

# Narativna funkcija vlastitih imena u proznim djelima Milana Kundera napisanim na češkom jeziku

Postoji književno pripovijedanje čije razumijevanje iziskuje samo intenzivno i koncentrirano kretanje na osi značenjâ: sve bitno izraženo je riječima i njihovim višim cjelinama koje generiraju polja značenjâ, koja se onda pomoću dedukcijskih, indukcijских i abdukcijских inferencija proučavaju s gledišta semantičkog potencijala pojedinačnih izraza i viših cjelina u kojima se ti izrazi pojavljuju. Dinamika inferencijskog interpretativnog kretanja u takvom se pripovijedanju odigrava samo unutar teksta, kod njegovih individualnih sastavnica i u relacijama među njima. Tekst ne iziskuje prekoračenje semantičkih granica i otvaranje poljâ konteksta. Sve što je bitno nalazi se unutar teksta i odigrava se u okviru značenja.

Drugi fikcionalni narativni tekstovi pak upućuju i na prostor koji se ne tiče samo semantike njihovih sastavnih dijelova i odnosa među njima. Otvaraju kontekstualna polja, funkcioniraju i na principu označivanja te na taj način vode čitatelja od semantike prema pragmatici. Njihovi se elementi osim značenjem koriste i referencama – bilo da usmjeravaju na druge tekstove (intertekstualno upućivanje) ili na aktualni svijet. I dok nam je za razumijevanje prvog tipa teksta dovoljno znanje jezika na kojem nam tekst dolazi, kod drugog tipa u igru ulazi i kulturna enciklopedija<sup>1</sup> kojom svaki pojedini čitatelj raspolaže. Zato je ovaj potonji tip teksta osjetljiviji za prevođenje. Ne zato što je u svojoj osnovi neprevodiv iz jezičnog aspekta, već zato što se skala referencâ u procesu kulturnog transfera mijenja i što reference koje su dostupne i pretpostavljaju se za čitatelja u izvornom jezič-

---

<sup>1</sup> Ovaj izraz upotrebljavam u smislu koji mu je pripisao Umberto Eco u seriji svojih radova od knjige *Lector in fabula* (1979) preko *Semiotics and the Philosophy of Language* (1984) sve do *The Limits of Interpretation* (1990). Pojednostavljeno rečeno, radi se o konceptu svojevrsne virtualne knjižnice zahvaljujući kojoj je neke izraze (uključujući vlastita imena) moguće upotrebljavati tako da budi razumljivi ili će ih biti moguće razumjeti. No uspješnost razumijevanja svejedno ovisi o tome je li dani izraz dio enciklopediji kojoj određeni konkretni čitatelj ima pristup. A ono što je nekome dostupno razlikuje se vremenski (npr. generacijski), prostorno (prema pripadnosti lokalnim kulturama i kulturnim društvima) te, naravno, i individualno.

nom okruženju često nisu dostupne čitatelju iz drugog jezičnog i kulturnog okruženja. Naše jezične slike svijeta i naše kulturne enciklopedije neizbježno se razlikuju.

Ilustrirajmo tu polazišnu opću tezu primjerom. Za shvaćanje pripovijetke Ernesta Hemingwaya *Snjegovi Kilimandžara* (1936) nije potrebno znati gdje se točno nalazi planinski masiv Kilimandžaro, kako izgleda i što sve može evocirati. Naslov pripovijetke u kojem se upotrebljava vlastito ime koje upućuje na entitet iz stvarnog svijeta funkcionira samo kao polazišna metafora koja uokviruje pripovijedanje koje slijedi, a čija tema nije putopisno putovanje. Nije čak ni potrebno znati je li ta planina obično prekrivena snijegom ili nije. Novela Thomasa Manna *Smrt u Veneciji* (1912), s druge strane, nudi i upotrebljava reference usmjerene mimo samog teksta, odnosno intertekstualne reference usmjerene na antičke mitove i dionizijski i apolonski kult, kao i reference usmjerene na stvarni svijet. Lokalna vlastita imena u noveli evociraju određenu atmosferu i generirat će mnogo šire osjetilno polje za konzumenta koji spomenuta mjesta poznaje ili raspolože njihovim dubljim razumijevanjem. Neke interpretacije pokušavaju dodijeliti referentno usmjerenje i nekim likovima – pretpostavljaju moguće nagovještaje koji se zrcale u vlastitim imenima fikcionalnih protagonista.

Tako skicirano shvaćanje odstupa od dominantnih teorija fikcionalnog svijeta koncipiranih kao nereferentni narativi. Tvrditi da “Tolstojev Napoleon nije ništa manje fikcionalan od njegova Pjotra Bezuhova” (Dolezel 1998: 18) jest, naravno, moguće ako je naš cilj shvatiti književno djelo kao zbirku homogenih komponenata koje imaju jednak fikcionalni status. Takvo shvaćanje pripada strukturalno koncipiranim metodologijama, usmjerenima na traženje odnosa između pojedinih elemenata i stvorenima s naglaskom na premisi da se pojedini elementi grupiraju u veće cjeline. Ono se nalazi u pozadini gotovo svih ključnih radova strukturalističke Praške škole. No već su se u vrijeme procvata te škole, dakle u 20-im i 30-im godinama 20. stoljeća, formirala i drugačija shvaćanja, koja su elemente što se pojavljuju u književnom djelu često vidjela kao vrlo raznolike, heterogene, i stoga neprevodive u koncept uzajamne interakcije i integracije. Takvo shvaćanje nudi Roman Ingarden (1931/1972), i to jednako promišljanjem o razdvojitim slojevima djela, ali koji se istovremeno i na razne načine prožimaju, kao i raščlanjivanjem pojedinih jedinica riječi, od kojih neke imaju “nominalno” značenje, dok druge funkcioniraju samo kao funkcionalne riječi.

Pretpostavku o heterogenosti elemenata književnog djela podupire i status vlastitih imena. I dok ostale punoznačne riječi (imenice, pridjevi, glagoli itd.) u fikciji imaju status potencijalno općih pojmova i funkcioniraju tako što podupiru princip simboličkog čitanja, vlastita imena prirodno označavaju jedinke, dakle jedinstvene egzistencijalne entitete (mjesta, likove). No vlastita imena funkcioniraju i univerzalno u smislu krutih označitelja: ime je “i kruti označitelj ako u svakom mogućem svijetu označava isti objekt” (Kripke 1980: 48). Trebalo bi dakle označavati jedan i samo taj jedan entitet, i to jednako u danom mogućem ili fikcionalnom svijetu kao i u njima suprotnim mogućim/fikcionalnim svjetovima.

Za književnost je ta opća teza modalne logike zanimljiva i poticajna u smislu da je u određenim slučajevima neosporno primjenjiva, dok je u drugim slučajevima sporna. Lik označen imenom Sherlock Holmes neosporno će označavati privatnog detektiva koji živi u Londonu u kasno viktorijansko i postviktorijansko doba, u stanu na adresi Baker Street 221B, čije doživljaje bilježi njegov prijatelj Dr. Watson. No pitanje kakve crte i osobine lika dano ime pripisuje svome nositelju ostaje otvoreno. Može li ta osoba zarađivati, recimo, restauriranjem namještaja umjesto rješavanjem kriminalnih slučajeva? Mora li taj čovjek nužno pokazivati sposobnost sviranja violine (štoviše, svirati je na vrlo specifičan improvizirani način) ili voljeti šmrkati kokain? No Sherlock Holmes neosporno je snažno ime koje u sebi nosi izražajnu krutu oznaku i ne prisiljava čitatelja da u širokoj kulturnoj enciklopediji traži koga ili što bi moglo označavati. Suprotno tomu, ženski lik imena Tamina ne funkcionira kao kruti označitelj samo zahvaljujući tom imenu – mogla bi biti lik iz Kunderina romana *Knjiga smijeha i zaborava* (1979), ali i lik iz akcijskog *fantasy* filma *Perzijski princ: pijesak vremena* (2010). U oba djela označena je samo imenom, bez prezimena. Kako bismo identificirali kojem fikcionalnom svijetu pripada, ovdje nam je nužan i nekakav određeni opis (*definite description*).<sup>2</sup> No on, kako navodi Kripke, ne ispunjava parametre krutog označitelja. Istovremeno će u slučaju imena Tamina potraga u kulturnoj enciklopediji biti vjerojatno zahtjevnija, a skup odlika koji će lik zahvaljujući svome imenu dobiti iz enciklopedije bit će manje bogat ili manje sugestivan, zbog čega će i dani lik biti manje jedinstven.

## Oblikovanje Kunderine narativne poetike

S tim općenitim i samo površno skiciranim ograničenjem sada ćemo pristupiti građi, a to su prozna djela Milana Kundera. Motivacija za izbor upravo te građe dvojaka je. To je, prvo, Kunderino premještanje iz češkog okruženja u francusko, kao i svjetski uspjeh koji je potom uslijedio, a koji je Kunderu učinio iznimno prevođenim autorom. A upravo su vlastita imena s gledišta prijevoda zanimljiv slučaj koji prelazi granice filološkog rješenja i otvara pitanja u širim konceptima kulturnog transfera ili aproprijacije. Drugi je razlog činjenica da Kundera vlastitim imenima pripisuje funkciju interpretacijskih signala (ponekad onih koji nas po-

---

<sup>2</sup> Pod određenim opisom mislim na odrednice riječi koje ukazuju na osobu ili mjesto ne u smislu imena, već u smislu verbalno izraženog “sadržaja” što ga ime u kulturnoj enciklopediji dopunjuje. “Određeni opis, [...], pruža opću formulu za izbor posebnih pojedinaca u različitim situacijama. Metaforički, ime je oznaka spojena s pojedincem, dok je određeni opis skup uputa za pronalaženje pojedinca koji ispunjava određeni kriterij” (Rothschild 2006: 287). No prema nekim shvaćanjima imena svejedno imaju sposobnost da označavaju ne putem društvenih koncepata, kakav je i Ecoov koncept kulturne enciklopedije, već putem individualizacijskih koncepata (usp. npr. McKinsey 2010).

uzdano usmjeravaju, a ponekad onih koji su nepouzdana ili nas navode na pogrešan trag) te istovremeno u različitim vremenskim periodima izabire različite postupke i strategije povezane s upotrebom vlastitih imena. Analiza bi stoga mogla dovesti do produbljivanja našeg shvaćanja poetike Kunderinih romana.

