

Александар Фјут

ЈЕЗИК ТЕЛА

О Милану Кундери

Од првих страна проза Милана Кундере говори језиком тела. Најпре помало инстинктивно, као вођена нејасном интуицијом, касније – све више свесно и сасвим отворено. То је очито наметљив, опсесиван, често оштар, неретко бруталан језик. Ипак, с развојем књижевног стваралаштва он добија вишезначност и постепено се обогаћује новим смисловима. Може се чак стећи утисак да од романа до романа почиње да доминира, подређујући себи друге методе експресије. Почев од *Шале*, чија се радња одиграва између „откривеног тела” (Ш 92)¹ и „обнаженог тела” (Ш 229), чија метафорска скраћеница постаје „око – прозор душе, средиште лепоте лица” (И 51). Тело у свој својој чулној лепоти, веома парадоксално, бива „откривено” кроз одећу. То голо тело, а уз то још: „обнажено, лишено је оне примамљивости која је до тада прекривала све недостатке, последице година (презрелост, мекоћу, опуштеност)” (Ш 229). Слично, око је „тачка у којој обитава идентитет неког бића; али у исто време и чуло вида које мора без престанка да се спира, кваси, негује специјалном течношћу снабдевену малом количином соли” (И 151).

Већ горенаведени цитати показују да тело у знатно већој мери интересује Кундери као специфични знаковни систем него као атрибут

¹ Цитати из дела Милана Кундере означени су на следећи начин: *Шала*, прев. Никола Кршић, Загреб 1969 – Ш; *Смешне љубави*, прев. Александар Илић, Београд 1988 – СЉ; *Животи је другдје*, прев. Никола Кршић, Сарајево 1894 – ЖД; *Ојрошћајни валцер*, прев. Никола Кршић, Београд 1981 – ОВ; *Књижа смијеха и заборав*, прев. Никола Кршић, Сарајево 1984 – КСЗ; *Нејоспојећа лакоћа јоспојања*, прев. Никола Кршић, Сарајево 1984 – НЛП; *Бесмртности*, прев. Сања Милићевић, Сарајево 1991 – Б; *Успоравање*, прев. Дана Милошевић, Београд 1995 – У; *Идентичитет*, прев. Мирјана Аврамовић-Уакнин, Београд 2005 – И; *Изневјерени шестамјетни*, прев. Нада Бојић, Београд 1995 – ИТ. Број означава страну.

лика или самосталан предмет описа. Писац се служи овим системом слободно, црпећи из залиха традиционално усвојених симболичких значења, истовремено – вршећи међу њима свесне и значајне изборе, а такође, својевољно мењајући опште потврђене смислове. Тело бива најпре супротстављено свим хипостазама ума, које је он способан да произведе, као и нормама, чије испуњење тражи Системима, Идеологијама, Шемама, Апстракцијама. Око тела се концентришу Кундерине главне теме и представе: тајна друге особе, спор око уређења света, границе индивидуалне слободе, загонетан однос љубавника. Веза телâ није дефинисана само као веза која спаја љубавнике, већ и као однос мајке према сину. Тело је нелирско, а лиризам је главни грех тоталитаризма, одакле произлази Кундерина одбојност према романтичној традицији. Оно се појављује такође у пољу религијских асоцијација. Његова слабост, крхкост, несавршеност и смртност постају главни аргументи у пишевом спору са Створитељем. Телесност бива смештена у кругу значења, приписиваних младости и старости, у констелацији засењујуће лепоте и мучне ружноће. Она даје најразличитија значења опозицијама нагости и одеће, лица и маске. Најзад, тело бива предмет уметности која га опредмеђује, а истовремено – уздиже.

Укратко – језиком тела Кундера жели да изрази естетску и егзистенцијалну проблематику која је суштинска за њега. Не губећи своју аутономију, тело некако исијава та значења која непрецизно, сувише апстрактно и појмовно, казују језик филозофије, теологије и теорије уметности. При томе, језик тела није самосталан и категорички утврђен систем знакова. Он је увек систем према другим системима и у оквиру њих. Ствара такав систем знакова, чији се смислови прожимају, а истовремено су сами на свој начин реинтерпретирани. Одатле пак долази основна тешкоћа или просто немогућност његовог исцрпног описа. У сваком случају, језик тела упућује пре свега на оне форме приватног и званичног, индивидуалног и друштвеног, јавног и тајног живота, концентрисане у три знаковна система, које истовремено сачињавају и заједнички стварају политика, религија и еротика.

Кундерин свесно семиотички прилаз телу добро илуструје веома гротескна љубавна сцена из приповетке „Едуард и Бог” из *Смешних љубави*, у којој млади љубавник приморава стару, уз то, необично ружну партијску активисткињу да гола чита молитву. Тако је пред Едуардом „клечала директорка, коју је мучио њен потчињени; клечала је нага револуционарка, мучена молитвом; пред њим је клечала жена која се моли, постиђена нагошћу” (СЉ 185).

Клечећи став има другачија значења у верском, политичком, друштвеном и еротском ритуалу. Истовремено, нагост добија другачије смислове у политичком знаковном систему, другачије у верском зна-

ковном систему и систему друштвених односа, а сасвим другачије у систему љубавних игара. Већ само међусобно укрштање у једној сцени ова четири различита система изазива велике компликације. Нарочито зато што се ови системи међусобно компромитују и исмевају подражавањем.

Нагост је у Кундериној семиотици тела попут нултог стања: „човек без полних ознака. Као да је полност била у одећи, а голотиња стање сексуалне неутралности” (КСЗ 240). Зато он скоро спонтано призива у сећање слику Јевреја у гасним коморама; она је „униформа оних са друге стране”, њихов својеврсни „мртвачки покров” (*ibid.*). Али, не штедећи ништа, може да значи све. У *Усиоравању* нагост представља напоредо симбол бунта, равнодушности и самоафирмације, знак слободе или провокације. Отуда, описујући Жили, наратор се диви њеној „голотињи с које је свучено свако значење, голотињи обнаженој, таквој каква је, чистој и која омађијава мушкараца” (У 135).

Ако голотиња остаје значењски неутрална, шта је онда одећа? У значењском систему политике најважнија изгледа опозиција лица и маске. У *Шали* млади комунисти, који суде своје другу, „своја неспремна лица” не прекривају случајно „маском која им се чинила најпогоднија, маском аскетски тврдог револуционара” (Ш 99). Веома је слично у роману *Животи је друкде*, по много чему комплементарном са *Шалом*. Али временом ће ова опозиција изгубити своје првобитно значење. Чак ће и лице престати да буде нешто што се недвосмислено издваја. Јер, оно носи или наслеђиване одлике, или такве које су подлегале историјски променљивим естетским канонима. А према Кундери, управо „у лепоти се, више него у ружноћи, показује неиндивидуалност, неособитост лица” (Б 237). Додатне црте људско лице добија у друштвеном заједничком животу, где – зависно од околности – бива различито моделовано. Шантал отворено признаје љубавнику: „Да, могу да имам два лица, али не могу их имати у исто време. Тако, с тобом, имам лице које се шали. Кад сам на послу, стављам озбиљно лице” (И 24).

