

**ПРЕТСТАВУВАЊЕТО НА ТЕЛОТО ВО РОМАНОТ
„КНИГА НА СМЕАТА И ЗАБОРАВОТ“
ОД МИЛАН КУНДЕРА**

Гоце Смилевски

Институт за македонска литература, Скопје, Македонија

This text examines the models in which the characters of Milan Kundera's novel "The Book of Laughter and Forgetting" construct the idea of body, related to the phenomena of border, mimicry and melancholy. The characters of the novel are constantly watched by the mechanisms of the system, so their bodies are constantly in a metaphorical Panopticon. The instruments of power mark the bodies, inscribe them, retouch them, delete them and liquidate them. Even when they are against the system, the characters of "The Book of Laughter and Forgetting" are becoming, consciously or unconsciously, willingly or unwillingly, part of its machinery, accepting its models of functioning.

Телото и границата

„Граница“ се вика последниот, седмиот дел од романот „Книга на смеата и заборавот“ на Милан Кундера, но, според авторот, тој збор е една од основните теми на книгата, кои ја обединуваат. Границата тука не е само просторен / временски засек во движењето и постоењето (иако честопати се јавува и со такво значење), туку е принцип, (не)природен закон (с)по(ред) кој сите останати се менуваат. Неколкупати објаснувајќи во самото дело што значи „граница“ за неговите ликови, Кундера издвојува едно од тие објаснувања и го печати во „Уметноста на романот“, во одделот „Шеесет и еден збор“, во кој ги собира зборовите (и нивните објаснувања) кои ги смета за особено важни во разбирањето на целокупното негово романескно творештво: „Доволно беше само малку, бескрајно малку за да се најде од другата страна на границата, преку која ништо веќе немаше смисла: ни љубовта, ни убедувањата, ни верата, ни Историјата. Сета мистерија на човечкиот живот се наоѓаше во фактот дека тој се одвива во непосредна близина, дури во директен допир со таа граница, дека таа не е оддалечена од него со километри, туку одвај еден милиметар“ (Кундера, 1990: 113). Таквата граница, сфатена како премин, пресврт,

промена во времето и(ли) просторот, е нешто што ги дефинира телата во „Книга на смеата и заборавот“.

Преминувањето на границата може да значи исчезнување на телото од светот на живите, но и исчезнување на тоа исто тело од историските сведоштва. Во февруари 1948 лидерот на чешките комунисти Клемент Готвалд држи говор на балконот на барокниот дворец на Старомјестске намјести. Клементис, тогашниот министер за надворешни работи, ја симнува својата крзнена капа и му ја става на глава. Направена е фотографија која потоа е размножена во стотици илјади примероци, и која се нашла на плакати, во учебници и музеи. „Четири години подоцна Клементис е обвинет за предавство и е обесен. Пропагандниот оддел веднаш го избриша од историјата и, секако, од сите фотографии. Од тоа време стои Готвалд на балконот осамен. Таму каде што стоеше Клементис сега е само празниот сид на дворецот. Од Клементис остана само капата на главата на Готвалд“ (Kundera, 1985: 7).

Граница постои меѓу градот во кој Тамина живее во егзил, работи во еден ресторан и се измачува себеси заради заборавањето што му го одзема значењето (смыслата) на животот и копнее да го има сеќавањето кое би му го вратило значењето (смыслата), и островот на кој заминува за „да го заборава заборавањето“. На островот, меѓу останатите закони кои се изменети и различни од *светот отаде границата*, постои и еден поинаков однос кон телото. Кога таму нејзиното тело ќе биде голо, Тамина ќе сфати дека тоа „го изгубило сето значење“, и во првиот миг наоѓа задоволство во исчезнувањето на значењето. Подоцна, кога нејзиното тело ќе биде подложено на измачување и силување, ќе сфати дека тоа е последица на отсуството на значење.

Во контекстот на *законот отаде границата*, откако ќе го постави прашањето: „Зошто децата се толку зли?“, нараторот одговара (Kundera, 1985: 197-198):

„Збор да нема, воопшто не се зли. Напротив, полни се со добра волја и без престан си прават пријателски услуги едни на други. Ниту едно од нив не ја сака Тамина само за себе. Постојано се слуша нивното *Погледни! Погледни!*. Тамина е спречена од мрежите, јажињата и се засекуваат во кожата и децата си покажуваат едно на друго нејзините крв, солзи и болни гримаси. Си ја нудат великодушно едно на друго. Стана бетон на нивното братство.

