohla nalézt ztracenou souvislost života. I ztráta Z. je něco jako utonutí.¹

„Hotel (...) mizel ve zpětném zrcátku jako poslední *maják pevniny*, na kterou jsem se už nikdy neměl vrátit. Plakal jsem naposledy před pěti lety za sklem *motolské prosektury*. Potkal jsem smrt už tolikrát v životě, že jsem vážně nepamyslel na tu svou. (...) Jel jsem jeho ulicemi (Říma), abych našel svou *výpadovku ze života.*“ (Kohout 1998: 296; zvýraznění J. Č.)²

¹ Srv. „*utonutí*“ v lavině, ve které mizí všichni, kteří psali příběh života P.K. (Kohout 1998: 257). K tomu srv. kapitulu *Maminka*, kterou můžeme rozdělit do dvou částí: 1. *tragická ztráta* maminky, 2. *setkání se Z.*, která jako by nahradila ztracenou matku a znovu navrátila P. K. do života. Z. navázala ztracenou souvislost života P. K.

² K základnímu námětu z deníku turisty lze číst paralelně povídku M. K. *Falešný autostop*. Obdobná je výchozí motivace *odbočení z naplánované cesty*. Mladíkovi je silnice symbolem vlastního omezení. P. K. mění směr, aby se vyhnul *génie loci* Rimini. Tzn. odbočení je *motivováno realitou*, kterou zpřístupňuje *intertextová výpůjčka*. Vnější podoba *odbočení* má zcela jinou motivaci. V prvním případě má znamenať zásadní zvrát v mladíkovo životě, v druhém také (P. K. si má vzít Z.), ale P. K. jakoby vzdával hold omezením, *vulgárně pověrám*. Zatímco Kunderova povídka končí neřešitelným konfliktem (který otevřívá otázku, zdali je individualita mimo dominanci signifikátů) první den dovolené, dovolená P. K. *nekončí konfliktem první ráno*, ale postupně *nachází* P. K. z konfliktu (ten je rozvržen neslučitelností komunity *my a oni*, který generuje ostentativní Vy, lhotejno kdo jej vyřkne) východisko. Vztah je nakonec zajištěn *vyloučením slova Vy ze slovníku Z.* (tzn. odloučením sféry soukromé od veřejné) a zároveň převzetím takových signifikantů, které soužití umožňují. Zásadní otázka *Falešného autostopu* není položená. Má to snad znamenat, že mezi signifikantů se zakouší v teoretických diskurzech, zatímco v soukromém životě je každá hra se signifikanty, které nepatří do slovníku konkrétního vztahu, předem vyloučena?

Má-li být soukromí uchráněno před zraky veřejnosti, musí vypravěč *ustat ve vyprávění o něm*. Nakonec se z *deníku turisty* nestane pornografie: P. K. odchází až tam, kde začíná nesmrtelnost; záběr kamery do paralelních scén v manželských postelích, kde hledají v Labyrintu světa Hlubinu bezpečnosti (Kohout 1998: 301). *Poslední záběr* na titulěk: *Navrát se, odkuds vyšel, do domu srdce svého a zavři za sebou dveře.*

Podobnost až identičnost časově odlehlých, rozmanitých událostí vytváří vypravěč (postava), který v nich rozpoznává obdobu základního konfliktu. Tento základní konflikt není možné popsat objektovým jazykem, ale vždy oklikou přes pomocné syntagma (vždy pouze *jako něco jiného*). Zprostředkování (ať již má jakoukoli povahu – metafora, metonymie, synekdocha...) funguje jako totalizující rámeček (referenční), který umožňuje poměřovat nesouměřitelné události. Konkrétní událost je prostředníkem směněna za novou konfiguraci základního konfliktu. Událost je pouze vnějškem, jejíž (jehož) hodnotu určuje teprve její rub (její zvýznamnění v totalizujícím rámci). Směnou je konkrétní událost (popsatelná objektovým jazykem) zakryta (znevěditelněna) odkrytím základního konfliktu.