Јер, игра се води непрестано и обухвата све облике људског живота. Не само што, очигледно, приморава на играње различитих улога у јавном, друштвеном и политичком животу. Болније је оно што продире чак у најинтимнију, највише чувану сферу. Управо су Кундерини – уосталом, слично као Гомбровичеви, јунаци – посебно свесни те принуде и непрестано је доживљавају, покушавајући да пронађу и дефинишу властити идентитет. Док се код Гомбровича идентитет конституише тренутно, за време интерперсоналних односа, чија напетост произлази из супротстављања Форми и одражава хијерархију – засновану углавном на доминацији – дотле се код Кундере међуљудске форме расплињавају, нема хијерархије, а интеракција је узвратног карактера.

Језик тела подлеже још и другим преображајима у религијском систему појмова и знакова. Зачуђујуће је то што се писац, који јавно декларише свој атеизам, позива на хришћанске топике². На пример, еротска сцена, у којој „није гола девојка послуживала обученог мушкарца, већ је гô мушкарац лежао у крилу одевене жене” (Ш 124) главни јунак *Шале* сместа асоцира на Матер долороза. У *Живојш друде* рајским стањем сматра се такво у коме је „тело смело бити у потпуности тело и није га требало покривати смоквиним листом” (ЖД 14). Али, неупоредиво важнију улогу од опозиције нагости и одевености у овом контексту игра – опозиција тела и „душе”, која се упорно враћа у читавом Кундерином стваралаштву. Намерно стављам наводнике, јер Кундера даје души веома различита значења, далека од хришћанских. То су, дакле, унутрашња осећања, свесност свога ја, разумност, емотивни доживљаји итд. И док, на пример, према томистичкој традицији, „разумност није исто што и душа”, ова друга пак представља „супстанцијалну форму тела”³, код Кундере се душа – сходно архаичним представама – осећа у телу затворена, у суштини, страна му.

Представа о основном дуализму људске природе код Кундере остаје сачувана с консеквентношћу достојном дивљења. Мада, треба додати, обично бива третирана са изразитом толеранцијом. То се односи нарочито на еротске сцене, у којима ово раздвајање добија посебну оштрину и драстичност. Већ у *Шали*, која у свом заметку садржи префигурацију скоро свих важнијих Кундериних тема и опсесија – у томе и знаковног система тела – писац каже да се, наводно, „физичка љубав само ретко стапа с душевном љубављу [...], хиљаду пута драгоценије од тога јесте ако се тело стопи с властитом душом и ако се заједно препусте истој страсти” (Ш 222). Он поставља фундаментално питање: „Шта, заправо, душа ради док се тело сједињава (покретима тако прастарим, обичним и непроменљивим) с другим телом?” И одговара:

„Шта све зна да измисли у тим тренуцима, пружајући тако поново доказ о својој премоћи над инерцијом и једноличношћу телесног живота! Како само зна да презире тело и да га (заједно с његовим партнером) употреби само као подлогу за помамне фантазије, хиљаду пута телесније него сама оба тела! Или обратно: како зна да их обезвреди тиме што их оставља да се клате, а своје мисли [...] упути на сасвим другу страну: к партији шаха, сећању на добар ручак, прочитаној књизи...” (Ш 222)

Није чудно онда што се Јаромилова мајка предала инжењеру: „како је тело овога пута било веома (и сасвим неочекивано) задовољно,

² Ewa Graczyk, *Walczyk apokaliptyczny*, Gdańsk 1994.

³ M. Gogacz, *Wokół problemu osoby*, Warszawa 1974, с.183.

душа је убрзо заборавила на амбиције и каријеру у струци и (као што се од праве душе очекује) притекла у помоћ телу” (ЖД 12). Слично је и у *Нейодношљивој лакоћи њостојања*, кад је Тереза преварила Томаша:

„Душа се већ била тајно сагласила са свим што се догађало, али је истовремено знала да та сагласност мора остати неизречена ако жели да то велико узбуђење потраје [...] Јер душу је узбуђивало управо то што тело ради против њене воље, што је издаје а она ту издају посматра. [...] Под тим светлом невероватног догодило се да њено тело први пут за њу није било банално, да га је први пут гледала као опчињена. На њему је у први план избила сва његова необичност, јединственост, неупоредивост. [...] Душа није могла отргнути поглед од младежа, смеђе округле мрље, смештене непосредно изнад црног троугла крила; чинило јој се да је тај младеж печат што га је она сама (душа) утиснула на тело и да је светогрђе што се туђи уд креће тако близу тог светог знамења.” (НЛП 184–185)

У горенаведеним цитатима, као у сочиву, скупљају се – изражена језиком тела – главна својства Кундериног списатељства. Еротско се прожима с филозофским и религијским. Физиолошка реакција излаже се хладној анализи, не без дозе извесне ироније и јетког хумора. Док сексуални чин врши спознајну функцију, еротика се преображава у квазиметафизику. Тело се изгледа „продуховљује”, губи своју материјалну конзистенцију. Међутим, душа се, углавном путем персонификације, претвара у живо оваплоћење свести, материјално опипљиву форму рефлексије. Али истовремено – као да се „отеловљује”: гледа, доживљава емоције, подлеже пожуди. При томе преноси своје најважније одлике – наравно, у тужно и комично деградираној форми – на телесни плашт. После „показаног тела” слаби траг бесмртности – „свето знамење” – остаје срамотни кожни белег, сенке вере у љубавно сједињавање или „истовремено усклађивање тела и душе” (Ш 225). Постоје само секс и аналитичка свест.

Кундерина машта се опсесивно врти око љубавне ложнице, а то што се у нама одиграва, очигледно не изазива нарочито пишчево интересовање. Сцене телесних игара запрепашћују својом хладноћом и изразитом конвенционалношћу. По томе аутор *Нейодношљиве лакоће њостојања* подсећа помало на маркиза Де Сада. Грубост која се повремено појављује настаје углавном из бруталне непосредности, с каквом писац третира област физиологије. Међутим, нема ничега од јавно или тајно похотљивог уживања у интимним појединостима. Ни тра-

га од опсцености, преобраћене у лошу поетичност. У наратору *Бесмртности* већа узбуђења изазивају – инспирисани лектиром Лакана – „научни састанци нагих жена у стану једног провинцијског чешког града, чијим је улицама пролазила руска војна патрола [...] од оргија, где се сви труде да извршавају оно што пристоји, што је договорено и што има један, убоги један и никакав други смисао!” (Б 184).