Kunderinim proznim djelima, koja su najpoznatiji i od samog autora najviše propagiran dio njegova opusa, s kronološkog gledišta prethodi Kunderino pjesničko razdoblje. Tri pjesničke zbirke, koje je objavio u 1950-ima i poslije izbacio iz svog književnog kanona, s gledišta teme vlastitih imena na prvi pogled ne nude ništa neuobičajeno. No ponešto drugačije svjetlo na ulogu vlastitih imena u Kunderinoj poeziji pada ako pogledamo i njezine kasnije uredničke modifikacije. I dok je Kunderin pjesnički prvijenac *Čovjek vrt prostran* (1953) izašao samo jednom i u književnom životu ostao zabilježen tek kao stavka iz tog vremena, poema *Posljednji maj* (1955) funkcionirala je kao djelo koje je iskoračilo iz vremenskog perioda u kojem je nastalo. Objavljena je u još dva prerađena izdanja – 1961. i 1963. godine, a autorskim uredničkim intervencijama u posljednjem od tih izdanja, uz ostale korekcije u poemi, vlastito ime Fučík zamijenjeno je generičkim izrazom “zatvorenik”.<sup>3</sup>

Osim što je Julius Fučík glavni lik poeme, istovremeno se radi o imenu s jako izraženom referencom na stvaran svijet – komunistička propaganda u 1950-ima učinila je Juliusa Fučíka (1903–1943) mitskim junakom-mučenikom čija je smrt (bio je smaknut za nacističke okupacije zbog sudjelovanja u pokretu otpora) ilustrirala komunistički otpor kao najvišu formu protunacističkih principa, voljnu prijeći i granicu žrtvovanja vlastitog života. Stoga je zamjena vlastitog imena “Fučík” generičkom imenicom “zatvorenik” izraz adaptacije teksta kao reakcije na promjenu tadašnje atmosfere. Dok je u staljinističkoj eri bilo nužno u tekstu poeme referentno evocirati ikoničkog junaka, koji je bio jedna od najčešćih stavki tadašnje propagande, u ranim 1960-ima, koje donose relativno popuštanje i odmak od strogog staljinizma, Kundera pribjegava općem simboličkom označavanju koje u sebi nosi primarno intertekstualnu referencu: “zatvorenik” je ključni motiv začetničke pjesme moderne češke poezije, lirsko-epske skladbe *Maj* (1836) Karela Hyneka Máche (1810–1836), jedinog velikog romantičarskog pjesnika kojim raspolaže češka književna tradicija. Tim pomakom Kundera izlazi iz struje tadašnjeg ideološkog izražavanja i ulazi u struju uzvišene književne tradicije; to omogućava i sličnost Máchina *Maja* i Kunderina *Posljednjeg maja* kao dugih pjesama u kojima se miješaju elementi lirike i epike. No dok je u Máchinu *Maju* epski segment izrazito fragmentaran, izvanjski te iz perspektive motiva čak i šarlatanski ili trivijalan, u Kunderinoj poemi upravo epski motiv otpora i hrabrosti igra ključnu ulogu, a liričnost tvori samo njegov ornamentalni žanrovski omot.

---

<sup>3</sup> Temeljitiije se usporedbi svih triju verzija poeme posvećuje Meyer (2015); zamjenu vlastitog imena Fučík evidentira na str. 54.

Posljednja Kunderina pjesnička zbirka, *Monoloji* (1957), svojom živošću još izražajnije ulazi (2. prerađeno izdanje 1964; 3. prerađeno izdanje 1965; 4. prerađeno izdanje 1969) u češki kulturni život 60-ih, ali iz perspektive funkcije vlastitih imena nudi tek djelomično povezivanje s imenima iz antičkog ili biblijskog svijeta. To ponovno otkrivanje univerzalne tradicije uobičajeno je i tipično za češku književnost druge polovice 50-ih i početak 60-ih.

Dok je pojava vlastitih imena zapravo simptomatična za lirsku poeziju jer ne proizlazi iz neke logike stvaranja svijeta pjesme, u pripovijedanju je ona jedan od nužnih znakova: priča zahtijeva konkretne protagoniste, a oni se kao sudionici pojavljuju na određenim mjestima u prostoru u kojem se odvija priča. Zato i jest prirodno što će se prebacivanjem na Kunderinu prozu, koju od 1963. nadalje objavljuje periodički, naša građa jako proširiti.

Na početku Kunderine ere kao prozaika stoji serijal pripovijedaka *Smiješne ljubavi*. Pod tim je naslovom 1963. izašla zbirka triju pripovijedaka, pod naslovom *Drugi svezak smiješnih ljubavi* 1965. izašlo je samostalno knjižno izdanje novih triju pripovijedaka, a 1968. izlazi *Treći svezak smiješnih ljubavi* koji je sadržavao četiri pripovijetke. Iz na taj način objavljenih deset pripovijedaka Kundera će potom za francusko izdanje 1970. godine izbaciti tri pripovijetke i tako će nastati definitivna verzija koja sadržava sedam pripovijedaka. Izbačene su rane pripovijetke – dvije iz prvog i jedna iz drugog dijela izvornog serijala. Čini se značajnim to što su izbačene pripovijetke s konkretnom prostornom lokalizacijom. U pripovijetki “Ja tužni Bog” priča je smještena u Brno tog vremena (Kunderin rodni grad) i u njoj se pojavljuju dijelovi grada, primjerice Královo Pole, a dio je priče i prikaz brnjanskih predgrađa ili poznate kavane brnjanskih umjetnika “Bellevue”. Lokalna vlastita imena tako ovdje stvaraju realistički modus prirodnog prostornog kolorita na čijoj se pozadini odigrava anegdotska linija radnje. Svojom sposobnošću da se referiraju na konkretna mjesta u tadašnjem svijetu ta imena “nagrađuju” čitatelje koji ta mjesto mogu – to se može dobro vidjeti u prostornom motivu kavane “Bellevue” – vizualizirati ili obogatiti svoje razumijevanje poznavanjem njihove povijesti.<sup>4</sup> Upotreba vlastitog imena referentno povezanog sa stvarnim svijetom ponajprije ispunjava jasnu funkciju ekonomizacije pripovijedanja. Čitatelju koji ne poznaje brnjansku kavenu “Bellevue” već samo njezino spominjanje u pripovijetki omogućuje da u promatranu sliku ugradi općenite odlike “kavanizma”, to jest odlike karakteristične za kavane; tadašnjem čitatelju koji je poznao tu konkretnu kavenu kratki je tekstualni iskaz omogućavao da usto bogato konkretizira mentalnu sliku mjesta događaja konkretnim tlocrtom, opremom, uređenjem ili atmosferom.

---

<sup>4</sup> Kavana “Bellevue” otvorena je 1913. godine i potom rekonstruirana u 30-ima. Pripovijetka nema nikakvu vremensku odrednicu, no ako pretpostavimo da se njezina radnja odvija na prijelomu 50-ih i 60-ih ili u ranim 60-ima, kavana može utjelovljivati izbljedjelu slavu Prve republike.

U idućoj pripovijetki, “Sestrice mojih sestrica” (također izostavljenoj iz konačnog sastava zbirke *Smiješne ljubavi*), vlastita imena pojavljuju se u detaljima (rijeka Svratka, Slovačka). Vlastita imena osoba kombinacija su, kao i u idućim pripovijetkama, fiktivnih protagonista priče označenih imenom, ako se radi o osobama bliskim pripovjedaču, i prezimenom, ako se radi o osobama s kojima nije blizak, te imena osoba koja upućuju na stvarni svijet. U danoj pripovijetki radi se o plejadi poznatih skladatelja čijim se spominjanjem razvija glazbeni motivski okvir koji tvori tematsku jezgru pripovijetke. No Kundera ovdje također testira nov – a poslije ekstenzivnije primjenjivan – postupak: jedan od ključnih likova druge polovice pripovijetke postaje lik kojeg pripovjedač u prvom licu označava kao “pjesnika” (i ta je pripovijetka smještena u Brno). Taj lik igra glavnu ulogu u cijeloj drugoj polovici pripovijetke i jedan je od aktera moralnog poentiranja u njoj, ali istovremeno ostaje neotkriven iz perspektive upućivanja na stvarni svijet. Čitanje bez obraćanja pozornosti na referentno usmjeravanje omogućuje da taj lik ostane utjelovljenje pjesništva, no istovremeno detaljna konkretizacija lika očito treba tadašnjeg čitatelja voditi prema pokušajima da odgonetne alegoričnu općenitost oznake i da je zamijeni konkretnom osobom iz stvarnog svijeta.<sup>5</sup> I ovdje se ponovno, kao i u slučaju kavane “Bellevue” iz prethodne pripovijetke, otvara specifična domena za tadašnjeg upućenog čitatelja, kojem je omogućeno da u pripovijetki pronađe i one reference koje će neupućenom čitatelju ostati skrivene.

Tako lokalni karakter, koji računa s referencama vlastitih imena i s pretpostavkom da će čitatelj biti tadašnji češki čitatelj, upućen u osnovne češke realije, istovremeno nagrađuje čitatelja detaljnije upućenog u lokalne realije ili u tadašnji kulturni život. U posljednjoj pripovijetki iz izvornih *Smiješnih ljubavi* iz 1963. godine, “Nitko se neće smijati”, radnja se vrti oko stručnog časopisa *Výtvarná myšlenka*. Takav naslov časopisa ne pokazuje izravnu vezu sa stvarnim svijetom. Uzevši u obzir da su u vrijeme u koje je pripovijetka najvjerojatnije smještena<sup>6</sup> u Čehoslovačkoj izlazili časopisi *Výtvarné umění* (od 1955. godine) i *Výtvarná práce* (od 1952.), naslov *Výtvarná myšlenka* upućenom se čitatelju nudi kao alegorična zagonetka; u tom duhu vrlo upućeni čitatelj može poželjeti otkriti i referentni nagovještaj lika iz pripovijetke, urednika časopisa doktora Kalouseka.

Pripovijetka je, za razliku od obiju prethodnih, smještena u Prag, ali ta lokacija nije ni na koji način razvijena, uz iznimku navođenja nekoliko konkretnih praških adresa. Usput se spominju i drugi, manji češki gradovi (Čelákovice, Lito-myšl) te slikar Mikoláš Aleš, koji utjelovljuje slikarsku tradiciju 19. stoljeća prema kojoj se tadašnja staljinistička ideologija odnosila afirmativno.

---

<sup>5</sup> Iz kruga ikoničnih brnjanskih pjesnika tog vremena jezgra zagonetne tajne očito bi bili Oldřich Mikulášek ili Jan Skácel.

<sup>6</sup> I ovdje nedostaje eksplicitni vremenski okvir, ali ponovno se zaključak može izvesti na osnovi prijeloma 50-ih i 60-ih godina. U službenom govoru likovi se oslovljavaju s “druže”, dok se u neslužbenim razgovorima ili u tijeku misli pojavljuje oslovljavanje “gospodin”, “gospodine”, “gospođa”.

Pripovjedač pripovijetke je fakultetski “asistent Klíma”. To ime samo po sebi najvjerojatnije ne upućuje ni na kakvu referentnu indukciju, ali kasnija Kunderina djela s njim ostvaruju moguću intertekstualnu povezanost.