Нејзината несреќа не е во тоа што децата се зли, туку што се нашла вон границите од нивниот свет. Човекот не протестира

за тоа што телињата се убиваат во кланиците. Телињата се надвор од човечкиот закон како што Тамина се најде надвор од детскиот закон.

Ако некој е исполнет со горка омраза, тогаш тоа е Тамина, не се децата. Нивната желба да нанесуваат болка е позитивна, весела и можеме со полно право да ја наречеме радост. Сакаат да му нанесат болка на оној кој е надвор од границите на нивниот свет само во слава на сопствениот свет и неговиот закон.“

Надвор од тој нивен свет, надвор од тој нивен поредок е и нејзиното тело - различно од нивното тело (од нивните тела унифицирани во својата детска појавност). Посочувањето на нејзината телесна различност од страна на децата се случува во мигот кога таа го прекршува законот кој владее на островот: „во очите на децата нејзината зрелост се претвори во наказност - градите станаа апсурден оток, а нечовечкиот крупен триаголник под stomachот ги потсетуваше на некаков свеп“ (Kundera, 1985: 197). Од вербални напади на нејзиното тело, децата преминуваат на физички напади на телото: ја маваат со камења, ја фаќаат во стапица направена од мрежа за одбојка, се изживуваат со нејзината телесна различност. Однесувањето на децата и поредокот кој го создаваат и во кој живеат е алегија на комунистичкиот систем; нивните закони, нивните поинакви односи како „деформирани“ односи на светот на возрасните, деформирани не во смисла дека оние на возрасните се „исправни“ а овие на децата деформација на исправното; деформирани во смисла на изместени на начин да бидат повидливи, прикажани „деформирано“ за да може да се види јасно деформитетот на истиот тој однос / „закон“ од светот на возрасните. Во овој контекст би можеле да ги употребиме зборовите кои за творештвото на еден друг голем средноевропски автор ги искажал Гинтер Андерс: „Изгледот на светот на Кафка изгледа поместен. Но Кафка го поместува привидно нормалниот изглед на нашиот луд свет за да ни покаже дека е луд. Но, тој со овој луд изглед постапува воедно како со нешто потполно нормално и со тоа го опишува токму тој луд факт дека лудиот свет е сметан за нормален“ (Андерс, 1979: 40).

Простор отаде границата е и дворецот на Барбара, во кој таа организира оргии. Во тој дворец повеќе не владее Законот на Таткото, кој, според Лакан, жената ја третира како фалус, односно како дел од фаличката моќ на мажот. Во прилог на односите воспоставени од Законот на Таткото оди и исказот на Јан, еден од често видуваните

ликови на „свеченостите“ на Барбара. Тој ѝ вели на својата пријателка Хедвика дека постои огромна разлика меѓу силуваната жена и кастрираниот маж. Имено, според него, телото на силуваната жена е совршено возбудено, додека пак телото на кастрираниот маж (станува збор за имагинарна, метафорична кастрација, односно за свесно сторен чин сторен од страна на жената кој доведува до времена или трајна сексуална немоќ на машкото тело) е лишено од возбуда, доведено е во состојба на понижување, појаснувајќи дека „силувањето е составен дел од еротиката, додека кастрацијата е нејзина негација“. Кога Хедвика му се спротивставува и вели дека во тој случај „целата еротика е насочена против жената“, Јан го дава „клучниот аргумент“ – „Кога жената вели не, мисли да“, односно: копнежот на секоја жена е нејзиното тело да биде силувано. Разговорот помеѓу Хедвика и Јан останува без да се согласат, но одат во прилог на тезата дека мажот е оној што ја има фаличката моќ, а жената (нејзиното поседување) е само доказ за тоа. Но, Барбара на оргиите кои ги приредува, во својот *простор отаде границата*, ја има фаличката моќ: таа ги воспоставува правилата на играта. Еден од пријателите на Јан му раскажува како Барбара го викнала дома, таму биле уште две девојки, се соблекле трите, а откако и Ервин се соблекол, таа му покажала часовник и му рекла: „Ако не ти се дигне за една минута, гледај да исчезнеш!“ (Kundera, 1985: 223), со што ја постигнала својата цел (кастрација) и ја докажала својата фаличка моќ над машкото тело.