Није случајно што су главни јунаци *Нейодношљиве лакоће Њостојања* и *Иденитишетиа*, који испољавају јавно гнушање према физиологији, по професији лекари. Осим тога, по уверењима су – слично као Кундера – гностичари и деисти истовремено. По калупу двадесетог века. Бог се од хладног и прорачунатог Великог часовничара преобразио – у складу са садашњим стајумом техничке цивилизације – у штетног творца кога је немогуће модификовати, компјутерски програм који у поретку ствари одређује једино „границе могућности” (Б 19), препуштајући све остало случају. И као зли демијург који гледа дело Створитеља, чини да „лепо тело може да ствара излучевине” (И 10), а такође остаје неопозиво осуђено на маразам, бол и уништење. Па ипак, ни одвратност према телу није код Кундере, као код гностичара, коначна, нити бива уравнотежена безграничном афирмацијом духа. И поред својих мана, тело не престаје да буде једини извор пријатних доживљаја. Слично, душа, лишена трансцендентног ослоња и гаранције бесмртности, изазива више иронично саосећање него ватрену веру у своју моћ.

Кундера не претендује на психолошко новаторство. Међуљудски односи код њега се могу лако успоставити у системима који се понављају, а јунаци оличавају неколико основних типова. Мушко-женске односе претежно своди на шему: они који су већ отишли заједно у кревет; они који још нису отишли, мада то много желе; они који нису отишли, јер их је нешто у томе спречило. Или другачије: јунаци се деле на ловце и жртве које или прихватају свој положај или покушавају да се буне против њега. Међу првима има краљева живота и мученика властите пожуде, мајстора и неспретних почетника уметности завођења. Треба додати да се међу ловцима – мада далеко ређе – јављају и жене: Ева из *Књиџе смеха и заборав*, Сабина из *Нейодношљиве лакоће Њостојања*, Агнес из *Бесмртности*. Идеал остаје еротска веза две слободне особе, без икаквих даљих обавеза, заснована на некористолубивом пријатељству и захвалности за међусобно пружање чулних уживања. Како каже Ева: „љубав за њу не постоји, само пријатељство и сензуалност” (КСЗ 37). Гора варијанта је веза у којој жена прихвата мужевљеве еротске авантуре. Најгора – очинство или материнство. У том свету нема места ни за потомство, ни за брачни пар који се воли и поштује верност. Породица је обично синоним за јалове рутине и свемоћне досаде.

Откуд овакав став? Лудвик, главни јунак *Шале*, отворено признаје: „нисам могао успоставити праве односе ни с једном женом”, тражећи узроке тога стања или у урођеној мани, или у историјским искуствима. Јер, како каже: „тешко је живети с људима који би били спремни да вас пошаљу у прогонство или смрт, тешко је имати поверења у њих, тешко је волети их” (Ш 86). Опасне везе еротике с политиком за Кундери су важне и тумачене су ставовима и понашањима његових јунака. Секс је изгледа пре свега својеврсно бекство од идеолошких илузија, тоталитарне принуде, као и јавних и скривених облика заробљавања. Тело, своје и туђе, чини се да је најтрајнија тачка ослонца. Омогућује – или бар обећава – да „иступи из повести” (Ш 82).

Пре него што је постао заводник, Кундеров јунак је био заведен. Нажалост, није у питању била старија искусна жена – таква фабула у роману се уопште не појављује. Заводница је постала идеологија, украшена свим дражима. Кундера, нарочито у *Шали* и *Живош је друкде* – прича о свом властитом завођењу, али и завођењу целе своје генерације. Наравно, могу се пронаћи многе сличности међу ставовима и судбинама послератних генерација Чеха, Мађара и Пољака, али постоје и значајне разлике. Свако од њих је мало другачијим путем долазио до опчињености комунизмом и на различите начине се ослобађао његових дражи. Он је, пак, мало другачији костим добијао у свакој од земаља Средње Европе, вешто се прилагођавајући постојећим условима. Отуда је само донекле истинито уопштавање, којим се послужио Кундера у *Предговору* за англојезичку верзију романа *Живош је друкде*:

„Треба истаћи да су ове нарочите псеудо-револуције, донете из Русије и извођене под заштитом полиције и војске, биле пуне аутентичног револуционарног духа и понашања њихових присталица одликовала су се великим патосом, ентузијазмом и религиозном вером у потпуно нови свет који долази.” (ЖД)

Можда су овим речима тачно изражена расположења у Чехословачкој – али вероватно не „половине народа” (КСЗ 12), већ само његовог дела, левичарски расположене елите. То се у извесној мери може пренети на друге земље Средње Европе. Али то је и покушај, обавијен носталгичном маглом, својеврсног правдања политичког учешћа, младалачких илузија и заслепљености. Јер, несумњиво је комунистичка доктрина исто тако вешто апеловала на младалачку жељу за мењањем света, за друштвеним ангажовањем, спремношћу за жртвовање

– као и за приврженост културним традицијама. Ове последње умела је да преобрази по сопственим потребама и политички их искористи.

Према Кундери био је то израз извесне опште тенденције. У ауто-коментару за *Шалу* он признаје да је, приступајући писању овога романа, од почетка и сасвим спонтано знао да ће „кроз личност Јарослава роман заронити свој поглед у дубине прошлости (прошлости народне уметности) и да ће се ’ја’ моје личности открити и кроз тај поглед”. И додаје необично важну ствар:

„Уосталом, четири главне личности су тако створене: четири лична комунистичка универзума, накалемљена на четири европске прошлости: Лудвиг, комуниста који израста на конзервативном волтеровском духу; Јарослав: комунизам као жеља да се реконструише време патријархалне прошлости сачувано у фолклору; Костка: комунистичка утопија накалемљена на Јеванђеље; Хелена, комунизам, извор ентузијазма *homo sentimentalis*. Сви ови лични универзуми ухваћени су у тренутку њиховог распадања: четири облика дезинтеграције комунизма, што такође значи: рушење четири европске старе авантуре.” (ИТ 20–21)

Изгледа, дакле, да *Шала* изражава уверење да је комунистичка утопија била последња шанса за идеју која је могла да промени свет, последњи спас пре коначне кризе европске културе. Значајно звуче речи: „четири облика дезинтеграције комунизма, што такође значи: рушење четири европске старе авантуре”. Крај века идеологије је за Кундери, што сасвим отворено изражавају романи настали већ у емиграцији, крај свега – старих и нових – животних идеала. Гађење над комунизмом иде у корак с гађењем над западноевропском масовном културом. Лажну доктрину замењује – такође с болним резултатима – предавање у ропство фиктивном свету који креирају мас-медији.