U pripovijetkama obiju idućih serija (1965. i 1968.) Kundera dalje širi i precizira načine upotrebe vlastitih imena. U “Zlatnoj jabuci vječne čežnje” pripovjedač i njegov prijatelj stižu iz Praga u “grad B.”. Iz detaljnih obilježja tog zagonetno imenovanog grada (u njemu je “Hotelski ribnjak” i blizu je “tvrđava Pcháček”) nije moguće utvrditi na koju se jednoznačnu referencu to kratko “B.” odnosi.

S druge strane, vlastita imena osoba nude zaigranu referencu već u okviru priče. Pripovjedačev se prijatelj djevojci koju upoznaju u gradu B. predstavlja kao “redatelj Forman, filmski redatelj”,<sup>7</sup> a pripovjedač tu referencu usmjerenu na stvarni svijet prikladno razvija predstavivši se djevojci kao kameraman “Ondříček” (Kundera 1991a: 53).<sup>8</sup> Fiktivni likovi pripovijetke ovdje se u okviru fiktivne priče igraju poznatih likova iz stvarnog svijeta.

Tijekom pisanja serije pripovijedaka *Smiješne ljubavi* Kundera će promijeniti jednu izražajnu karakteristiku pripovijedanja – lik pripovjedača. Sve pripovijetke do “Lažnog autostopa” (izvorno posljednje pripovijetke *Drugog sveska smiješnih ljubavi*) ispriповijedane su u prvom licu. Pripovjedač je jedan od likova koji sudjeluju u radnji i pripovijeda iz “unutarnje” perspektive, iako je pripovijedanje u prošlom vremenu i zvuči kao pogled unatrag na već završene događaje i njegovo sumirano prepričavanje. “Lažni autostop” i sve četiri pripovijetke *Trećeg sveska smiješnih ljubavi* ispriповijedane su u trećem licu, i to od pripovjedača koji stoji iznad oslikavanog svijeta, koji s distance više ili manje eksplicitno komentira misli i ponašanje likova, a likove ciljano uvodi u situacije, što mu onda omogućuje da prikazano ponašanje interpretira kao na neki način simptomatično, kao ponašanje koje progovara o općim temama ili egzistencijalnim stavovima i uvjetima.

Taj pomak ide ruku pod ruku s promjenom načina na koji Kundera upotrebljava vlastita imena i njihove potencijalne reference. Pripovijetke iz *Smiješnih ljubavi* ispriповijedane u prvom licu s gledišta funkcioniranja vlastitih imena s referentnom funkcijom jednoznačno pokazuju da im je cilj lokalni čitatelj. Vlastita imena predstavljaju pojedinačne elemente, te stoga *Smiješne ljubavi* mogu, naravno s razumijevanjem, čitati i čitatelji koji reference na entitete aktualnog svijeta

---

<sup>7</sup> Svi citati iz prozних djela Milana Kundera u tekstu rada preuzeti su iz njihovih prijevoda na hrvatski: *Smiješne ljubavi*, *Šala*, *Život je drugdje*, *Oproštajni valcer*, *Knjiga smijeha i zaborava*, *Nepodnošljiva lakoća postojanja* (Nikola Kršić) i *Besmrtnost* (Sanja Miličević Armada). Kada autor rada citira djela koja nisu prevedena na hrvatski ili se ne radi o izdanjima prema kojima su prevedena na hrvatski, citat je modificiran ili ga je prevela prevoditeljica znanstvenog rada (nap. prev.).

<sup>8</sup> Godine 1965, kada je pripovijetka prvi put izašla u knjižnom izdanju, budući slavni filmski redatelj Miloš Forman već je snimio filmove *Konkurs* i *Crni Petar* (oba su imala premijeru 1964). U godini kada izlazi pripovijetka u kina je došao i prvi iznimno uspješan Formanov film *Ljubavi jedne plavuše*. Miroslav Ondříček bio je kameraman u prvom i trećem Formanovu filmu.

ne primjećuju ili im nisu sposobni dodijeliti produktivnije značenje. No stil pripovijedanja ovdje očito pretpostavlja čitatelja koji je sposoban te tekstualne znakove iščitati. Reference na brnjanske, a poslije i na praške lokalne entitete ili konkretne osobe iz stvarnog svijeta čitatelje nagrađuju – za sposobnost što im mogu dodati značenje dobivaju mnogo dublji uvid ili osjećaj da su otkrili novu “dimenziju” pripovijetke ili riješili zagonetku koja će drugima ostati skrivena.

Pripovijetke ispriopovijedane u trećem licu već se koriste drugim konceptom. U “Lažnom autostopu” imamo dva glavna lika, ali oni su imenovani generički – kao “mladić” i “djevojka”. Te oznake imaju isti karakter kao i buduće uloge koje oba lika igraju – vozač, autostoperica, mačo frajer, prostitutka. Takvim imenovanjem pripovijedanje naglašava njihov tip, laboratorijski karakter likova. Ne radi se o osobama od krvi i mesa s vlastitim subjektivitetom, već o promatranim – i prilično dehumaniziranim – objektima čija je narativna svrha upravo reprezentacija određenih općevrijedećih pozicija.

Smjerenje prema generičnosti vidljivo je i u drugim elementima “Lažnog autostopa”. U pripovijetki se pojavljuju tri lokalna imena destinacija prema kojima likovi u priči smjeraju ili se prave da smjeraju: Tatre (cilj unaprijed rezerviranog četrnaestodnevnog odmora), Banská Bystrica (slovački grad u koji mladić navodno putuje kada počnu igrati igru vozača i autostoperice) i Nové Zámky (slovački grad u koji tijekom igre stignu i gdje provedu noć u hotelu). No ipak nikako nije konkretizirano otkud putuju, gdje žive ili gdje se uključujemo u radnju u trenutku kada njihov auto počne ostajati bez benzina. I sam automobil opisan je vrlo općenito: “osobni automobil dvosjed” (Kundera 1991a: 63). Kada bismo taj opis pokušali povezati s kontekstom stvarnog svijeta, ne nudi nam se nijedna marka automobila dostupna u Čehoslovačkoj 1950-ih ili u prvoj polovici 1960-ih koja bi ispunjavala parametar automobila s dva sjedala. Slično je i s ostalim kontekstualno referentnim elementima priče – ne saznajemo ništa o profesiji mladića koja mu omogućuje da bude vlasnik<sup>9</sup> automobila, što je u Čehoslovačkoj prve polovice 60-ih zapravo iznimka jer bi vam za kupnju automobila bila potrebna ne samo prilična svota već i niz birokratskih procedura, uključujući listu čekanja, što se moglo oduljiti i na nekoliko godina. O mladićevoj prosječnosti svjedoči i pripovjedačev komentar da mu je za rezervaciju sobe u Tatrama “bila potrebna i preporuka sindikalnog odbora” (Kundera 1991a: 69).

Još izraženiju tendenciju oslobađanja priče od poveznica s tadašnjim vremenskim i prostornim kontekstom pokazuju sve četiri pripovijetke *Trećeg sveska*

---

<sup>9</sup> Ili da ga posudi. U prethodnoj pripovijetki, “Zlatna jabuka vječne čežnje”, oba se protagonista također upute autom do grada “B.” – pripovjedač svejedno priznaje: “Za našu sam ekspediciju unajmio za malo novca lijep fiat” (Kundera 1991a: 45). Unajmljeni auto tako se uklapa u ujedinjenu motivsku strukturu pretvaranja, igre koja smiruje čežnju za mnogo ispunjenijim životom, ali istovremeno i straha da se ta čežnja uistinu i ne realizira. Ovdje se radi o jednokratnoj misiji, dok u “Lažnom autostopu” evocirana prošlost mladog para sugerira da redovito odlaze na izlete autom.



*smiješnih ljubavi*. Već se u uvodnoj pripovijetki “Simpozij” prostor u kojem se odvija radnja uvodi kao “soba za dežurstva (na nekom, bilo kojem odjelu bilo koje bolnice u bilo kojem gradu)”. Dana pripovijetka razlikuje se od ostalih izrazitim kazališno-dramskim karakterom,<sup>10</sup> pa i to pripovjedačevo navođenje osnovnih prostornih parametara može podsjećati na uobičajeno dramsko uopćavanje. No na sličan način – kao “mladić” i “djevojka” u “Lažnom autostopu” – i dio likova označen je tipski: primarijus, liječnica. U idućoj pripovijetki, “Neka stari mrtvi ustupe mjesto mladim mrtvima”, na sličan način predstavljeni su jedan muški i jedan ženski lik, označeni su samo kao “on” ili “ona” i pripadajućim glagolskim rodnom. I u pripovijetki, “Doktor Havel poslije deset godina”, generički su, bez dodatnog imenovanja označeni “urednik”, “maserka”, “supruga” ili “glumica”. “Urednik” je istovremeno u jednom dijelu pripovijetke pojednostavljeno označen i kao “mladić”. Tako se očito otvara intertekstualna povezanost s “Lažnim autostopom” – čitatelj si najvjerojatnije treba postaviti pitanje koje su odlike “mładolikosti” obojice mladića, u kojoj je mjeri svaki od tako označenih likova individualiziran, a u kojoj je samo općeniti, zamjenjiv tip. U posljednjoj pripovijetki, “Eduard i Bog”, na taj je pak način označen za radnju presudan lik “direktorice”.

Jedno ime aktera pojedinačnih priča *Trećeg sveska smiješnih ljubavi* pojavljuje se u dvjema pripovijetkama. Doktor Havel jedan je od protagonista pripovijetke “Simpozij” te istovremeno ključni lik pripovijetke “Doktor Havel nakon deset godina”. Mislim da povezivanjem karakteristika doktora Havela u objema pripovijetkama nećemo doći do neke iznenađujuće značenjske dubine. No ponavljanje je svejedno signal Kunderina pokušaja intertekstualnog povezivanja, to jest težnje da se čitatelju da signal da pripovijetke ne čita kao autonomne priče, već da u temama i motivima traži poveznice između pripovijedaka – kao da različite priče potencijalno nude jedan te isti imaginarni “svijet”. Također, pomak od deset godina<sup>11</sup> izražajno upozorava na signifikantnu bezvremenost koja vlada u pripovijetkama *Smiješnih ljubavi* – ni pomak od deset godina unaprijed ne donosi neku buduću znanstvenofantastičnu priču; vremenska određenost u tim pripovijetkama ne igra više-manje nikakvu ulogu.

Općenite tipske oznake u ovim su slučajevima istovremeno izvedene iz profesija ili iz obiteljskih pozicija aktera priča. Osim navedene druga je vrsta uopćavanja kojom se Kundera služi u *Smiješnim ljubavima* uopćavanje poveziva-

---

<sup>10</sup> Ovu hibridizaciju pripovijedanja i drame potvrđuje i raščlamba pripovijetke – njezina četiri osnovna dijela označena su kao “činovi”.