Телото се наоѓа „отаде границата“ и кога се наоѓа на нудистичка плажа - според сфаќањата на Јан, таму голото тело веќе не е во состојба да предизвика возбуда, а за ова повеќе ќе стане збор во делот за телото и задоволството.

Телото и мимикријата

За да се прилагодат на просторот *отаде границата*, телата се служат со мимикрија. Роже Кајоа во своето дело *Мимикријата и легендарната психостенија* тврди дека мимикријата нема адаптивна функција, затоа што најголем дел од грабливките, во својата потрага по храна, повеќе се потпираат на своето сетило за мирис отколку на сетилото за вид. Наведувајќи дека Кајоа ги напушта биолошките објаснувања на оваа појава и бара одговор со помош на психологијата, Елизабет Грос во *Недофатни тела* го потенцира неговиот став дека „мимикријата што е карактеристична за некои видови инсекти има врска со разликите што видот ги утврдува меѓу себе и своето опкружување, вклучувајќи ги тука и другите видови“, и дека се јавува не како последица на просторот и она што се случува во тој простор,

туку е последица на „претставата за просторот и на заробеноста во тој простор“ (Грос, 2003: 95).

Кајоа согледува сличност помеѓу способноста за мимикрија на инсектите и психозата која Пјер Жане ја дефинира како „легендарна психостенија“, која резултира со тоа што индивидуата не може да се лоцира самата себеси во просторот. Сепак, сметам дека не е мимикријата нешто што останува надвор од полето на човечкиот род; не секогаш таа се претвора во психоза, во конкретни психолошки нарушувања, ниту пак доаѓа до нејзино потполно изоставање, штом станува збор за хомо сапиенсот. Ако „легендарната психостенија“ за која говори Пјер Жане е немоќ индивидуата да се лоцира себеси во просторот, тогаш честопати човек прибегнува кон мимикрија за да може да се чувствува како дел од еден простор, да се доживее себеси безбедно и „нормално“ во него. Примери на таква мимикрија наоѓаме во *Книга на смеата и заборавот*. Соочувајќи се со границата и нејзиното преминување, со потребата да продолжат („нормално“) да постојат и откако ќе се најдат во „другиот“ простор (веќе споменавме дека просторот, поврзан со терминот граница, Кундера го сфаќа честопати и во метафорична смисла), некои од ликовите од *Книга на смеата и заборавот* ќе се послужат со мимикрија за да бидат еднакви со останатите членови на видот, за да не висат обесени, евентуално, како Клементис, Милада Хоракова, Завиш Каландра. Кога Мирек ќе го забележи „смраченото лице“ на Здена, и ќе ја праша зошто е така потиштена, таа ќе му одговори дека „не е задоволна од начинот на кој воделе љубов. Рече дека се однесувал како интелектуалец“. Нараторот објаснува дека да се биде интелектуалец е недопустливо во просторот отаде границата: „Означуваше човек кој не го сфаќа животот и кој се држи понастрана од народот. Сите комунисти кои другите комунисти во тоа време ги обесија беа почестени со таа псовка. Тие, за разлика од оние кои цврсто стојеа на земјата, наводно, лебделе во облаците, па затоа било на извесен начин праведно што за казна дефинитивно им го отргнале тлото од под нозете и ги оставиле малку да висат над земјата“ (Kundera, 1985: 9).

Ден откако Здена ќе му префрли дека во креветот се однесува како интелектуалец, Мирек се послужува со мимикрија, обидувајќи се „да демонстрира непосредна, неспречена страст. (...) се движеше над неа симулирајќи грубост и испушташе долги, на 'ржење слични звуци, како куче кое се бори со влечката на својот господар и истовремено (со благо чудење) гледаше во неа, како лежи под него совршено мирно, тихо и скоро рамнодушно“ (Kundera, 1985: 17-18). Со начин на однесување во служба на мимикријата, а со цел да го прикрие

телесното изразување на незрелоста, Мирек некогаш своите задоцнети пубертетски акни успешно ги маскирал со својот гнев.

Неуспешна е мимикријата на љубовницата на студентот. Жена од малечко гратче, таа верува дека, кога ќе дојде во Прага, треба да биде облечена „посебно“, во согласност со големиот град, но всушност се облекува така што нејзиното тело изгледа како фигура од некаков карневал.