V metafoře nebo v jiném paradigmatickém vztahu jsou zahrnuty dvě tendence vyprávění – jak odstředivá (ta je způsobena otevřením situace jiným syntagmatům – např. pověstní kurevníci a opilci³ – odkazují k ostatním historikům, které o nich kolují), tak i dostředivá. O odstředivosti/dostředivosti rozhodne čtenář, kterému je buď označení shrnující nálepkou, (tuto strohost chce rozlomit vlastním vyprávěním básník v románu *Pověťroři*), nebo jej zavádí k dalším historikům. Je-li paradigma jakýmsi společným jmenovatelem příslušných syntagmat, pak je pohyb obousměrný a kyvadlový: rozvití a uzavření v nátlaku pomocného syntagmatu. Skrz toto uzavření zpět k událostem, které jsou osmyslněny stejným paradigmatickým. V románu *Z deníku kontra – revolucionáře* je okolní svět viditelný potud, pokud se týká základního konfliktu. Např. pověstní kurevníci a opilci získali místo pouze jako jeho pozadí.

Jako příklad nemožnosti vyvázat se z nátlaku paradigmatického můžeme číst román *Pověťroři*. Jako by chtěl básník překlenout paradigma *chudák* konstrukcí příběhu neznámého – jsa popuzen dostředivou silou označení.

³ Hranice románu tvoří konflikt komunit *my* s *oni*. Ti, co přecházejí zpoza takového konfliktu k jedné z komunit, umožňují zviditelnit hranice románu. Např. vstoupí do románu pověstní opilci a kurevníci, kteří sledují v hospodě v televizi diskusní vystoupení z okresních konferencí strany (Kohout 1998: 81). Svět lidí, který se o politické dění nezajímá, je mimořádný ať již komunistům nebo lidem, kteří se snaží vyjádřit svůj nesouhlas s komunistickou mocí. Ve chvíli, kdy je možné na něm ilustrovat přitažlivost revoluce, vstoupí od románu. „Závěrem večere u Golena. Pověstní kurevníci a opilci, kteří při slově Marx dostávali kopřivku, hleděli dvě hodiny a vytržení nad barový pult. Televize vysílala úryvky diskusních vystoupení z okresních konferencí strany.“ (Kohout 1998: 81; zvýraznění J. Č.) Sama společnost je důležitá jen jako obraz. Proto ti, co zatemňují pohyb socialismu (např. pověstní kurevníci a opilci) jsou jeho nepřátelé. Teprve ve chvíli, kdy jsou strženi „obrodným procesem“, se stávají pro vypravěče, v podobě „dobrého znamení“, viditelní. Zviditelnění dříve neviděného okruhu světa neznamená však změnu postoje P. K., který nahlíží realitu prostřednictvím stabilních signifikantů: z *opilců a kurevníků* se stanou *příznivci socialismu*.

Vyjádření mu připadne kusé, které zakrývá proponovanou bohatost života. Pokud chce se svým vyprávěním skončit, nemůže se vyvázat z dominance paradigmat. Vyprávění, které vede jako spor s chirurgem, obsahuje zrcadlový obraz sporu. Pokud by básník promítl svůj postoj do zrcadlové románové postavy, byl by se v nekonečné rekurzi vyprávění zacyklil.