<sup>11</sup> Postavimo li pitanje od koje se točke to “nakon deset godina” odigrava, ne preostaje nam ništa drugo doli kao tu ishodišnu točku shvatiti pripovijetku “Simpozij” u kojoj se doktor Havel prvi put pojavljuje. Tražiti u izboru imena referencu na Václava Havela iz stvarnog svijeta bilo bi, mislim, prehrabro iako je rivalstvo između Milana Kundera i Václava Havela u vrijeme izlaska *Trećeg sveska smiješnih ljubavi* već očito i eksplicitno se pojavilo u polemici Kundera (1968), Havel (1969) i Kundera (1968–1969).

njem s određenim kulturnim tipovima, tj. s likovima koji imaju važno mjesto u kulturnoj enciklopediji. Radi se prije svega o upućivanju na likove iz antičke i biblijske tradicije, što je u pripovijetki “Simpozij” obogaćeno još i izražajnim motivom Don Juana. Pripovjedač pripovijetke “Zlatna jabuka vječne čežnje” u unutarnjem monologu sam sebi govori: “Ja sam bijedna mješavina Jude Iškariotskog i Tome, kojeg su zvali ‘nevjerni’” (Kundera 1991a: 58). I taj postupak pojačava tipiziranost likova. No on također usidruje određena imena u određene značenjske krugove – Toma (češ. Tomáš) bit će i jedan od ključnih likova romana *Nepodnošljiva lakoća postojanja*, a nevjerovanje ni u što i neidentificiranje ni s čim bit će jedna od njegovih najznačajnijih karakteristika.

U pripovijetkama *Trećeg sveska smiješnih ljubavi* ispričovijedanima u trećem licu potpuno nestaje prostorna određenost. Sve se odigrava na samo ovlaš skiciranim – i s izrazitim obilježjem kulisa – mjestima generičkog tipa: bolnica, mali grad, toplice, škola. Općenitost i neodređenost mjesta tako se prenosi i na vremenski okvir – vremenska odrednica nedostajala je već od prvih pripovijedaka serije. Samo iznimno iz prošlosti izviru događaji koji u sebi nose konkretan vremenski okvir, stečen u okviru stvarnog svijeta – npr. ponavljajući motiv Stalinove smrti u pripovijetki “Eduard i Bog”: “prespavao je i prehrkao dan Stalinove smrti” (Kundera 1991a: 169) i “s kakvom se strašću pretvarala u živi kip tuge zbog Stalinove smrti” (Kundera 1991a: 182). Stalin u pripovijetki funkcionira kao protupol, ali istovremeno i kao paralela s likovima religijskog diskursa – Mojsijem, Kristom, svetim Pavlom, svetim Augustinom. Priče su zahvaljujući toj odsutnosti prezentirane kao opće, čak univerzalne, alegorije i parabole.

Posvetili smo se tako detaljno Kunderinu proznom prvijencu jer – kako je bar djelomično vidljivo iz analize – sadrži neke uistinu vidljive razvojne linije, ali funkcionira i kao repertoar postupaka i sredstava kojem će se Kundera vraćati u idućim proznim djelima.

Roman *Šala* (1967) izašao je u razdoblju između *Drugog sveska smiješnih ljubavi* i *Trećeg sveska smiješnih ljubavi*. I u njemu je vidljiva tendencija prema eliminaciji toponima koji bi se referentno odnosili na mjesta stvarnog svijeta. U romanu se pojavljuju imena gradova kao što su Prag, Brno ili Ostrava, ali se ne razvijaju detaljnije lokalizacijske specifikacije. Na tim je lokacijama smještena prošlost, koja se u romanu oživljava evokacijama. No mjesto radnje u sadašnjosti je neodređeni “južnomoravski grad” (Kundera 1991b: 11), koji pripovjedač Ludvík oplemenjuje izrazima: “zavičaj”, “rodni grad” (*ibid.*). Osnovna karakteristika “grada, nekadašnjeg bedema protiv najezdi Mađara i Turaka”, sadržana je u Ludvíkovu opisu činjenice da je vojnička prošlost utisnula “u njegovo lice neku neizbrisivu odvratnu crtu” (*ibid.*).

Izmještanjem ključnog mjesta u kojem se odigrava radnja u sadašnjosti iz uobičajenih pripovjedačkih praksi koje takvo mjesto imenuju, bilo imenom koje nudi poveznicu s mjestima koja postoje u stvarnom svijetu ili imenom koje upućuje samo na dano imaginarno mjesto, Kundera uspostavlja – bilo svjesno ili

nesvjesno – paralelu s razvojem prozaika na kojeg će se od prvih godina boravka u Francuskoj referirati kao na jednog od ključnih prethodnika – Franza Kafke. I dok ostali modernistički autori smještaju svoje romane u gradske prostore koji se shvaćaju kao samosvojni, ali označavanjem omogućuju referencu na stvarni svijet (Dublin u *Uliksu* Jamesa Joycea, Petrograd u istoimenom romanu Andreja Belog<sup>12</sup>, *Berlin Alexanderplatz* Alfreda Döblina), Kafka se konkretnom praškom lokacijom, koja obuhvaća gotovo desetak lokalnih oznaka, koristi samo u pripovijetki “Opis jedne borbe” (pisanoj između 1903. i 1907. godine, a objavljenoj tek postumno). U svim idućim proznim djelima koristit će se općim, modelski koncipiranim prostorima i mjestima čiji nazivi, koje ta djela nude tek sporadično, ne upućuju jednoznačno na neko mjesto koje postoji i u stvarnom svijetu. Kafka na taj način osnažuje autonomiju svijeta priče koji ostaje jedini izvor radnje i značenja. Referentno koncipirana kontekstualizacija na taj je način potisnuta.

Rodni grad u cijelom romanu *Šala* ostaje anoniman. S obzirom na to da se – kako je spomenuto – imena drugih gradova prigodno pojavljuju, nastaje dojam neispunjenosti ili nadomještanja. A on se prirodno prožima s drugim znakovitim obilježjem uvodnog poglavlja *Šale*. Ludvík se vraća kući, ali njegov boravak smješten je na lokacije koje su istovremeno nadomjestak, supstitucija rodne kuće ili rodnog mjesta. U prvom, izrazito modelski i simbolički shvaćenom poglavlju *Šale*, koje na neki način predstavlja ključ za ono što čitatelj kod prvog čitanja još ne zna i ne sluti, Ludvík je pušten da hoda između hotela, bolnice, tuđeg (Kostkina) stana i brijačnice. Radi se o prostorima koji nude nešto slično domu (prividnu privatnost), ali koji istovremeno nisu dom. Radi se o pukom simulakrumu doma.

Oslabljivanje mjesta koja se referiraju na mjesta stvarnog svijeta omogućuje Kunderi da u *Šali* naglasi značenjsku ulogu općih prostornih entiteta. Roman, doduše u odlomcima s uspomenu, spominje neke konkretne praške lokacije, ali koristi se prije svega cijelom skalom samosvojnih mjesta, od prostorije za sastanke na fakultetu preko rudnika ugljena sve do polja na koje Ludvík na kraju odlazi s ostalim sviračima. Ta mjesta funkcioniraju u svojoj općenitosti – nose u sebi svoje opće značenjske dispozicije i pomoću njih se značenjski povezuju s drugim mjestima u svijetu priče, bilo na osi ekvivalencije ili bilo na osi kontrasta.

Toponimi u tako postavljenim mehanizmima ovdje ne igraju bitnu ulogu. No upravo zato u *Šali* još više u prvi plan istupa uloga vlastitih imena osoba. Ona je mnogo zatvorenija, kompleksnija i intenzivnija nego u *Smiješnim ljubavima*; možda je to povezano i s kompozicijskim principom koji konačnu cjelinu priče dijeli na četiri pripovjedna glasa u prvom licu.

Vlastita imena likova u *Šali* imaju očit “govorni”, retorički karakter. Kod njih je primijenjen princip *nomen est omen*, no s njim se i poigrava te se variraju različite izvedbe. Mislim da je primjena principa *nomen est omen* najočitija kod jedinog

---

<sup>12</sup> Sva su ruska imena u članku transliterirana.

ključnog lika *Šale* koji ne dobiva vlastiti pripovjedni glas, već ostaje samo puki objekt pripovijedanja drugih likova – Lucie. U korijenu njezina imena nalazi se latinska riječ *lux*, odnosno svjetlo. A to s obzirom na njezino sivilo na koje se tuži njezin tadašnji partner Ludvík može zvučati kao paradoks. No u izrazito sivom svijetu češkog staljinizma prve polovice 1950-ih Lucie je i za Ludvíka i za Kostku, koji se također susreće s njom, simboličko svjetlo, nada, obećanje.

Na sličan način očit je princip uporabe vlastitog imena Helena. Helena u romanu jasna je suprotnost Heleni Trojanskoj, ženi zbog koje se u svijetu antičkih mitova vodio krvavi rat. Upravo suprotno, za Helenom iz romana ne žudi nitko i pseudorat koji se oko nje vodi ima potpuno druge uzroke, nije to ni njezina ljepota ni muška žudnja za njom kao u izvornom mitu.

Vlastito ime Jaroslav upućuje na prošlost. Jednako na onu davnu, pogansku, kada je kult slavljenja proljeća bio očita ključna točka tadašnjeg svijeta, kao i na prošlost narodnog preporoda, koja je s divljenjem posezala za imenima slavenskog karaktera. Jaroslavov odnos prema svijetu izveden je iz obiju.

Kostka je očito jedino prezime među pripovjednim protagonistima, no u češkom jeziku iznimno se može pojaviti i u formi imena Stanislav Kostka, koje se referira na poljskog jezuita i sveca iz 16. stoljeća (najpoznatiji nositelj tog imena bio je češki pjesnik Stanislav Kostka Neumann, 1875–1947). No njegovo čitanje kao prezimena ima smisla već i zbog toga što je Kostka lik koji se drži na izrazitoj distanci od ostalih. Značenjska ispunjenost evocira savršeno pravilnu vanjštinu, ispod koje se skriva neki unutarnji svijet, no on je nedostupan, nevidljiv. Usto igra i ulogu, jer kocke (češ. *kostka* = kocka) signaliziraju sudbinske sile (Cezaru pripisana izreka *alea iacta est*, navodno izgovorena prilikom odluke da prijeđe rijeku Rubikon). U romanu je Kostka uistinu promjenjiv lik, ujedno povezan i sa sudbinom, jer već u prvom dijelu *Šale* kao da predosjeća i nagovještava sve ono što će se tek dogoditi.