Со мимикрија се служат и американските студентки Габриела и Михаела. Тоа е мимикрија која од самите нив треба да ја прикрие нивната ограниченост и немоќ во толкувањето на *Носорог* од Ежен Јонеско¹. Тие ставаат цевки на своите носеви, подражавајќи така носорози, додека го читаат пред класот својот коментар на драмскиот текст. Овде и танцот и смеата се дел од мимикријата: кога студентката Сара станува и им удира по една клоца на Михаела и на Габриела, професорката Рафаел мисли дека и тоа е дел од точката, па почнува да се смее со целиот клас. Михаела и Габриела се чувствуваат издадени од госпоѓа Рафаел, заплакуваат и се превиткуваат. Бидејќи не може да ги види нивните расплакани лица, „мадам Рафаел превиткувањето на своите сакани ученички го протолкува како танц и некоја сила посилна од професорската сериозност истиот миг ја исфрли од столот“ (Kundera, 1985: 83). Таа им приоѓа, ги фаќа за раце и почнува да танцува, Габриела и Михаела ги прифаќаат нејзините движења, „и гримасите на плач на лицата на девојките почнаа незабележливо да се претвораат во смеа“ (Kundera, 1985: 84). Полетуваат, и се слуша само „смеата на трите архангели кои исчезнуваа во далечината“ (Kundera, 1985: 84).

Танцот и смеата се задолжителни елементи на искажување на заедништвото во тоталитаристичкиот систем - се смеат и чешките комунисти додека играат оро на плоштадот, иако ден пред тоа биле обесени Милада Хоракова и Завиш Каландра, нивните сопартијци, откако покажале извесни несогласувања со политичкиот систем.

Танцот и смеата се дел и од унифицирањето на островот. Уште додека ја водат кон островот, во чамецот, Рафаел (пандан на мадам

¹ Со само една единствена реплика, во свој стил, Кундера успева да го искаже својот презир кон психоаналитичкото (во овој случај лакановското) толкување на книжевноста. Збунети пред текстот на Јонеско, со потполно неразбирање на / кон она што е литература (а дојдени од земја каде што чинот на создавање книжевност е потполно безвреден па се учи како занает на часови по creative writing), една од девојките се запрашува зошто токму носорог, и што значи израснувањето на рог таму каде што завршува носот. „Да не значи фалус?“ добива „идеја“ другата девојна.

Рафаел) и детето се смеат: „Беше тоа некоја посебна смеа, бидејќи ништо смешно не се случуваше“ (Kundera, 1985: 179-180), а потоа децата танцуваат на островот: „идиотизмот на гитарите трешти а децата танцуваат, кокетно ги покажуваат стомаците, а таа чувствува мачнина од нештата без тежина“ (Kundera, 1985: 200). Телата на оние кои не можат да се решат на мимикрија завршуваат различно од телата на оние кои се препуштиле на унифицирачките смеа и танц - додека телото на неговите некогашни сопартници и бивши пријатели полетуваат понесени од танцот и смеата, неговото тело паѓа, а телото на Тамина тоне.

Меланхолија, Ерос и Танатос: телото како објект-кој-недостасува

Меланхолијата и депресијата се одликуваат со *нетолерантност кон губитокот на објектот*, водејќи го субјектот до „неактивност, до симулирање на смрт или до самата смрт“ (Кристева, 1994: 17). *Нетолерантноста* кон губењето на објектот (сопругот) кај Тамина се рефлектира во нејзиниот очајнички обид да го спаси неговото тело, неговиот лик, од заборав. Од мажот ја има само фотографијата од пасошот, и секојдневно „изведува над таа фотографија некој вид на духовни вежби: се обидува да го замисли својот сопруг од профил, па од полупрофил, па од четвртпрофил. Секој ден ги обновува во своите мисли линиите на неговиот нос и брадата и секој ден се ужаснува од сознанието дека на тој имагинарен цртеж се појавуваат нови спорни места на кои нејзиното сеќавање, исцртувајќи ги, се поколебало“. Нејзиното присеќавање на ликот на сопругот не застанува на присетувањето со помош на фотографијата: Тамина почнува да применува „посебна техника на присетување. Кога седеше спроти некој маж, ја употребуваше неговата глава како вајарски материјал (...)“. Гледајќи го лицето на туѓиот човек, таа се обидува да го преобликува во лицето на својот сопруг; преку цртите на непознатите луѓе ги испишува цртите на лицето на својот починат маж, но „сиот тој напор само докажуваше дека ликот на нејзиниот маж исчезнува во неповрат“ (Kundera, 1985: 94-95).