Vraťme se ke Kunderovým románům. Romány je možné hierarchizovat vzdáleností vypravěče k postavám, která je ukazatelem viditelnosti nátlaku ať již literárních motivů, nebo metafor v širokém slova smyslu. Čím je vzdálenost větší, tím je observace důslednější, ta ale v jistém slova smyslu sterilizuje dílo, neboť nabourává splývání (s románovými postavami a jiriak), které však odpovídá naší nalomené, disparátní životní artikulaci. Podívejme se na pár stupňů distance a na její důsledky. V Deníku *kontra – revolucionáře* je vzdálenost nejmenší: vypravěč propadne metaforizované skutečnosti, neboť ani na rovině románových postav není schopen oddělit popis události od interpretačního schématu, ve kterém nachází její pravý obsah. Ve *Valčíku na rozloučenou* je situace význačná. Např. Jakub (v případě psa, ve kterém viděl *pronásledovaného*, jednoho z těch, co unikli, a kterého si chce jako trofej odvézt ze země nesvobody) je schopen získat odstup od svého zaslepení – připadá mu komické, jak mohl ve psu vidět *psance*. Avšak v *Růženě*, která se vyskytla ve stejném paradigmatu jako pes, vidí pouze jako *přisluhovačku katů*. Dále vypravěč ironizuje Jakubovu pózu ve chvíli, kdy se chce před Olgou vytáhnout modrou tabletkou jedu, a je schopen odhalit jeho intimní příběh (*Pro Jakuba byla... symbolickou rekvizitou, kterou teď v jakémsi sakrálním obřadu musí odevzdat veleknězi*. Kundera 1997: 109), ale v závěru románu s ním splývá, což nakonec způsobí, že není schopen odlišit trauma Jakubova politického života (přesněji artikulaci takového traumatu, jeho archivaci), které utvářelo jeho osobní příběh – od vnější reality, kterou deformuje. V *Nesnesitelné lehkosti bytí* je vzdálenost největší, vypravěč přímo mluví o nebezpečí metafor.

Románové postavy se utvářejí v pólech vnějšku (vnější reality, prostředí, situace) a vnitřku („duševních stavů“). Nejsou určeny výčtem vlastností, zdá se tedy, že jsou dynamické (na rozdíl od statických Homérových postav (Auerbach)). Ale je možné mluvit ještě o jiném druhu státnosti, která se již netýká stabilního neproměnného charakteru, ale metafor vypravěče, která funguje jako vztažný rámec postavy. Hlavní postavy *Nesnesitelné lehkosti bytí* (Tomáš a Tereza) jsou určeny ať již metaforou bezradnosti (Tomáš), či metaforou nesouladu mezi tělem a duší (Tereza). Tomáš se pohybuje mezi póly citu (Tereza) a formy (Sabina, a ostatní mi-

lenky, Sabina však jako uvaděčka do země formy). Zároveň můžeme sledovat i pohyb základních metafor vypravěče napříč romány. Např. Agnes (Nesmrtelnost) jako by pokračovala v Tomášově dilematu, avšak ta je schopna žít v obou světech (rodina – cit, Rubens – forma), otázkou již není, kterému světu dát přednost, ale východisko nalézá v úniku z této polarity (odjezd do Švýcarska). Naopak v podloží románových postav *Valčíku na rozloučenou* žádná taková určující metafora není. Pokud je vypravěč schopen určit počátek románové postavy, přivede ji k výrazu. Podobně jako Růžena získává orientační bod ve chvíli, kdy je schopna dát své negativní emoci výraz – svést ji např. do řečiště signifikantu – *strážce v bráně budoucnosti*. Jsou-li postavy stabilizovány základní metaforou, pak funguje jako úběžník smyslu, jako vztažný rámec.

K pohybu směny

Ve *Valčíku na rozloučenou* Růžena směňuje vnější realitu za signifikanty ze svého osudového příběhu. V dárku od Františka (bleděmodré noční košili) rozpozná *bažinu dobroty a oddanosti*, která ji nakonec pohltní. Na tento význam navazuje výjev honců v parku – jako doplnění, *Františkův svět ... si pro ni přišel v podobě této útočné čety, jako by si ji chtěl odvléci v jednom z drátěných ok.* (Kundera 1997: 117) Růžena je přikovaná k lavičce, ze které sleduje tento výjev. Nad tuto situaci se může povznést pouze potud, pokud ji přebije výrazem: *klíčcím plodem*, který považuje za *vstupenku do budoucnosti*. V rámci svého příběhu vězí mezi nudnou minulostí (František) a lákavou budoucností (Klíma). Detail vertikální směny: Ve chvíli, kdy si uvědomí obsah svých útrob, *nejasně cítí*, že ji nad honbu na psy a starce povyšuje, až nakonec tento pocit smění za výraz – plod se stává *vstupenkou do budoucnosti*.