Takav karakter imaju i imena nekih sporednih likova. Ludvíkov suparnik, kojem se insceniranim zavođenjem njegove žene Ludvík želi osvetiti, preziva se Zemánek. To je deminutiv od opće imenice *zeman* koja označava niže plemstvo. To jasno ukazuje na karakter Zemáneka kao lika – kao fakultetski profesor i karijerist mora uvijek poštovati promjene na višim instancama (početni marksizam-lenjinizam u radnji u sadašnjosti zamjenjuje privlačnijim i zapadnom filozofijom inspiriranim filozofskim pravcima), za što je nagrađen vlasničkim povlasticama – koje izabire u obliku erotičnih mladih i lijepih studentica.

S obzirom na danu interpretaciju najslženije je ime glavnog protagonista – Ludvíka. Retorički potencijal imena moguće je iščitavati u smislu kraljevskih, natprosječnih ambicija (francuska kraljevska dinastija Ludviga, među kojima je Ludvig XIV. (Luj XIV), svojevrsna ikona apsolutističke vladavine). Jednako kao i Helena, i Ludvík je u romanu izvrnuta, demitizirana verzija – ne uspijeva vladati ni svojim životom. Suprotnost kraljevskim ambicijama je pak nepoštovanje koje u

sebi mogu nositi deminutivne verzije Ludva ili Ludvíček, no one se u tom obliku u romanu eksplicitno ne pojavljuju.

Izbor retoričkih imena za većinu važnih likova *Šale* oslanja se na kulturnu enciklopediju. Neka tako koncipirana imena funkcionirat će samo na lokalnoj razini, za češkog ili jezično i kulturno bliskog čitatelja (Jaroslav), druga mogu funkcionirati univerzalno (Helena, Lucie). Slično kao i u kasnijim pripovijetkama *Smiješnih ljubavi* Kundera tom strategijom i u *Šali* postupno i pomalo otvara tekst za mogućnost da funkcionira u prijevodu, lišava ga poveznica s lokalnim kontekstom i više ga oslanja na kulturnu enciklopediju. No istovremeno lokalnog čitatelja nagrađuje mogućnošću da dosegne i ona značenja koja će čitatelju prijevoda bez dubljeg poznavanja češkog konteksta ostati nedostupna. Na sličan način funkcioniraju i imena komunističkih autoriteta ili neprijatelja, prije svega ključno ime Trocki. Peripetija u radnji koju proizvede pisanje imena “Trocki” na razglednici eksplicitno tematizira snagu određenih vlastitih imena iz perspektive teorije govornih činova. Izgovaranje ili pisanje imena prelazi granicu konstatacije u smjeru performativa i pokreće radnju koja onomu koji ga je upotrijebio izmiče iz ruku.

Specifičnu ulogu u *Šali* igraju i imena tadašnjih institucija. Ona ulaze u igru u dijelovima u kojima se pojedini pripovjedači u uspomenama vraćaju u prošlost, što je u konkretnom slučaju era staljinizma. Helena se tako prisjeća “Fučikova ansambla pjesama i plesova” (Kundera 1991b: 21), Ludvík “Saveza studenata” (*ibid.*: 36) ili sovjetskog filma *Sud časti* (*ibid.*: 69). No ta su imena iz perspektive performativnog učinka “neškodljiva” i mogu služiti samo za individualno ili preneseno nostalgичno sjećanje. Neki protagonisti zadržavaju pozitivan vrijednosni stav prema njima, drugi te oznake iz svog vrijednosnog sustava i govora izostavljaju.

## Na putu prema međunarodnom čitatelju

Dana tendencija još će više ojačati u dvama romanima koje je Kundera pisao u Pragu nakon sovjetske okupacije i sa sviješću da ih neće moći službeno objaviti u češkim izdavačkim kućama, ali istovremeno bez jednoznačne usmjerenosti na međunarodnu publiku.

Roman *Život je drugdje* (pisan očito 1969. godine; prvi put objavljen na francuskom kao *La Vie est ailleurs* 1973) još uvijek teži izbjegavanju lokalnih kontekstualnih referenci. To se ne vidi toliko u upotrebi toponima ili imena osoba koliko u prezentaciji povijesnih događaja. Upravo je snaga povijesti ključna tema romana; ona određuje sudbine i ponašanje likova. Možemo samo spekulirati o tome u kojoj je mjeri ta tema za samog autora utjelovljavala šok zbog sovjetske okupacije Čehoslovačke u kolovozu 1968. i neminovnosti budućih procesa koji vode prema “normalizaciji” društva.

U romanu se pojavljuje nekoliko povijesnih događaja koji bi se za tadašnjeg češkog čitatelja u roman mogli unijeti na jednostavan način – npr. “događaji 17. studenog”, gdje imenovanje ukazuje na općepoznate studentske prosvjede, njihovo nasilno gušenje i posljedično zatvaranje čeških fakulteta na početku nacističke okupacije 1939. godine. No umjesto takvog imenovanja pripovjedač daje sažet prikaz navedenih povijesnih događaja. Jednako je sažeto prepričana i priča o atentatu na protektora tijekom nacističke okupacije ili o preuzimanju političke moći od strane komunista u veljači 1948, pri čemu se pripovijedanje ovlaš referira na govor komunističkog vođe Klementa Gottwalda na Starogradskom trgu u Pragu (glavni lik Jaromil sluša prijenos tog događaja na radiju).

Priča je smještena u Prag, no u romanu se spominje tek nekoliko konkretnih praških lokacija – obala Vltave, Karlov most, park Stromovka ili Václavski trg. Ta se mjesta samo spominju, bez ikakvih detaljnijih opisa ili obilježja. Priča dakle još uvijek cilja na domaćeg čitatelja koji ih može evocirati iz vlastitog iskustva. Istovremeno, ta mjesta ne igraju nikakvu važnu ulogu i ne stvaraju lokalnu topologiju ili prostornu domenu koja bi omogućavala da se sustavnije prati kretanje likova ili da se na temelju konkretnih prostornih entiteta evocira određena atmosfera ili simbolika, te stoga nedostatak te mogućnosti nikako ne ograničava čitanje i razumijevanje romana.

Odvajanje priče od dubljeg usidranja u konkretna mjesta, zasnovana na referencama na prostorne entitete stvarnog svijeta, podsjeća na postupke koji su se postupno rađali već u prethodnim Kunderinim proznim djelima. No ovdje je omogućeno još i prilično očitim vremenskim okvirom. Pripovijedanjem se ne uvode datumi, ali Kundera u priču unosi niz povijesnih događaja koje čitatelj upoznat s češkom poviješću može vremenski smjestiti. Takav striktni vremenski okvir nije postojao u *Šali*.

Kao i u *Smiješnim ljubavima* pripovjedač nastavlja pronalaziti paralele između likova priče i antičkih ili biblijskih likova (ovdje konkretno Apolona ili Djevice Marije). U romanu *Život je drugdje* paralelizam je proširen i u smjeru književne povijesti. Likovi citiraju, parafraziraju ili u određenim situacijama evociraju Lautréamonta, Éluarda, Rilkea, Bretona, Rimbauda, Verlainea, Schillera, Hugoa ili ikonu češke angažirane poezije Jiříja Wolкера, uključujući i njegovu majku kao čuvaricu ostavštine prerano preminulog pjesnika. Pripovjedač im dodaje i Esenina, Majakovskog, Hölderlina, Nervalu, Baudelairea, Shelleyja, Keatsa, Byrona, Puškina, Lermontova, Celana i češke pjesnike Jiříja Ortenu, Františka Halasa ili Vítězslava Nezvala. Neki od njih iznova se vraćaju u priču i kreiraju značenja koja pretpostavljaju i određeno poznavanje njihova djela ili životne priče. Tako je recimo u slučaju češkog pjesnika Konstantina Biebla, koji je na početku staljinističke ere umro tako što je pao kroz prozor, ili ministra vanjskih poslova Jana Masaryka čiji sličan fatalni pad dugoročno evocira sumnju da se radi o ubojstvu. No ti pojedinačni motivi povezani s književnom tradicijom nemaju

temeljnu ulogu u strukturi priče i njezinoj poruci, te ih stoga ponovno možemo shvatiti kao bonus određenom tipu čitatelja, kao što je to bilo i u slučaju *Smiješnih ljubavi*. Istovremeno pripovjedač – jednako kao i kod uključivanja povijesnih događaja u priču – niz činjenica povezanih s djelima ili sudbinama autora komentira ili interpretira.

Idući roman, *Oproštajni valcer* (pisan najvjerojatnije 1971–1972, prvi put objavljen na francuskom kao *La Valse aux adieux* 1976), od svih se Kunderinih romana napisanih na češkom najviše odmiče od svih referentnih poveznica. Glazbeni motiv iz naslova nastavlja se na žive glazbene motive u *Šali* i na jedan motiv Chopinova *Marche funèbre* u romanu *Život je drugdje*. Roman je smješten u prostor koji podsjeća na spomenutu umjetnu supstituciju “doma” u *Šali* – u *Oproštajnom valceru* glavno su mjesto radnje neimenovane toplice u kojima se postupno kristaliziraju dvije prostorne točke – topličke ustanove “Karl Marx” i “Richmond” u kojima i između kojih se odigrava glavna radnja. Likovi priče ovlaš spominju i Prag, koji predstavlja svojevrsni protuprostor, prostor suprotan toplicama. Prostornu simboliku dopunjava i motiv državne granice kao fatalnog, nepovratnog prelaska iz jednog svijeta u drugi.

Nasuprot plejadi literata umetnutih putem njihovih imena u roman *Život je drugdje*, u *Oproštajnom valceru* svijet kulturnih referenci prilično je ograničen. U uvodnom dijalogu između Klíme i Bertlefa spominju se biblijski Lazar i lik redovnika i mučenika svetog Lazara koji je djelovao u Konstantinopolu u 9. stoljeću, a čiji portret slika Bertlef (motiv razvija kompozicijski princip uzajamnog zrcaljenja i neočekivanog nastavka). Lik intelektualca Jakuba parafrazira Hegelove ideje vezane za grčki profil lica i spominje Freudovo tumačenje mita o Edipu. U intelektualnom dijalogu glavnih muških protagonista nadalje se ovlaš spominju Arhimed, Sokrat, Michelangelo, Pasteur, biblijski kralj Herod, Isus i nekoliko svetaca. No te napomene jasno su predstavljene kao razgovori koji omogućuju kontrast između pukog govorenja i iznenađujućeg živahnog djelovanja koje se iza njega skriva. Stoga za razumijevanje romana nije ni potrebno shvatiti ta imena kao relevantne i značenjske reference, nego samo kao intelektualne konverzacijske stavke. U tijeku misli Jakub se, nakon što nehotice ubije Růženu, iznova vraća liku Raskol'nikova – no i tu je za razumijevanje dovoljno samo elementarno znanje, a ni u kojem slučaju temeljitije poznavanje romana *Zločin i kazna* Dostoevskog.