Неактивноста, која Кристева ја наведува како една од карактеристиките на меланхоликот, кај Тамина е изразена преку нејзиното одбивање да говори за себе - таа е онаа која слуша: „Сета тајна на омиленоста на Тамина почива во тоа што не сака да говори за себе. Ги прифаќа окупаторите на своето уво и никогаш не вели *Тоа е исто како кога јас...*“ (Kundera, 1985: 90). Но, тоа не едноставно одбивање на говорот, тоа е одбивање на животот, тоа е отфрлање на комуникацијата со другите кога комуникацијата со изгубениот објект

повеќе не е можна; конечно, тоа е еден вид на „симулирање смрт“, што е одново една од одликите на меланхоликот. На отфрлањето на комуникацијата со другите се надоврзува отфрлувањето на сексуалното општење со другите тела. Тамина од смртта на сопругот нема спиеено со маж, но „тоа не беше заради принцип“: „секој пат кога би се замислила (а го замислуваше тоа често) дека се соблекува пред некој маж, пред очите и се појавуваше ликот на сопругот. Знаеше дека во тие мигови би го видела. Знаеше дека би го видела неговото лице и очите кои ја набљудуваат“ (Kundera, 1985: 98). Таа полесно би го изневерила кога бил физички жив, но „денес би повредила некого кој не може да се брани, некого кој и е препуштен на милост и немилост како дете. (...) Затоа, штом ќе помислеше на можноста за физичка љубов со некој друг, пред нејзините очи се појавуваше ликот на нејзиниот маж, со него и распнувачката тага, а со тагата и несовладливата желба да плаче“ (Kundera, 1985: 99).

Одбивањето на животот има своја кулминација во нејзиниот обид за самоубиство, кога Тамина, на море, испива доза таблети за спиење и плива далеку од брегот, надевајќи се дека „таблетите ќе предизвикаат умор и дека ќе се удави, но студената вода и спортските движења (отсекогаш беше извонредна пливачка) не и дозволија да заспие“ (Kundera, 1985: 107).

Потребата од одбивање на животот и обидот да се одземе сопствениот живот се придружени со (или можеби се последица на) чувството на бесмисла. Јулиа Кристева, за тоа чувство на не-смисла кое го напаѓа меланхоликот, вели: „Бидејќи исчезнувам во смислата на другите, бидејќи сум и туѓа, споредна на искрената среќа, својата потиштеност ја сметам за возвишена, метафизичка луцидност. Понекогаш гордо чувствувам, на границата помеѓу животот и смртта, дека сум сведок на не-смисолот на Битието, дека ја откривам апсурдноста на врските и Битието“ (Кристева, 1994: 10). Но, дали животите на другите околу Тамина навистина имаат смисла, па таа има чувство дека пропаѓа во смислата на другите? Дали навистина нивниот живот е облагороден од *искрена среќа*, на која Тамина и е туѓа, па својата потиштеност ја смета за *возвишена, метафизичка луцидност*? И дали гордо чувствува дека е *сведок на не-смислата на Битието*? Она што Кундера го сугерира со неколку ситуации во романот е бесмислата на животот околу Тамина, а четири од ликовите кои се јавуваат како носители на тој бесмислен живот би можеле да ги групираме во парови, првите околу оската графоманија, вторите околу оската логореја на тема секс. Во првиот пар е Биби со својот несреќен брак, со својата негрижа за сопственото дете, со својата логореја, и