За Кундери постоје два кључна симболична датума у историји Чехословачке, фебруар 1948. и август 1968. Иста Црвена армија једном оваплоћује ослобођење и наду у „идилу за све” (КСЗ 13), потом је, пак, перципирана као рушилачка најезда варварâ (да не би реметио јасноћу ове друге слике, Кундера прећуткује учешће у инвазији војски Варшавског пакта). С некаквом претераношћу о првом датуму пише да је то био: „Судбоносни тренутак, какви се јављају једном или два пута у хиљаду година” (КСЗ 7). Са сличним претеривањем тврди и како је крај Прашког пролећа био „смрт културе Запада”⁴. Укратко, обе ове чињенице митологизује. Затворена овим двама датумима историја отаџбине, која је оставила значајан траг на пишчеву судбину, као и перипетије само једне – његове – генерације, постаје за Кундери генерал-

¹ М. Кундера, „Увод у варијацију”, *Дело*, Београд 1985, бр. 10/11, стр. 178, прев. Јовица Аћин.

ни модел историје Средње Европе, а посредно целе Европе, историје разапете између губитка вере и наговештаја катастрофе. При томе, писац се брани од аутобиографске лектире својих романа, тврдећи да је „за писца одређена историјска ситуација једино антрополошки проседе, на коме он проучава главни проблем: „Шта је ’људска егзистенција?’” (ЖД) Јавља се такође питање не остаје ли ова „одређена историјска ситуација” без утицаја и на начин постављања овог проблема, и на врсту датог одговора. Посебно поучни у том смислу могу да буду обрти судбинâ протагонистâ романа *Живои је друкде*.

Потиштен због претеране мајчине бриге и првих мушких пораза, Јаромил тражи ослонац у комунизму, јер он обећава дечаку ослобођење од несмелости путем контаката с групом оних који слично мисле, а такође ублажује осећање отуђености, захваљујући учешћу у Великом маршу. За машту младога човека комунистичка идеологија је уверљива због радикалности решења као и бескомпромисног идеализма. Али, изнад свега, она представља важну шансу за решавање његових личних проблемâ. Ипак, само привидно. Јер, револуција афирмише само дефектну зрелост и лажну мушкост. Такву зрелост која се ослања на фанатичну веру, која тражи безобзирност према онима који другачије мисле (није случајно Јаромил тај који оцењује политичку лојалност својих другова, а његово несентиментално васпитање завршава се денунцијацијом вољене девојке), и такву мушкост која служи голој сили упереној, колико у властите слабости, толико у слабости других. У ствари, комунизам га је двоструко убацивао у незрелост. Деспотску мајку замењује апсолутистичка партија, у којој се не цени самосталност мишљења већ слепа послушност, а такође спремност механичког понављања пропагандних парола. Несвесна лаж, која се у томе крије, бива заклоњена сасвим свесним сугерисањем. Наизглед – унутрашњој колебљивости и детињастој неодређености супротставља се морална строгост, садржана у дисциплини комунистичке организације, која невероватно подсећа на прописе монашког реда. А, у ствари – лицемерје идеологије маскира само лаж и силу, скривене у њој.

Пут до афирмације комунистичког система не мора обавезно да води преко растрзаности младалачког доба, али зар та компонента није веома битна? У начину Јаромиловог размишљања огледају се, у смањеној скали, аргументи којима су се многи представници левице борили против ограничености свог грађанског порекла. И некаква доста банална, али можда зато превиђана – нарочито од стране пољске књижевности – истина о томе да се фанатизам често рађа из рањеног ја. Једноставно, не мора сваки дечак који са очајањем у огледалу посматра своју дечачку браду, да постане поборник револуционарног те-

рора. Ипак, његове фрустрације могу у извесним условима – ништа мање него страх од репресија, опортунизам или издаја – да представљају подесно тло за идеолошку конверзију. Као што је исправно запазила Ева Грачик: „Мало је стваралаца с тако доследно непријатељским митологијама младости. Према Кундери у 'идеализованој слици младости празнина је помешана са слободом, незнање са оригиналношћу'⁵. На овоме месту аутор *Шале* изгледа да улази у начелну полемику с Гомбровичем. Неодређеност, која одликује незрелост, и која је толико омамљивала аутора *Фердигурке*, појавиће му се, не као невино стање, већ као опасност, препуштена на милост и немилост идеолошкој деправацији. Међутим, Гомбровичу је управо младост – и само она – обећавала искупљење из пакла историје.

Другим речима, међуљудско позориште за Кундери има пре свега историјску димензију: историја је главни драматург, она дели улоге и костиме. Учешће у њеној представи учи о релативности свих норми, игара лажних илузија које скривају насиље. Траума после губитка идеолошких илузија рађа радикализам негација и апсолутизам захтева. Пошто сви могу бити искварени, ништа није свето или достојно поштовања. Век идеологије се завршио, религија се ослања на племени-те илузије и у свакодневном животу приморава на хипокризију, етика сваки пут зависи од ситуације. Искусивши велико разочарање и болну издају, Кундерин јунак никоме и ничему више неће поверовати. Свуда ће видети искључиво игру привида. Водиће га императив апсолутне слободе, који бива просто изопачење искуства ропства. Заведен, претвориће се у заводника. Једином ненарушивом истином сматраће жар телесне жудње. Веома је јака жеља за разумевањем разлога личног пораза, као и освете на свету који није достигао идеале. А главни инструмент те освете постаће жена.

Испод променљивих костима кундеровског заводника назиру се добро нам познате личности: Дон Хуана Тенорио, грофа Валмона, Казанове, Мигуела Мањаре. Овај интертекстуални заводник лишен је очаравајућег шарма својих претходника, а његов љубавни арсенал не буди посебан респект. Читалац у ствари мора да поверује аутору на реч, да његов јунак има у себи тако велику моћ еротске привлачности, да му ниједна жена неће одолети. Може се, наравно, прихватити да Хелена подлеже Лудвику, јер зна да стари и да је невољена, па је узбу-

⁵ E. Graczyk, *op. cit.*, стр. 49.

ђује сама чињеница да неко може у њој да види објекат још увек достојан жудње (*Шала*). Да је Томашев *sex-apreal* јачала легенда опозиционара кога режим прогања, или – помешано с негодовањем – сажаљење према лекару који мора да зарађује за живот као перач прозора (*Нейодношљива лакоћа постојања*). Или да је уверљив аргумент у еротским освајањима доктора Хавела постала његова лепа и славна жена (*Доктор Хавел двадесет година касније*). Али, какви су то разлози за мушку славу?