Označavanje likova imenima nadovezuje se na izmjenu imena i prezimena u prethodnim proznim djelima. No ovdje imenom nisu označene bliske osobe,<sup>13</sup> već prije likovi iz naroda – tomu odgovara i izbor imena (Růžena, Franta, Kamila; iznimke su u tom smislu likovi Jakuba i Olge). Zagonetniji likovi označeni su

---

<sup>13</sup> Pripovijedanje ne inklinira personaliziranom pogledu, kao što je to bio slučaj u romanu *Život je drugdje*, gdje je pogled na svijet bio koncipiran iz Jaromilove perspektive.

prezimenom (Bertlef, doktor Škréta, Klíma,<sup>14</sup> gđa Klímová). U slučaju lika doktora Škréte nudi nam se mogućnost da pokušamo to prezime uvesti u veoma izražajnu suigru slikarskih motiva, slikanja i zrcaljenja, koji čine nosiv i koherentan stup *Oproštajnog valcera*; štoviše, sama referenca na češkog baroknog slikara Karela Škrétu (1610–1674) pokazuje se najvjerojatnije neproduktivnom.<sup>15</sup> Sporedni likovi u priči jednako kao i u prethodnim Kunderinim proznim djelima dobivaju samo oznaku profesije ili odnosa s važnim likovima; kao da nisu dostojni da im se dodijeli vlastito ime. U posljednjim dvama romanima ta je razlikovna i diskriminacijska tendencija uočljiva i postaje konstantno stilsko obilježje.

## Kundera piše za međunarodnog čitatelja

Postupno eliminiranje lokalnih referentnih elemenata i kontekstualne povezanosti u punoj se mjeri pojavljuje u romanima koje Kundera objavljuje nakon odlaska iz Čehoslovačke u Francusku. Prvi je od njih *Knjiga smijeha i zaborava* (prvi put objavljen na francuskom pod naslovom *Le Livre du rire et de l'oubli* 1979). Pri letimičnom pogledu čini se da ne nastavlja započetu tendenciju i da, upravo suprotno, Kundera u tom romanu uvodi mnoštvo vlastitih imena likova i mjesta koja izražavaju referentni potencijal prema dotadašnjem svijetu. Ni u jednom Kunderinu romanu nema ih toliko. No istovremeno ovdje dolazi do suštin-skog pomaka. Uz ta vlastita imena, koja za stranog čitatelja ne bi funkcionirala kao kruti označitelji puni značenja u njima dostupnoj kulturnoj enciklopediji, Kunderin personalizirani i autobiografski stiliziran pripovjedač paralelno nudi i određene opise (*definite descriptions*). Odmah u uvodnoj rečenici romana imenu Klement Gottwald prethodi atribut u obliku određenog opisa “vođe čeških komunista” (Kundera 1981:<sup>16</sup> 9 i 167). Slično, možda još i uočljivije:

Ako je Franz Kafka bio **prorok svijeta bez pamćenja**, onda je Gustáv Husák njegov **graditelj**. Poslije T. G. Masaryka, **zvanog predsjednik Osloboditelj** (svi su njegovi spomenici, bez iznimke, srušeni), poslije Beneša, Gottwalda, Zápotockog, Novotnog i Svobode moja je zemlja dobila sedmog predsjednika, **kojeg zovu i predsjednikom zaborava**. (Kundera 1981: 168; kurziv u izvorniku, istaknuo P. A. B.)

---

<sup>14</sup> Mislim da podudarnost s prezimenom pripovjednog lika iz pripovijetke “Nitko se neće smijati” ne pruža nikakav razlog za dublje povezivanje tih dvaju likova.

<sup>15</sup> U izvornoj verziji taj je lik imenovan kao “doktor Sláma”. Time možda slikarska referenca potpuno gubi važnost.

<sup>16</sup> *Knjigu smijeha i zaborava* citiramo u izvornom češkom izdanju u egzilu. Za službeno češko izdanje (Kundera 2017) Kundera je u tekstu napravio niz djelomičnih izmjena, od kojih neke eliminiraju odlike prvog izdanja koje nas zanimaju.



Pripovjedač za lik češkog predsjednika kao simbola potlačenosti svih demokratskih tekovina nakon sovjetske okupacije 1968. godine donosi kratak sažetak događaja koji smješta u širi kontekst povijesnih “masakra” češke kulture i inteligencije.

Kunderin pripovjedač u priču uvodi ne samo likove dobro poznate domaćem čitatelju sa satova povijesti ili iz tadašnje publicistike već i likove iz stvarni svijeta, koje predstavlja kao sebi bliske: “Jedan od tih povjesničara, **moj prijatelj Milan Hübl sa strašno debelim staklima na naočalama**, sjedio je 1971. godine u mojoj garsonijeri u Bartolomějskoj ulici” (Kundera 1981: 169; istaknuo P. A. B.). I ovdje je vidljiv trud da se lik predstavi određenim opisom. No taj opis ne izražava neku nužnu supstancijalnu odliku danog lika (Hübl je bio tada utjecajan povjesničar), već parcijalnu i gotovo slučajnu odliku, no koja je istovremeno u skladu sa strukturom romana. U sljedećem odlomku tematizira tadašnju degeneraciju glazbe, riječi i zvuka. Atribuiranje Hübla kao prijatelja “sa strašno debelim staklima na naočalama” stvara – iz perspektive ljudskih osjeta dobro vidljiv – protupol gubitka sposobnosti vida, no koji se trudom nadilazi. Slično je i s likom urednice časopisa koja autobiografiziranom pripovjedaču nudi svoje ime pod kojim bi mogao, iako je službeno zabranjen, objavljivati: “Među tim dobrim darovateljima bila je i djevojka R. (Budući da je sve izašlo na vidjelo, u njezinu slučaju nemam što kriti.) Ta stidljiva, nježna i pametna djevojka bila je urednica ilustriranog tjednika za omladinu koji je izlazio u golemoj nakladi” (Kundera 1981: 67).

Takvo dodjeljivanje određenih opisa likovima za čiju egzistenciju u aktualnom svijetu čitatelj ne mora nužno znati izraziti je postupak romana – kodira lik na isti način na koji to pripovijedanje čini s fiktivnim, tekstom stvorenim likovima. To se dobro vidi i u načinu na koji pripovjedač romana “definira”<sup>17</sup> upravo stvoren lik Tamine: “dajem joj ime koje nijedna žena nikad nije nosila: Tamina. Zamišljam da je lijepa, visoka, da ima oko trideset godina i da je iz Praga” (Kundera 1981: 89). Način prezentacije likova s izrazitom referencom na stvarni svijet i fiktivnih likova ovdje može biti – kao što Kunderin stil pripovijedanja u ovom romanu ilustrira – vrlo sličan; no to ne znači da oba tipa likova imaju sličan ili jednak ontološki status.

Granica između onoga što funkcionira kao činjenica u sferi stvarni svijeta i onoga što ima fiktivni status propusna je, a negdje i sporna. U odlomak o predsjedniku zaborava Husáku Kunderin će pripovjedač uvesti još jedan lik sa snažnom referencom na stvarni svijet – Karela Gotta (1939–2019), najpopularnijeg češkog pjevača od polovice 1960-ih pa sve do njegove smrti. Gott je u liberaliziranoj atmosferi Čehoslovačke 60-ih izgradio status zvijezde pop-kulture, neusporediv s bilo kojim drugim kulturnim stvaraocem, a istovremeno je postao i značajan

---

<sup>17</sup> Jakub Češka (2022: 197–198) ovaj postupak interpretira kao antiiluzivan. Kontinuirano se posvećuje i entitetima koji ostaju neimenovani. Naša parcijalna studija to ne pokušava.

izvozni artikl koji je jamčio konkretnu dobit za sva iduća desetljeća, i u ekonomskoj i u simboličkoj sferi, u okviru kulturne diplomacije.

Kunderin pripovjedač ponovno uvodi Gotta u roman uz pomoć atributa koji služe kao određeni opisi:

Kada je češki **pop-pjevač** Karel Gott otišao 1972. godine u inozemstvo, Husák je bio zaprepašten. I odmah mu je poslao u Frankfurt (bilo je to u kolovozu 1972) privatno pismo. Doslovno ga citiram, i ni jednu riječ nisam izmislio: *Dragi Karele, mi se ne ljutimo na vas. Vratite se, molim vas, učinit ćemo za vas sve što želite. Mi ćemo pomoći vama, vi ćete pomoći nama...* (Kundera 1981: 190; kurziv u izvorniku; istaknuo P. A. B.)

U drugom odlomku nakon toga pripovjedač za Gotta kreira još jedan određeni opis: “Predsjednik zaborava i idiot glazbe dobro su se razumjeli” (Kundera 1981: 191). Osim daljnje očite ilustracije primjene principa određenih opisa kod likova s referencom koja nije dostupna međunarodnoj čitateljskoj publici, nužno je zaustaviti se i na samoj epizodi Husákova pisma Gottu. Popularnost *Knjige smijeha i zaborava* u češkoj sredini, do koje je njezina češka verzija došla u egzilskom izdanju iz Toronta, iz kojeg citiram, i gdje se dalje širila u samizdatskim prijepisima, u kombinaciji s nedodirljivošću predsjedničke administracije u vrijeme komunističkog režima (osnažena još i pripovjedačevim “ni jednu riječ nisam izmislio”) dovela je do toga da je postojanje Husákova pisma Gottu u općoj svijesti na osnovi romana bilo primljeno kao činjenica. Nakon pada komunizma, kada je omogućen pristup predsjedničkom arhivu, pokazalo se pak da to citirano pismo nije moguće pronaći.<sup>18</sup> Naprotiv, 2009. godine pronađeno je i objavljeno Gottovo pismo Husáku iz srpnja 1971. kojim Gott za boravka u Saveznoj Republici Njemačkoj pokušava srediti uvjete za budućnost, koji bi mu omogućili da i dalje ima pristup zapadnom tržištu gramofonskih ploča i koncertnim podijima ako se vrati u Čehoslovačku (pismo je dostupno u Bártová 2009; komentar uz kontekst Gottove tadašnje strategije u Bílek 2016).

Iduću zanimljivu dinamiku predstavlja Kunderina strategija. Odlomak s Karelom Gottom kao “idiotom glazbe” izašao je u citiranom češkom egzilskom izdanju, ali bio je i dio svih prijevodnih verzija *Knjige smijeha i zaborava*. Tako se u francuskom prijevodu (*Le Livre du rire et de l'oubli*) nalazi od prvog izdanja iz 1979. sve do izdanja iz 1985. godine i njegovih kasnijih reizdanja; na engleskom (*The Book of Laughter and Forgetting*) dio je prijevoda čiji je autor Michael Henry Heim i koji je izlazio između 1980. i 1996. godine, kada je definitivno u svim izdanjima zamijenjen novim prijevodom s francuskog jezika. U njemu je već, kao i u češkom izdanju (Kundera 2017), ime Karel Gott zamijenjeno imenom Karel

---

<sup>18</sup> O ostavštini Karela Gotta se nakon njegove smrti 2019. godine brine njegova obitelj i nije dostupna javnosti.