нејзината потреба да напише книга, со тоа придружувајќи се на групата ликови од овој роман, кои се обземени од графоманија. Нејзин комплементарен лик е студентот Хуго, кој својот празен љубовен живот се обидува да го компензира со „сериозен“ политички ангажман и со книга чија содржина варира и се менува одвреме навреме, од политичка до љубовна. Вториот пар ликови се Жужу, со нејзината опсесија да говори за сексот, и стариот писател кој се појавува во една ТВ емисија во која говори за сексот и своите сексуални подвизи. Значи, Тамина *не исчезнува во смислата на другите*, таа исчезнува во нивната не-смисла. Тамина не и е *туѓа на искрената среќа*, туку бекството на другите ликови од бесмислата, бекство во уште поголема бесмисла, која не можат да ја согледаат затоа што одбиваат да го согледаат, да го чујат Другиот, наметнувајќи му го сопственото јас, сопствениот исказ, и негирајќи го туѓиот: „Реченицата *Тоа е исто како кога јас...* изгледа како логичко надоврзување, продолжување на мислите на соговорникот, но тоа е измама. Во стварноста, тоа е брутален револт против бруталното насилство, настојување сопственото уво да се ослободи од ропството и на јуриш да го освои увото на противникот. Бидејќи целиот живот на човекот меѓу луѓето и не е друго туку борба за туѓо уво“ (Kundera, 1985: 90). Тамина, пак, решава „да живее во тишината и за тишината“ (Kundera, 1985: 107), но нејзиниот избор не е со цел сопствената *потпиштеност да ја смета за возвишена, метафизичка луцидност*. Молкот е избор да не се бега од не-смислата на сопствениот живот. Единствено за Тамина „живот е оној живот кој има смисла: животот дури претставува врв на смислата. Исто така, ако се изгуби смислата на животот, безболно се губи и животот: бидејќи смислата е уништена, животот е во опасност“ (Кристева, 1994: 12-13). Разликата меѓу не-смислата на животот на Тамина и не-смислата на другите ликови со кои е окружена е во тоа што Тамина е свесна за не-смислата на својот живот по смртта на сопругот. Затоа Тамина, водена од копнежот по смисла, се препушта на ирационалната постапка како единствена надеж за спасување на својот живот: во својата имагинација му дава живот на мртвото тело на својот сопруг.

Кристева ги наведува сфаќањата на класичната психоаналитичка теорија (Карл Абрахам, Сигмунд Фројд, Мелани Клајн) дека депресијата во себе „крие агресивност заради изгубениот објект и така ја открива амбивалентноста на депримирааниот човек кон објектот на неговата жалост“. Ставот на таквата личност е: „Го сакам (како да вели депресивецот по повод изгубеното суштество или објект), но уште повеќе го мразам; затоа што го сакам, за да не го изгубам, јас го

сместувам во себе; но бидејќи го мразам, тоа другото во мене е злото јас, јас сум зол, јас сум ништо, јас се убивам“. Кристева ја потенцира повеќеслојноста на погоре наведениот исказ: „Приговорот на себе би бил значи приговор на другиот и погубување на себе, трагично маскирање на накажувањето на другиот“. Ваквиот став, вели Кристева, изискува „идеализација и девалоризација на себе и на другиот, целина на промени кои почиваат на механизмот на *идентификација*“. При таквата „идентификација на мене со другиот сакан - омразен (...), во себе ја сместувам неговата прекрасна страна која станува мој тирански и неопходен судија, како и неговата гнасна страна која ме понижува и која сакам да ја ликвидирам“ (Кристева, 1994: 18 - 19).

Во обидот Тамина да биде согледана во контекст на горните премиси, се наметнува прашањето: Дали секогаш оној кој е депресивец го има во себе тоа амбивалентно чувство кон изгубениот објект / суштество? Веројатно тоа е така кога објектот е изгубен по негова вина (објектот го напушта субјектот по сопствен избор), но што станува кога објектот не е тој кој своеволно го напуштил субјектот, кога е приморан да го напушти (напуштање во случај на смрт)? Дали и тогаш оној што претрпел губиток го мрази изгубеното? Дали Тамина го мрази својот сопруг? Омразата на Тамина е свртена кон некогашните пријатели на нејзиниот сопруг, оние кои, по неговата смрт, не и се јавиле да и изразат сочувство, и заради кои одбива да се врати во земјата од која некогаш заминала. Кај неа копнежот по смртта не е копнеж да се убие омразениот дел на изгубениот / посакуван објект кој е инкорпориран во субјектот, туку копнеж по прекин на постоењето кое во себе не може да го инкорпорира и она малку што во материјалниот свет останало поврзано со некогаш живото тело на другиот / објектот (сеќавањето, дневниците). Претпоставениот исказ на Тамина не е: „Го сакам... но уште повеќе го мразам; затоа што го сакам, за да не го изгубам, јас го сместувам во себе; но бидејќи го мразам, тоа другото во мене е злото јас, јас сум зол, јас сум ништо, јас се убивам“; туку: „Го сакам... Затоа што го сакам, за да не го изгубам, сакам да го сместам во себе (преку сеќавањата, дневниците); но бидејќи неповратно го имам изгубено и она малку што е останато од некогаш живото тело, тоа во мене е само недостаток/отсуство/празнина, јас сум ништо, јас се убивам“.