Vertikální směna (vnější realita/osudový obraz) provokuje horizontální (proti minulosti: *násilí drátěného oka*, *bažině dobroty a oddanosti*, staví rekvizitu budoucnosti: *vstupenku*). Nakonec získá pocit, že *vstupenka do budoucnosti* má vyšší hodnotu než to, co z ní dělá oběť. Hra v rámci osudového obrazu nemusí být již pouze sporem uvnitř jednoho syntagmatu, ale spíše mezi dvěma příběhy – příběhem minulosti a příběhem budoucnosti. Jako by šlo o jakési přepínání mezi dvěma významovými plány. V naznačeném schématu má jedno syntagma vyšší platnost, a proto se stane určující pro podobu osobního příběhu. Nechce se mi bloudit v psychologii osobnosti, kde bych musel jednotlivá syntagmata vážit na vahách psychologických konceptů, a proto otázka, proč má jedno syntagma vyšší hodnotu než jiné,

zůstane otevřena. Do rozehraného sporu vchází Jakub. Jeho tvář se Růženě nelíbí, až nakonec v ní rozpozná ironii a co víc, ironii si vždy představovala jako *ozbrojeného strážce v bráně budoucnosti*, který si ji zkoumavě prohlíží a zamítavě vrtí hlavou. Růžena chce projít kolem Jakuba s vyzývavostí prsou a pýchou břicha. Je však uražena, ať již jako žena (nevšiml si poprsí), či jako hráčka svého osudu, nevšiml si jejího osudového obrazu. Růžena se stane strážcem u vchodu do Richmondu, nechce vpustit Jakuba se psem. Jde o symbolický souboj. Musí zvítězit nad ironií – *strážcem v bráně budoucnosti*. Hrou vypravěče samotná Růžena figuruje pro ni v neznámé roli v Jakubově osudovém příběhu. Souboj o psa je pro Jakuba bojem o *naději*, pro Růženu o *šťastnou budoucnost*. Pokračování nalézá v přetahování o modrou tabletu. Veškeré konflikty jsou předznačeny v zakrytosti pohledu druhého a v zaslepenosti ve vlastním příběhu. Jakub vnímá Růženu jako *pomocníci katů, dědičku politických štvanic, nadbíhačku katů*. V Růženině tváři potkává celý zástup tváří, celý život mu připadá jako *nepřetržitý dialog s touto tvář*. Růženina tvář je pro něj synekdochou nepřátel. Dokonce vlast vnímá jako *království této tváře* (Kundera 1997: 138).

Nalezení výrazu umožňuje teprve archivaci zkušenosti. Výraz nás však vevazuje do artikulačních sítí, ze kterých je svoboda vždy již exkomunikována. Růžena nejprve pouze „nejasně tuší“, že ji obsah jejích útrob povyšuje nad starce, ale teprve když nalezne pro tušení výraz – „vstupenku do budoucnosti“ je vysvobozena v slabém slova smyslu (vysvobození z jednoho příběhu a připoutání k jinému prohláše za iluzivní svobodu) a tedy labilně. Směnou se vykupuje z příběhu, ve kterém je obětí. Výraz (plod – vstupenka do budoucnosti) volá po jiném významovém plánu. Jako by skládala puzzle. K velmi detailní podobě je dovedena konstrukce postavy jakožto skládačky v Nesmrtelnosti. Vypravěč určuje postavu dívky jedinou metaforou: nikdo ji neslyšel, všichni ji přehlíželi. Z této základní metafory vyrůstá její tragický příběh, který končí vysvobozením, tzn. jeho uzavřením. Dívka způsobí hromadnou havárii, ozve se strašlivý křik, jde k telefonu, volá, že se stalo neštěstí a slyší svůj silný hlas, který ji navrácí životu, a odchází. Konstrukci postavy odhaluje vypravěč: vysvětluje, co je příčinou našich činů. Příčinou není rozum (*ratio, raison, reason*), ale Grund (znamená původně půdu a základ, Kundera 1993: 234)⁴. Tento Grund má povahu metafory.