Flos. Nestaje – u okviru niza djelomičnih izmjena teksta – i određeni opis “idiot glazbe”, no ime predsjednika Husáka ostaje. Iz danog rakursa tako dolazi do promjene prilikom koje je lik romana obdaren imenom s izražajnom referencom na stvarni svijet zamijenjen likom bez reference, dakle likom koji sugerira fiktivni status. No za upućenije čitatelje čak će i u novom imenu Flos još neko vrijeme ostati trag izvornog imena Gott jer je i ta veoma reklamirana promjena postala stavkom kulturne enciklopedije, koja kao stavka ostaje i dalje aktualna.

Paradoksalno, dosta sličnu igru s tragovima i njihovim brisanjem u jednom od idućih odlomaka igra i sama *Knjiga smijeha i zaborava*. Jezgra petog dijela romana, naslovljena “Ojađenost”, osim ljubavne priče Kristýne i studenta<sup>19</sup> donosi opis književnog života u Pragu u drugoj polovici 1960-ih, koji kulminira nizom anegdota i mudrosti iz književnog kluba. Ovdje se pojavljuje niz pisaca, ali “zmaskiranih” pripovijedanjem. Umjesto imena osoba iz stvarnog svijeta dobivaju za potrebe pripovijedanja nadimke prema velikim autorima svjetske književnosti. Ako bi upućeni čitatelj poželio te nadimke demaskirati, pripovijedanje mu uz neke nadimke nudi individualne karakteristike uz pomoć kojih mogao odgonetnuti o kojem je češkom piscu s kraja 60-ih riječ. Istovremeno, taj tip kontekstualno-referentnog čitatelja vjerojatno će zaključiti da cijela ta epizoda oslikava pijanku koja se odigrala na početku normalizacijske ere u Klubu književnika na Narodnoj aveniji u Pragu nakon što je odlučeno o prekidu rada Saveza čehoslovačkih pisaca koji je u to vrijeme vodio Jaroslav Seifert. Tako koncipiranom epizodom Kundera očito pruža materijal svojim prijateljima i znancima koji se sudjelovali u tom događanju kako bi prosudili kako ga je prikazao. Ovdje se i opet radi o malo drugačijem tipu reference koja funkcionira na principu sjećanja za upućene i zagonetke za one čitatelje kojima je stalo do natuknute reference.

*Knjiga smijeha i zaborava* nudi još najmanje jednu zanimljivu skupinu imenskih referenci. One izlaze na površinu tek u okviru prevoditeljske prakse.<sup>20</sup> Osim imena likova u pripovijedanju se pojavljuje i niz praških lokaliteta, a prostorne oznake ne rabe se samo kao ovlaš sklepane kulise, već ih tematizira samo pripovijedanje. To se najbolje vidi u odlomku u kojem se pripovjedač posvećuje preimenovanju praških ulica kao izrazu odnosa između stabilnog mjesta i promjenjivog političkog režima:

---

<sup>19</sup> Ponovo je upotrijebljen kunderovski princip označavanja pojedinačnog lika, osim vlastitim imenom, prezimenom ili njihovom kombinacijom, oznakom koja se temelji na profesiji ili odnosu prema drugom liku.

<sup>20</sup> *Knjiga smijeha i zaborava* u Francuskoj je nakon objavljivanja očito odjeknula jače nego prethodni Kunderini romani. I on je u vrijeme njezina objavljivanja pojačao svoju samoreprezentaciju u medijima. Velik komercijalni uspjeh sljedećeg romana (*Nepodnošljiva lakoća postojanja*) nekoliko godina poslije povratno je pak povećao zanimanje i za prethodni roman. Zato su osvrti na prijevodne verzije prirodan dio analize.

Ulica u kojoj se rodila Tamina zvala se Schwerinova. To je bilo za vrijeme rata, kada je Prag bio pod njemačkom okupacijom. Njezin se otac rodio na **Černokosteleckom bulevaru**. To je bilo za Austro-Ugarske. Majka se doselila u očev stan na Bulevaru maršala Fochea. To je bilo poslije Prvog svjetskog rata. Tamina je provela djetinjstvo na Stalinovu bulevaru, a njezin ju je muž odveo u novi dom iz **Vinohradskog bulevara**. A bila je to, ustvari, uvijek jedna te ista ulica kojoj su samo mijenjali imena, ispirali joj mozak da poblesavi. (Kundera 1981: 168; istaknuo P. A. B.)

Iz citata se dobro vidi da se vlastito ime primarno referira na svog nositelja (bilo da je to osoba, mjesto ili specifičan i kolektivno imenovan događaj); taj se proces terminološki ponekad označava i kao designacija. No istovremeno ime u sebi nosi svoje vlastito značenje, nešto govori ili znači, čak i kada nema nositelja (signifikacija). U slučaju ulice o kojoj pripovijedanje govori za označavanje su osim vlastitih imena osoba (Schwerin, Foch) u određenim povijesnim razdobljima izabrana i imena vezana za lokalne prostorne karakteristike, čime su bila povezana s lokalnim kontekstom.<sup>21</sup> Prevoditelj koji poznaje kontekst trudi se izraziti i to značenje, i to riječima izvornog jezika. Michael Henry Heim trudi se to postići u prijevodu na engleski, iako na ponešto vratoloman način, udvostručujući izraz za taj entitet:

*The street Tamina was born on was called **Schwerin**. [...] Her father was born on **Cernokostelecka Avenue – the Avenue of the Black Church**. [...] When her mother married her father and moved there, it bore the name of Marshal Foch. [...] Tamina spent her childhood on Stalin Avenue, and when her husband came to take her away, he went to **Vinohrady – that is, Vineyards – Avenue**. (Kundera 1980/1994: 158; istaknuo P.A. B.).*

Prva upotrijebljena verzija nudi (iako bez čeških dijakritičkih znakova) reference, dakle omogućuje da se dotična ulica nađe na karti iz tog vremena. Druga verzija nudi prijevod značenja samih imena. Prva verzija osnažuje lokalizaciju imena u prašku ili češku sredinu, druga ga iz tog konteksta izvlači. Sam izbor obiju verzija zajedno otkriva složenost procesa posredovanja, kada prijevod nije samo filološko rješenje, već i kulturni transfer. No istodobnost obiju verzija djeluje ponešto usiljeno. Zato novi prijevod – i kao takav definitivni, koji je autorizirao sam Kundera i koji je načinjen s francuskog – počiva samo na lokalnoj referenci i odustaje od posredovanja značenja imena na izvornom češkom:

*The street Tamina was born on was called **Schwerinova Street**. [...] Her father was born on **Cernokostelecka Avenue**. [...] When her mother married her father and moved in there, it was Marshal Foch Avenue. [...] Tamina spent her childhood on*

---

<sup>21</sup> Nazivanje lokacije imenom osobe obično je arbitrarno i odnos između osobe i mjesta ne mora ni na koji način biti značajan.

*Stalin Avenue, and it was on Vinohrady Avenue that her husband picked her up to take her to her new home.* (Kundera 1996: 216; istaknuo P. A. B.)

Iz perspektive uspjeha i utjecaja Kunderina romaneskna produkcija kulminirat će tek romanima koji slijede nakon *Knjige smijeha i zaborava*. Kundera je naučio raditi s međunarodnim čitateljem i razlikovati reference koje tom tipu čitatelja mogu ili ne mogu biti razumljive. No iz perspektive naše teme, nakon velikog eksperimenta koji predstavlja *Knjiga smijeha i zaborava*, uslijedili su samo sigurni i provjereni postupci. *Nepodnošljiva lakoća postojanja* (prvi put objavljena na francuskom pod naslovom *L'Insoutenable légèreté de l'être* 1984), osim u Zürichu i Kambodži, gdje je smještena epizoda s Franzom, i selu, tek generički označenom, smještena je predominantno u Pragu. Od konkretnih je lokacija pak iskorišteno – slično kao i u romanu *Život je drugdje* – samo nekoliko imenovanih mjesta: Starogradski trg, obala Vltave, Praški dvorac i Petřín kao prirodna dominantna praške panorame. Oni u sebi nose određena značenja isprepletena s referentnom spregom: Starogradski trg kao mjesto povijesnih smaknuća, Praški dvorac kao mjesto povezano s revoltom – defenestracijom, Petřín kao mjesto imaginarne radnje iz snova.<sup>22</sup> Imenovanje glavnih likova oživljeno je – iako u manjem intenzitetu – time što ona ukazuju na glavne karakteristike junaka, što je iskorišteno već u *Šali*. Lik Tomáša očito nosi u sebi određena značenja jednog od Kristovih apostola – propovijedanjem originalnog evanđelja, a najviše odlukom da ne vjeruje. Tereza najvjerojatnije evocira mučeništvo asocijativno povezano s Majkom Terezom (1979. godine dobila je Nobelovu nagradu za mir i postala svjetski poznata). A Sabina je i opet zagonetka za domaćeg češkog čitatelja – to može biti samo žensko ime, ali u češkom istovremeno funkcionira i kao prezime koje je jednoznačno povezano s Karelom Sabinom (1813–1877), u češkom književnom panteonu ustoličenim pod pejorativnim određenim opisom “izdajica naroda”. Princip izdaje ključno je obilježje i Sabine iz romana. U međunarodnom kontekstu, u kojem se *Nepodnošljiva lakoća postojanja* nalazi, takav tip jezičnih igara može se činiti samosvrhovitim. No usprkos tomu možemo ih shvatiti kao određenu ironičnu ili subverzivnu autorsku gestu koja u tekst unosi “oznake” kojima semantičko značenje može dati samo vrlo specifičan čitatelj. Ni u slučaju ostalih likova *Nepodnošljive lakoće postojanja* semantička snaga imena iz perspektive sposobnosti da karakterizira lik nije ni izdaleka tako plodonosna i izdašna kao u *Šali*. Kundera se tu već koristi drugim strategijama, kojima svijet priče čini pristupačnim čitateljima i bogatim značenjima – u slučaju *Nepodnošljive lakoće postojanja* to je prije svega upotreba kiča i njegova posljedična dekonstrukcija.

---

<sup>22</sup> Radnja već spomenute Kafkine rane pripovijetke “Opis jedne borbe” kulminira upravo na Petřínu i ima sličnu atmosferu nerazlikovanja onoga što se stvarno događa i onoga što je samo plod mašte protagonista priče.