Већ *Шала* садржи – заиста веома ограничену и оскудну – збирку упутстава за заводника:

„Онај ко одлучи да жену наговара, да је уверава разумним аргументима и слично, тешко да ће нешто постићи. Кудикамо је паметније одредити основну аутостилизацију жене (основне принципе којима се руководи, идеале, уверења) и настојати да се (помоћу софизама алогичне демагогије итд.) жељена одлука жене доведе у склад с овом аутостилизацијом.” (Ш 207)

Уместо да развија пред женом лепезу својих могућности, да је мами нежним речима, иза којих се назире двозначност и примамљиво обећање, Кундеров заводник углавном понавља отрцане фразе, једва цеди баналне комплименте или се ограничава – што добија просто симболично значење – на монотono понављање лекарске формуле: „Молим Вас, скините се”.

Де Молинин или Молијеров Дон Хуан, одузимајући жени част, бацао је изазов божјим и људским законима, провоцирао небеса, очекујући њихову праведну освету. Није пристајао на вечни морални поредак света већ, доводећи га у питање, посредно га је потврђивао. Ортега и Гасет је тај став отворено назвао „негативним хероизмом”⁶. Казанова је признавао морална начела, уздисао за Провиђењем, био чак сасвим близу ступања у монашки ред. Како пише Фелисјан Марсо, он се одликовао земаљском, друштвеном моралношћу која није изражавала толико потребу за спасом душе, колико избегавање патњи и олакшавање контакта с другима. Његов „појам греха остаје ненарушен, али истовремено лишен значења”⁷. Дакле, био је то морал цењен према последицама, а не намерама, које иза њих стоје. Морал који је престајао да буде начин усавршавања већ се претварао у начело друштвене игре, замењујући верски морал, стечен ваљаним васпитањем, љубазношћу и добротом.

Колико су само од Кундериног јунака далеки Дон Хуанова хладна разорна страст, Валмонова цинична финоћа, суптилан и рафиниран укус Јоханеса, наратора *Дневника заводника!* Или Казановина не-

⁶ J. Ortega y Gasset, *Wprowadzenie w Don Juana*, tł. P. Niklewicz, „Literatura na wiecie” 1973, стр 8/9.

⁷ F. Marceau, *Casanova ou l'anti-Don Juan*, Gallimard, Paris 1985, стр. 82.

жност и доброта! Његове љубавне афере су безбојне, залагања без икаквог полета. Без обзира на то да ли је руковођен хладно планираном осветом или га води само пролазни каприс – своје љубавнице углавном третира сасвим непристрасно, а за њихову даљу судбину не брине.⁸ Еротске доживљаје потпуно искључује из етичке сфере. Код њега, не само да ишчезава појам греха, већ нестаје и осећање кривице. Нити крши морална начела, нити доводи у питање њихово постојање. Он се налази у аксиолошкој празнини. А ипак, нешто веома елементарно чини га сличним извршним претходницима. Кроз странице *Дон Хуана*, *Казановиних Мемоара*, *Ојасних веза* или *Посвећености у љубав*, као и Кундериних романа, тече иста телесна струја. Независно од епохе у којој живе, јунаци као да су гурани једни према другима самом силом еротске гравитације која слама све препреке и подсмева се сваком ограничењу. Испоставља се да је глас тела јачи од моралних забрана или строгих друштвених обичаја. Он је неодложнији од било какве идеје.

Према Кундери, који незнатно, али веома значајно травестира у том погледу општеприхваћено уверење, љубавници се могу поделити на две основне категорије: „Једни траже у свим женама свој властити субјективни и стално исти сан о жени. Друге тера жеља да освоје бескрајно шаренило објективног женског света” (НЛП 240). Страст првих је „лирска”, других „епска”. Лирски заводници су осуђени на осећање незасићености и непрестано разочарање. Код епских заводника „управо та неспособност за разочарања има у себи нешто што изазива огорченост других”, огорченост бар у оцени других људи. Али у томе се крије још један важан ризик. „Епски женскарوشي [...] у својој трци за сазнањем све више се удаљују од конвенционалне женске лепоте, које су се брзо заситили, и неумитно завршавају као скупљачи куриозитета” (НЛП 240–241).

Заиста, заводник има у себи нешто од колекционара. Ипак, не колекционише само, како би се на први поглед чинило, жене, или – не искључиво жене. Дон Хуан се, како проницљиво запажа Јан Кот, остваривао у неостварењу, „бежао је од умрле пожуде”⁹. Јоханес је признавао: „Моје око се неће никада уморити у непромишљеном опажању тих периферних разноврсности, тих еманација женске лепоте.”¹⁰ Присећајући се после много година својих доживљаја, Казанова се хранио сваким својим уживањем, оживљавао у сећању чак и најситнију његову нијансу. И док је први брижљиво сакупљао жар страсти, дру-

⁸ Једини изузетак је Бертлеф из *Ојрошћјајног валцера*, лик у коме се повезују провокативна „искуства заводника са ставом подражаваоца Христа” (Е. Graczyk, *op. cit.*, стр. 29).

⁹ J. Kott, „Don Juan albo o pożądaniu”, у: J. Kott, *Nowy Jonasz i inne szkice*, Wrocław 1994, стр. 53.

¹⁰ С. Кјеркегор, *Дневник заводника*, Адреса, Нови Сад 2007, стр. 98, прев. Милан Табаковић.

ги – естетски занос, трећи – доживљавање телесних испуњења. Сви су ипак били сасвим свесни пролазности и суштинске краткотрајности љубавних усхићења. Или, тачније – тражили су идеал мимо или изван тренутка. Сходно томе што је писао Киркегард: „чулна љубав [...] садржана је у тренутку, али тренутак је срећан и, ето, имамо заводника”¹¹.

Кундерин заводник не јури за Вечном женственошћу нити, стално незасит, размењује своје пожуде у јефтину монету разврата. Он је хладан, да не кажем аскетски. Откривши да су међуљудски односи само игра привидâ, илузија, у којој природу украшава култура, тражи истину о жени, а преко ње – о сваком човеку. Жели да путем уживања допре до сфере која је најјаче чувана и највише обезбеђивана, да дотакне тајну, коју је иначе немогуће достићи а, штавише, која је затворена пред својим власником. Истргнути, не само тренутак из вечности, већ и есенцију из егзистенције... То је вероватно речено превише патетично, пошто узвишени циљ одмах тоне у тривијалност. Јер, заводник жели да види жену само преко „грча у коме је стварна и истинска, аутентична, у коме не глуми ништа” (Ш 223). Томаш не повезује случајно „страст женскароша” са „страшћу хирурга”, опседнут је „оним милионитим делом посебног по којем се једна жена разликује од друге”. Поставивши му питање зашто јури за том „другачијом” у сексу, а не „у ходу, у кулинарским вештинама или уметничким склоностима ове или оне жене?” (НЛП 238), одговара: „Само у сексу милионити део различитог долази до изражаја као нешто драгоцено, јер није свакоме доступан и треба га откривати”. Додајући: „и данас, иако је време потребно за откривање много, много краће, секс још увек изгледа као метални ормарић у коме се крије тајна жениног ’ја’” (НЛП 239). Другим речима, интензитет доживљаја, наводно једног истог, а увек другачијег, неуморно јурење за идеалом женствености, који не исцрпљују појединачне представнице лепшег пола, замењује суви регистар понашања, који изазива неконтролисани рефлекс. Отиснут у телесној екстази, избрисани из сећања траг „ја”.