⁴ Takové pojetí postavy odpovídá Lukácsově pojetí tragična (*Metafyzika tragédie* 1911). Distinkce mezi osudovým obrazem a vnější realitou je pak pouze variací Lukácsovy distinkce tragična / obyčejného života. V tragičnu se vyjevuje a dotváří podstata postavy. Pouze Lukácsovo hodnocení, které vychází z ontologického slovníku (podstata, zde – bytí, ...) je opačné – totiž kladné. V Kunderově pojetí nejde však o tragické postavy, neboť svět je

Je-li postava určena základní metaforou, která jí slouží jako vztažný rámec, (srv. postavy v *Nesnesitelné lehkosti bytí*), pak můžeme její příběh jednoduše skládat. Ale tím se jenom přesouvá místo směny na jinou úroveň a sice mezi vypravěče (např. v románu *Nesnesitelná lehkost bytí*) a románové postavy. Přestože směna typu *Valčíku na rozloučenou* probíhá též u postav *Nesnesitelné lehkosti bytí*, je pouze důsledkem směny mezi vypravěčem a románovou postavou. Směna uvnitř postavy v *Nesnesitelné lehkosti bytí* je pouze didaktickým rozvedením základní směny mezi vypravěčem a románovou postavou.

Vezměme vyšetřovací diskurs za metaforu „dostávání se do řečí“. V detektivce se postava snaží ukrýt před dohledem diskursu vyšetřovatele, ve kterém se nalézá slovo zločin/zločinec. Justiční omyl poukazuje k násilnosti a arbitrárnosti takového diskursu. Přestože Sokol poukazuje k pólu pravdivosti vyšetřování, tzn. vyšetřovatelský diskurs je bližší realitě než zločincem zkonstruovaná verze, pracuje již s konceptem zločince, zatímco tady bych poukázal k druhému pólu, a sice k justičnímu omylu, který ukazuje, jak může být arbitrární to, co děláme vzhledem k tomu, v jakých diskurzech vystupujeme. Zároveň je mi metaforou „dostávání se do řečí“, ve kterých jsme jakožto postavy podřízeni obecnějším artikulačním sítím.

Snad bylo alespoň v náznu ukázáno že a jak románové postavy propadají artikulačním sítím, jak artikulace dává do pohybu nespavý pohyb kyvadla mezi vnitřkem a vnějškem. Co znamená padnout do řečí. Nakonec sami jsme milováni jako arbitrární artikulace, jako to, čemu jsme (ne)podobni. Přesto je náš svět disjunktní románovému, nevejde se do pohledu žárlivce ani do nekrofilního snu.

Literatura

- Auerbach, Eric 1968: *Mimesis* (Praha: Mladá Fronta)
 Brabec, Jan 2001: „Člověk jako ne-osoba“ (příspěvek do tohoto sborníku)
 Čapek, Karel 1956: *Povětroň* in *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život* (Praha: Československý spisovatel)
 Doležel, Lubomír 1993: *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Český spisovatel)
 Kohout, Pavel 1998: *Z deníku kontrarevolucionáře* (Praha: Mladá fronta)

hluchý vůči jejich osobním traumatům (osudovým příběhům). Tragičnost v Kunderových románech glorifikují nedospělé lyrické postavy, které nevidí důsledky vlastních činů. Tragičnosti propadají románové postavy (např. ve *Valčíku na rozloučenou* – Růžena, Jakub...).

- Kundera, Milan 1968: *Žert* (Praha: Československý spisovatel)
Kundera, Milan 1985: *Nesnesitelná lehkost bytí* (Toronto: 68 Publishers)
Kundera, Milan 1991: *Směšné lásky* (Brno: Atlantis)
Kundera, Milan 1993: *Nesmrtelnost* (Brno: Atlantis)
Kundera, Milan 1997: *Valčík na rozloučenou* (Brno: Atlantis)
Lukács, Georg 1967: *Metafyzika tragédie* (Praha: Československý spisovatel)
Robbe-Grillet, Alain 1965: *Žárlivost* (Praha: Československý spisovatel)
Sokol, Jan 2000: *Člověk jako osoba* (Praha: Institut základů vzdělanosti)