Na sličan način i posljednji Kunderin roman napisan na češkom, *Besmrtnost* (prvi put objavljen na francuskom pod naslovom *L'Immortalité* 1990), nudi samo sporadične reference putem vlastitih imena mjesta i osoba. Može se postaviti pitanje u kojoj mjeri reference likova romana označenih kao "Goethe" i "Hemingway" uistinu upućuju na ta dva velika autora svjetske književnosti. Isto se tako možemo zapitati u kojoj mjeri "ja" koje upućuje na autora romana uistinu upućuje na pisca Milana Kunderu.

No iz naše je perspektive očito najzanimljiviji uvodni odlomak romana u kojem pripovjedač stvara Agnes, središnji lik romana. Jednako kao kod Tamine iz *Knjige smijeha i zaborava*, on stvara lik koji je privilegiran, ključan – ne nužno iz perspektive radnje, već iz perspektive odnosa koji pripovjedač prema njoj zauzima. Zato je i ovdje – još detaljnije nego kod Tamine – tematiziran sam postupak stvaranja lika.

Stvaranje Tamine bilo je izrazito verbalna gesta. Na početku stvaranja stoji samo ime i prema njemu su nakon toga samo doctane osnovne karakteristike. Naglasak je stavljen i na teatralno afektivno prisvajanje lika pripovjednim "ja": "I da bude, ovaj put, posve jasno kako moja junakinja pripada meni i nikome drugom (stalo mi je više do nje nego do bilo koga drugog), dajem joj ime koje nijedna žena nikad nije nosila – Tamina" (Kundera 1981: 89). Upotrijebljeno deiktičko "ja" istovremeno izdašno tematizira otvoreno i nerješivo pitanje svog referenta – trebamo li ga čitati autobiografski u smislu da se ono "stalo mi je do nje više nego do bilo koga drugog" treba referirati na psihofizičku osobu Milana Kundera? Ili se treba referirati na implicitnog autora, dakle na subjekt koji je tvorcem svih romana objavljenih pod imenom Milan Kundera? Ili se odnosi na tekstualno "ja" koje nikako ne prelazi granice teksta?

Kod Agnes u *Besmrtnosti* proces stvaranja odvija se na suprotan način. Na početku je predstavljen anonimni lik koji pripovjedač (koji odmah u drugoj rečenici romana prelazi na personalizirano pripovijedanje u prvom licu no koje ovaj put sugerira puno manje autobiografskih odlika) postupno karakterizira njegovim pokretima tijela. Polazišna se konstatacija vidljive i time "objektivne" fizičke starosti ("Ta je gospođa mogla imati šezdeset, šezdeset pet godina", Kundera 1993: 11) na sredini vrlo dugog uvodnog odlomka izražajno relativizira skrivenom mlađošću ("Taj osmijeh i ta gesta pripadali su dvadesetogodišnjoj ženi!"; *ibid.*).

Umjesto posesivnosti, koju pripovjedač-stvaralac pokazuje prema Tamini, ovdje prostor dobiva pozicija pripovjedača-promatrača koji je zatečen promatranim: "Neka esencija njezine privlačnosti, neovisna o vremenu, tom se gestom na trenutak otkrila i očarala me. Bio sam neobično ganut" (*ibid.*: 12). I tek na kraju uvodnog poglavlja, nakon karakterizacije fizičkih izraza lika i njegova emocionalnog učinka na pripovjedača, u pripovijedanju se lik označava imenom: "I pala mi je na um riječ Agnes. Nikada nisam poznao nijednu ženu tog imena" (*ibid.*).

Kod stvaranja Tamine izražajne (verbalne) geste čini pripovjedač. Tamina se rađa iz potrebe da se u svijet fikcije unese specifično ime, dakle iz verbalnog akta.

Oba ključna lika *Nepodnošljive lakoće postojanja* stvorena su – ponovno pomalo teatralnom pripovjedačkom gestom koja ostaje ponešto tajanstvena i nerazumljiva – negdje na granici između riječi i situacije: “Bilo bi glupo kada bi autor pokušao uvjeravati čitatelja da su njegovi junaci stvarno živjeli. Njih nije rodilo majčino tijelo, rođeni su **iz jedne ili dviju sugestivnih rečenica ili iz jedne osnovne situacije**. Tomáša je rodila rečenica *einmal ist keinmal*. Terezu je rodilo krčanje crijeva” (Kundera 2006: 49; istaknuo P. A. B.). I Tomáš je isto tako odmah u uvodu romana viđen – pojavljuje se u jasnim konturama na temelju pripovjedačeva razmišljanja. Stvaranje lika Agnes iz te se perspektive pokazuje kao realizacija pomaka od riječi prema situaciji. Kunderin pripovjedač uzmiče s pozicije stvaraoca koji teatralno ogoljuje performativnu snagu riječi<sup>23</sup> i zauzima tradicionalniju poziciju onog koji vidi i koji zahvaljujući daru pripovijedanja viđeno precizno *imenuje* – i to dodjeljivanjem vlastitih imena. Kundera na taj način oslabljuje modernističku gestu kojoj se najviše priklonio u *Knjizi smijeha i zaborava* i više se priklanja tekućoj, kontinuiranoj tradiciji. Uključujući tradiciju svog vlastitog djela.

## Zaključak

Što iz svega navedenog proizlazi? Nadam se da je analiza uspjela pokazati da vlastita imena u fikciji, analizirana na korpusu Kunderinih romana napisanih na češkom jeziku, ispunjavaju nekoliko ključnih narativnih funkcija.

Kao prvo i najočitije, služe za značajnu ekonomizaciju pripovijedanja: omogućuju pouzdano upućivanje na jednu određenu osobu, mjesto ili kolektivno imenovan događaj, usprkos svim okolnostima u danom fikcionalnom svijetu. A imena s referencama na stvarni svijet usto, zahvaljujući tim referencama, dobivaju prilično izdašnu ispunu na razini značenjskih sadržaja, ako je pretpostavka reference potvrđena tekstem i omogućuje primjenu principa što manjeg otklona od onog što poznajemo iz stvarnog svijeta.

Kao drugo, služe za raščlambu fikcionalnog svijeta na pojedinačne i relativno zatvorene ili ograničene skupove fizičkih (a u slučaju vlastitih imena osoba i psihičkih) entiteta. Pomoću imena dobro se pripisuju osobine, a ime omogućuje i izmještanje cijelog dotičnog lika, mjesta ili događaja iz tijeka teksta. Zato je lako i zahvalno prilikom analize književnog djela govoriti upravo o likovima ili mjestima, jer je relativno očito o kome ili čemu zapravo govorimo.

---

<sup>23</sup> Slično zvuči i dijalog između pripovjedača i profesora Avenariususa vezan za naslov djela. Pripovjedač na njegov komentar da naslov *Nepodnošljiva lakoća postojanja* već postoji odgovara: “Ali tada sam se zabunio u naslovu. On je trebao pripasti tek romanu koji sad pišem” (Kundera 1993: 248). Ime se ovdje pojavljuje kao zamjenjivo, prenosivo i nesposobno za jedinstvenu oznaku.

Kao treće, služe i za tematizaciju uvjeta u kojima određene propozicije u fikcionalnom svijetu vrijede. Vlastita imena omogućuju razlikovanje onog što je u fikcionalnom svijetu univerzalno, dakle što vrijedi za svaki entitet određenog tipa ili vrste, od onog što vrijedi specifično za nekoga ili nešto. Tako se ostvaruje granica između onog što je općenito i onog što je pojedinačno.

Prevela Suzana Kos

## LITERATURA

- Bártová, El. 2009. Gott psal Husákovi: Upřímně jsem si přál normalizaci. *Aktuálně.cz*. <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/gott-psal-husakovi-uprimne-jsem-si-pral-normalizaci/r~i:article:643546/>. Pristupljeno 25. kolovoza 2024.
- Bílek, P. A. 2016. Karel Gott: The Ultimate Star of Czechoslovak Pop Music. U: *Popular Music in Eastern Europe: Breaking the Cold War Paradigm*: 217–241. Ur. E. Mazierska. London: Palgrave Macmillan.
- Češka, J. 2022. *Za poetikou Milana Kundery: Od básnických počátků k poslednímu románu Slavnost bezvýznamnosti*. Brno: Host.
- Dolezel, L. 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Eco, U. 1979. *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. 1984. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, U. 1990. *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Havel, V. 1969. Český úděl?. *Tvář* 3, 2: 30–33.
- Ingarden, R. 1972/1931. *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Kripke, S. A. 1980. *Naming and Necessity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kundera, M. 1968. Český úděl. *Listy* 1, 7: 1 i 5.
- Kundera, M. 1968–1969. Radikalismus a exhibicionismus. *Host do domu* 15, 15: 24–29.
- Kundera, M. 1980/1994. *The Book of Laughter and Forgetting*. Prev. s češkom Michael Henry Heim. New York: Alfred A. Knopf (1980). 2. izdanje New York: HarperPerennial (1994).
- Kundera, M. 1981. *Kniha smíchu a zapomnění*. Toronto: '68 Publishers.
- Kundera, M. 1991a. *Směšné lásky*. 1. izdanje u ovom sastavu. Brno: Atlantis.
- Kundera, M. 1991b. *Žert*. 5. izdanje. Brno: Atlantis.
- Kundera, M. 1993. *Nesmrtelnost*. Brno: Atlantis.
- Kundera, M. 1996. *The Book of Laughter and Forgetting*. Prev. s francuskog Aaron Asher. New York: HarperPerennial.
- Kundera, M. 2006. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis.
- Kundera, M. 2017. *Kniha smíchu a zapomnění*. Brno: Atlantis.
- McKinsey, M. 2010. Understanding proper names. *Linguistics and Philosophy* 33, 4: 325–354.



- Meyer, H. 2015. Dlouhé loučení Milana Kundery s Julkem Fučíkem a odpovědnost žánru: První verze Umění románu a druhá verze Posledního máje. *Slovo a smysl / Word & Sense* 12, 23: 36–65.
- Rothschild, D. 2006. The president and the man on the street: Definite descriptions and proper names across possible situations. *ZAS Papers in Linguistics* 44, 2. Proceedings of the Sinn und Bedeutung 10. Str. 287–299.

## SUMMARY

### NARRATIVE FUNCTION OF PROPER NAMES IN THE PROSE WORKS OF MILAN KUNDERA WRITEN IN CZECH

The study attempts to capture the meaning and sense agency that comes into play through the role of proper names in the perception of Milan Kundera's Czech written novels, both in terms of the development of his narrative poetics and in terms of the transformation of readers' horizons, where the targeting of the Czech contemporary reader gradually changes to a more universal targeting both in terms of time and space. It takes into account the function of proper names of people, places and unique events that have a collectively shared name designation. In the course of her interpretation, she registers the varying intensity of the semantic load of proper names in Kundera's prose, as well as the interconnectedness and repetition of certain practices, which can then perhaps be seen as typical in the author's poetics.

Keywords: proper names, rigid designátors, definite descriptions, Milan Kundera, reference, meaning