Усјоравање заузима у судбинама Кундериних заводника посебно и важно место. Оно потпуно скида са себе политички костим и прекида везе са ауторовом отаџбином. Отад ће већ носити француска имена и презимена. Откриће такође своје књижевне протопласте и идеолошке савезнике. Пре свега, слободне мислиоце. Али, не само

¹¹ S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpo redwej czyli erotyka muzyczna*, Warszawa 1976, стр. 105, прев. Jarosław Iwaszkiewicz.

њих. Јер, Кундера је посегнуо у дубину традиције знатно даље од Француске XVIII века. Прихватио се дијалога с Епикуром, који је сматран патроном хедонизма, заснивајући читаву своју, наизглед безначајну, причу на две краткотрајне љубавне авантуре – од којих се једна одиграла у XVIII веку, а друга крајем двадесетог века – око размишљања о суштини хедонистичког идеала.

Наша епоха, примећује Кундера, одликује се култом брзине, која сама по себи постаје екстаза. То је један од начина за избављење из потока времена, за заборављање на себе и друге. Сасвим је слично у еротској сфери. Циљ сâм за себе постаје оргазам. Његов култ је:

„пуритански утилитаризам пројектован у сексуални живот; ефикасност уперена против доколице; свођење коитуса на препреку коју треба што брже прећи да би се доспело до екстатичне експлозије, јединог правог циља љубави и универзума” (У 11).

Изгубљено је, дакле, задовољство лаганог уживања у свим доживљајима, што је био удео давних вагабунда, који су слободно путовали од села до села и спавали под голим небом, непогођени бацилом досаде.

Кундера скреће пажњу на то да уобичајено значење, придавано хедонизму, „склоност ка животу у чулним уживањима; ако не и порочан живот” (У 16), није у складу са смислом који овом појму дају филозофи. Подсећа да је, по Епикуру, који је препоручивао умерено коришћење свих уживања, већ само непостојање патњи било довољан услов за постизање среће. У овом идеалу лако се може наћи изразито егоистична црта, пошто пријатности и уживања остају искључиво привилегија онога ко их у датом тренутку осећа. „Ипак, по мом мишљењу, Ахилова пета хедонизма – тврди Кундера – није себичлук већ његова очајно утопијска природа (ох, само да се варам!): збиља сумњам да се хедонистички идеал може остварити; бојим се да се живот који нам тај идеал препоручује не може помирити с човековом природом.” (У 16–17)

Откуд тај усклик сумње? И то код некога ко је сâм себе назвао „хедонистом у клопци света политизованог до крајњих граница”¹² На чему се у ствари заснива то песимистичко уверење? Кундера то не открива одмах. Међутим, он врши интересантну ревалоризацију либертинских традиција. Декларишући већ јавно своју приврженост према њој, истиче да његово дивљење изазива у уметности те епохе, не толико прокламовање хедонизма, колико његова анализа. Због тога сматра *Ојасне везе* „једним од највећих романа свих времена” (У 17). Његови јунаци су само привидно заузети искључиво трком за уживањем. Истина је да „оно што се на почетку јави као радосна слободна игра, неприметно и неизбежно претвара у борбу на живот и смрт” (У 18).

¹² М. Кундера, *Увод у варијацију*, *op. cit.*

Његови јунаци су само привидно заузети искључиво жудњом за уживањем. Ипак, како онда помирити то с чињеницом да је хедонизам управо борбу одбацивао? Штавише, свет који је Лакло представио сасвим јасно негира још једно фундаментално начело Епикура, који је препоручивао да се живи тајно. Међутим, епистоларна форма романа је свесни избор аутора који треба да створи уверење да све што јунаци доживљавају, доживљавају једино зато да би о томе касније причали.

Можда зато *Успоравање* треба читати као својеврсни експеримент, којим се проверава трајност либертинских традиција у столећу које је управо осећање уживања исписало на својим заставама, а истовремено – ставило на ватрено крштење схватање хедонизма XVIII века? Другим речима, треба поставити следеће питање: Какав значај имају садашње тежње ка достизању уживања, жеља за победом у еротским чиновима, најзад, само откривање најинтимније сфере? Преносећи пак читав проблем на строго књижевну платформу, треба се запитати, колико је могуће сада поновити конвенцију либертинске приче. У којој мери описи љубавних доживљаја савремених јунака омогућују увид у менталитет епохе? Најзад – колико сама метода описа може да представља посредно сведочанство извесне фазе историјске свести?

Материјал, на коме Кундера врши свој експеримент, представља мало позната новела из осамнаестог века, под насловом *Point de lendemain* (*Без суштрашњице*) Вивана Денона. Читаво *Успоравање* саткано је од варијација на њену тему, које се понављају и знатно мењају сижее узете из прототипа.¹³ Дакле, префињена конверзација Денонових јунака, пуна скривених алузија и сигнала, хватаних у лету, који саопштавају нешто сасвим друго него љубазни обрти – пикантна већ самим тим што планирану превару почиње похвалом поверења – претвара се у простачку непосредност или мучна и беспомоћна исповедања тајних жеља. Из двозначне игре, чијих су правила партнери сасвим свесни, сачувано је само неколико провокативних поређења која маскирају еротску немост.

У своју ироничну супротност претварају се такође неки елементи ритуала иницијације. Али, то није иницијација за искусну, лукаву и покварену жену, већ је за младог заводника – који невешто подражава француске либертине – уз то, компромитујући се као љубавник. Лутање по лавиринту ходника замка – читљива фигура пута посвећивања у тајну – не води више у тајни храм уживања већ представља беспомоћно и безуспешно тражење партнерке. Будоар, обложен огледалима, у коме је на олтару, пред статуом Амора горела ватра,

¹³ Као што је исправно приметио Marek Jastrzębiec-Mosakowski (*Miłość na zamku*, „Ex Libris” 1995, стр. 82), овај роман, „написан у два темпа”, својом конструкцијом подсећа на музичко дело.

заменеује стандардни модерни базен. Ноћ љубавних заноса редукована је на симулирану копулацију, уз то – на јавном месту. Речју, све што је у либертинској епоси било рафинирано и претворно, поновљено крајем XX века, изгледа површно, глупо и тривијално. Уместо опуштеног уживања, тренутком доминирају журба и површни ефекат доживљаја. Уместо борбе за наклоност, појављују се бруталност и објективизирање, како партнерâ, тако и самог сексуалног чина. Излагање свега јавном погледу учињено је мучном рутином, како јавног, тако и личног живота. Шарлатанство прераста у брижљиво неговану професију, а неумеће пажљивог слушања партнера постаје норма.

Одушевљавајући се толико Деноновом причом, зар Кундера не идеализује либертинске љубавне игре? Оно што треба сматрати једино оживљавањем, вештачким подстицањем жудње, појављује се као отменост и префињеност. Понашање које више од гласа срца цени покорност према ђутке прихваћеним правилима друштвеног заједничког живота – бар једне класе – сматра достојним дивљења и подражавања, изразом индивидуалне слободе и слободног кршења свих ограничења. Љубављу назива пролазни каприс и недостатак елементарне лојалности. Диви се раскалашности, заснованој на превари, која је само кринка под којом се крије досада. Пређуткује такође да не запажа театралност понашања јунака XVIII века. Они, не само да су свесни улога које играју у љубавном спектаклу, већ често играју улоге које нису планирали. На крају сви постају жртве госпође Де Т., која истовремено, за инат својој пријатељици, свога мужа чини рогоњом, вара сталног љубавника и насамарује наивног младића. Није тешко запазити да позориште љубавних радњи покрива у ствари пустош, реторика љубавних усхићења остаје само реторика. Понајвише пак доминирају емотивна јаловост и презасићеност, повремено ублажаване тренутком уживања.

Можда из извршеног експеримента срећно излази једино књижевност? Схваћена као дискурс који црпе снагу и инспирацију из дијалога с другим дискурсом, подржавајући виталност неке традиције, она пружа рафинирану забаву и на оригиналан начин мења давно заборављену конвенцију. Подухватајући се, пола у шали пола у збиљи, одбране – да ли заиста потпуно анахроних? – ставова и вредности. Свесна је да понављању модела филозофске приче XX века недосатје фундаментална вера у Разум или оптимизам просвећености. Ако Кундера уздише за традицијом, која је – што добро зна – донела на свет тоталитаристичку бестију, онда је то вероватно, углавном зато што је она умела да се од хорора света склони у трезвеност мишљења, у умерено црпљење животних лепота као и препуштање забави.

У *Бесмртности* и *Идентитету* Кундера иде корак даље: одузима магичну моћ жудњи, тело лишава привлачности, а на књижевној сцени лик заводника ставља у други план, као да је он већ извршио своју основну мисију. Јунаци такође престају да траже скривену истину о људском бићу путем еротског експеримента. Не одустају од покушаја – макар тренутног, неуспелог – самоодређења – у којима језик тела добија изразитост. Чак и више: може се стећи утисак да са слабљењем љубавне струје у Кундериним романима, идентитет постаје у њима најтежи, горући проблем. Испоставља се да је погубна очигледност великих бројева. Умножавање онога што је појединачно, дакле, онога, што изгледа да је обележено изузетношћу и непоновљивошћу, самим бројем људи који настањују планету, по Кундери, уништава појам особе. Чак и у области, у којој суверенитет индивидуе изгледа најбоље утемељен и ненарушив, пошто на свету „има много мање гестова него појединаца” (Б 13). Испоставља се пак да је појединац само варијанта звана „људско биће”. А ако је тако, онда: „Број производње људског примерка је лице, тај случајни и непоновљиви скуп црта. Не одражава се у њему ни карактер нити душа, а ни оно што називамо *ја*” (Б 19).

Ова песимистичка уверења Кундера развија у *Идентитету*. Испоставља се да сваки пут насловни идентитет зависи од пролазне ситуације, тачке гледишта која се непрестано мења, контекста, у коме је смештен и разматран. Шантал ће се појављивати другачија Жан-Марку, другачија својим колегиницама на послу, а сасвим другачија у својим еротским фантазмама. Овакви покушаји макар хипотетичног одређивања ненарушивог „ја”, који непрестано упућују једни на друге, поврх тога, бивају увећани нејасноћом онтичког статуса читаве фанбуле, као изведене из фантазије или из сна.

Један од узрока пољуљаности идентитета, по Кундерином мишљењу, налази се у карактеру и правцу развоја савремене цивилизације. Он непрестано доводи у питање све сталне критеријуме, подрива смисао традиционалних појмова, с потпуним омаловажавањем прилази, некада ненарушивим, табуима. Довољно је погледати како је, нпр., еволуирао однос према нагости: док је још почетком двадесетог века она сматрана најинтимнијом обласћу, чуваном појасом невиности или лажном скромношћу, од његове половине постала је предмет комерцијализма и масовне културе. Истовремено, променило се и само схватање интимности. Она више није нешто „што је најличније, најизворније, најтајанственије у неком људском бићу”. Напротив: „Зар није тајна све оно што нам је свима заједничко, обично, свакодневно и за све исто: то тело са својим потребама” (И 82).

Манипулацији нису одолела ни значења, приписивана или давана деловима људског тела. Како учи Кундерин специјалиста за телевизијске рекламе: „Проблем је како пронаћи оне слике које одражавају еротску привлачност, а не појачавају фрустрације” (И 42–43). Самим тим, процес реификације као да достиже коначни стадијум. Материјална конзистенција тела бива растворена у потоку светлуцавих слика, а оно само лишено свих вредности. Не само да подлеже – најдословније – дељењу на комаде већ бива смештено у аксиолошку празнину и сведено на споредну улогу у односу на мртве предмете. Истовремено, емоције и културне конотације, повезане с њим, бивају презриво од њега одлепљене и суровом логиком поново му приписиване.

Кундерина критика културе Запада није баш нарочито оригинална. Колико је само писаца и интелектуалаца упозоравало на опасности које се крију у доминацији мас-медија! Код колико њих су изазивали одвратност живот у коме се све чини ради ефекта, духовна јаловост, самодовољност, друштвена мимикрија или емоционална хладноћа! Довољно је поменути Џорџа Штајнера, Милоша или Лема. Уз то долазе познате трауме становника Средње Европе, код кога изазивају ироничну гримасу тобожње дивљење и поштовање људи Запада према антикомунистичкој опозицији, који у ствари тиме скривају игноранцију, равнодушност и осећање супериорности. Доказ за то је и чињеница да ће становник Западне Европе лако помешати Будимпешту с Прагом, Мицкјевича повезати с чешком емиграцијом, а писање словенских имена донеће му несавладиве препреке. Али из очигледних премиса Кундера неретко извлачи оригиналне закључке, као кад у *Успоравању* своју „животну математику искуства” доводи до тезе, вредне размишљања: „степен успоравања је директно пропорционалан интензитету сећања; степен брзине је директно пропорционалан интензитету заборављања” (У 51); или када пореди и до извесне мере изједначује деперсонализујући утицај који после тоталитарних идеологија на колективну свест врши – како је назива – „имагологија”. Креирајући вештачке и моменталне хијерархије људи, предмета и догађаја, замењујући стварност заводљивим атрапама, служећи се моћним инструментом у виду сондаже јавног мњења, које постаје својеврстан парламент који стално заседа.

Како их бранити од присвајања маште, чије се далекосежне злослутне последице чак тешко могу предвидети? Кундерин рецепт изгледа једноставан, мада звучи помало изненађујуће. Он жели да отуђеност у цивилизацији двадесетог века изједначи са утопијском визијом прошлости, у којој се веома чудно међусобно повезују идеализација архаичне културе са идеализацијом епохе просвећености. Тачније: имајући у себи те две идеализације, утопија прошлости је у ствари утопија романа који се одвија на потпуно самодовољан и од

променљивих историјских услова независан начин. Овим путем писац тежи враћању, или бар подсећању на два горепоменута „европска доживљаја”. Иако далеки један од другог, према Кундери, имају у ствари нешто суштински заједничко. Наиме, то је осећање равнотеже између света маште и стварног света, теоретског и практичног знања, техничких достигнућа и могућности да их сваки човек разуме и овлада њима. Наратор *Бесмртности* веома лицемерно доказује да је, у том погледу, његова баба која живи у моравском селу подсећала... на Гетеа!

Кундера свог јунака смешта између Великог марша и веома халуцинантне илузије прошлости, у празно Сада, које испуњава ватрено и истовремено веома тужно изражавање почасте елементарним инстинктима који брутално демаскирају лажи и наметање културе. Шта је човек, лишен ослоња у трансценденцији и историји? Тело којим управљају плиме и осеке страсти, иложено неизбежном уништењу, као и свести која управо из тог очајничког знања црпе енергију и инспирацију. У том погледу Кундера у великој мери подсећа на Тадеуша Ружевича. И сигурно је зато обојици толико блиско сликарство Франсиса Бекона. У уводу за његов албум Кундера је написао да га оно узбуђује, не толико ужасом тортура, прогањања, патњи или чак претварањем човека у парче крвавог меса. „То је другачији ужас: он потиче из карактера људског тела који је сликар случајно открио.”¹⁴ Откривена у двадесетом веку, фундаментална случајност карактера људског тела представља знак, а истовремено последицу демаскирања неподношљиве привремености људске егзистенције. Како се према тој привремености односити, пошто су све – филозофске, верске, идеолошке – утехе човеку одузете? Један од јунака *Идентичности* изриче максиму, која изгледа да је сажетак кундеровског погледа на свет:

„наша једина слобода састоји се у избору између горчине и задовољства. Безначајност свега око нас, будући да наша судбина, није наш крст, већ наук како се достиже ужитак” (И 111).

На тај начин писац покушава да међусобно помири нехеројску варијанту егзистенцијализма с тајно херојском верзијом хедонизма. Брани либертинску верзију хедонистичких идеала у епоси која их је претворила у жалосну пародију и празан сурогат. Говори о тешком подношењу лакоће постојања у времену које је изгубило осећај чак за елементарну хијерархију.

¹⁴ М. Кундера, *Brutalny gest malarza*, тл. М. Биеńczyк, „Rzeczpospolita” 1997, стр. 114.

Шта то значи пренето у област уметности? Језик тела открива неколико основних парадокса Кундериног књижевног дела. Прво, избегавајући говор идеологије и морала, аутор *Шале* жели да открије голу егзистенцију – испред или изван културе. Тражи нагрђену епифанију тела. Међутим, трагајући за универзалном истином, која као да је скривена изван тела, излаже његово културно значење арбитралном схватању. То, што је егзистенцијално, спонтано претвара у – једино – естетско. Писац представља свет одмах интерпретиран, соматску сферу претворену у знаке променљивог смисла. Реч код њега, у најдословнијем смислу, „прождире” тело. Подробно претресање и коментарирање сваког дела тела, сваке гримасе, геста, покрета, тражење за њих ефектне формуле изражене речима сигурно обогаћује семантичку опалесценцију текста и наводи на метафоричку инвенцију. Али истовремено – неизбежно уништава оно што је чулно, и зато управо најтајанственије и недоступно. У Кундериним романима, објављеним у последње време, напор интелектуалног идентификовања у знатној мери замењен је напором оригиналног именовања. Стихија забаве изгледа да надмашује дисциплину размишљања.

Друго, језик тела још једном јасно представља безнадежност ситуације, у којој одбрана јединке нема више никакав ослонац. Она је дијагноза, а истовремено симптом исте болести, каква је аксиолошка ентропија, изазвана свеобухватним релативизмом. Кундера веома брижљиво и проницљиво анализира изворе ове болести, видећи је, колико у идеолошким лудилима двадесетог века, толико у својствима медијске културе. Он упозорава да је у епоси која долази „највећи улог преживљавање или ишчезавање појединца” (ИТ 300). У својим романима пак схватање индивидуалности драстично сужава, веру у непроменљиву срж у људској личности подрива, а идентитет разлаже на разноврсне приче.

Најзад, треће, према Кундери „вредност романа је у откривању до тад скривених могућности постојања као таквог, друкчије речено, роман открива оно што је скривено у свакоме од нас” (ИТ 303). Међутим тешко је отети се утиску да ово „откривање” полази за руком писцу у све мањој мери, нарочито у његовим романима писаним у емиграцији. Можда је на то имало утицај потпуно одвајање и од отаџбине и од земље у којој сада живи, као и затварање у свет књижевности? Ипак, чак је бесмртност за Кундери само бесмртност књижевне славе, а небо је место где се састају Гете и Хемингвеј. Можда је роман, упркос пишчевим илузијама, свој главни дијалог с филозофијом, крајем двадесетог века, поверио поезији? Можда је у Француској превише подлегао притиску комерцијализма, помало се додворавајући моди постмодернизма? У сваком случају, долазећи после великих претход-

ника – у које се у двадесетом веку убрајају, између осталих, Кафка, Броч, Музил и Гомбровић – уместо да представља скривене могућности саме људске егзистенције, Кундера веома лукаво и фино користи могућности већ уписане у културну традицију. Не анализира живот већ текстове, не описује тело већ његове књижевне сурогате. Избегавајући идеологију и „имагологију”, преноси се у интертекстуално време и простор. И, упркос свим ограничењима, стално изнова почиње своју игру с ништавилем. Великом Ништа, које се цери после сваке тачке стављене на крају реченице, супротставља лудички гест и јаку инвенцију.