За да се ослободи од нагонот на смртта, Тамина се обидува повторно да дојде до „архивата на својот интимен живот“ (Kundera, 1985: 93), составена од дневниците бележени во текот на единаесетте години кои таа ги минала во брак со својот сопруг, како и писмата кои си ги праќале еден на друг. Таа нив ги оставила при заминувањето од

земјата, во страв дека на граница би можело да постои сомневање дека, штом со себе носат лична архива, можеби не одат на одмор, како што пријавиле, туку во егзил. Дополнителен агенс за навраќање кон тие лични записи е тоа што нејзиниот сопруг ја убедува, на почетокот од нивната врска, да води дневник, како начин на борба против заборавот („беше десет години постар и веќе тогаш имаше извесни претстави за непостојаноста на човековото сеќавање“ Кундера, 1985: 95). Навраќањето на дневниците е, повторно, излегување од времето во кое постои Тамина, од нејзиното овде и сега, тоа е отстранување на „векторот пред / потоа“. Говорејќи за тоа како оној кој го изгубил саканиот објект го доживува времето, Јулија Кристева вели: „Времето во кое ние живееме кое било времето на нашиот дискурс, на туѓиот говор, забавен или распрнат, кај меланхоликот, го води да живее во децентрирана темпоралност“ (Кристева, 1994: 79). Потрагата по дневниците се обид да се определи времето барем на своето минато, ако сегашноста веќе е изгубена, да се постави одново векторот пред / потоа во еднаесетте години минати со сопругот, и затоа Тамина, иако „свесна е, секако, дека во дневниците има и многу неубави нешта, денови исполнети со незадоволство, кавги, па дури и со досада (...)“ (Кундера, 1985: 96), настојува да дојде до сопствените записи.

Сопственото минато Тамина го поистоветува со тело. Кога нараторот сугерира дека таа е свесна за недостатоците на тоа минато (всушност, потенцира дека не го идеализира периодот минат со својот сопруг, туку има реална претстава за него), тој вели дека Тамина „не сака да му ја врати на минатото неговата поетичност. Сака да му го врати само изгубеното тело“. И тоа тело, според неа, може да се најде единствено во дневниците. Со нив, бидејќи на враќање на телото на сопственото минато „ја тера копнежот по животот“, Тамина верува дека нејзиното минато ќе престане да се „смалува, исчезнува и расплинува“, и дека и самата таа ќе престане да се „смалува и да ги губи контурите“. Нејзините дневници треба да бидат „куќа во која би можела да живее (...)“. Во спротивно, таа верува дека од неа ќе остане „само обична сегашност, невидлива точка, она ништо кое полека ползи кон смртта“ (Kundera, 1985: 96-97). Ерос и Танатос, нагонот на животот и нагонот на смртта, се суштински поврзани и нераскинливи, па така и овде, борејќи се за сопствениот живот, Тамина всушност ја избира смртта, бидејќи ја одрекува сопствената сегашност. Негацијата на сегашното постоење е секогаш поврзана со некоја траума од

минатото, во случајот на Тамина - со смртта на нејзиниот сопруг.² Дневниците, дури и кога би ги добила, наместо „куќа во која би можела да живее“ (Kundera, 1985: 97), би биле само уште една „сопствената гробница која е без излез“ (Кристева, 1994: 79), но во мигот во кој таа се бори да ги добие таквиот чин значи избор на животот наспроти избор на смртта.

Нараторот на *Книга на смеата и заборавот* вели дека „смртта има две лица. Едниот лик е непостоење. Другиот лик е страшното материјално постоење на мрговецот“. И додека во младоста ја воочувала смртта исклучиво во нејзиниот прв лик („во ликот на ништоста, и стравот од смртта (...) значеше едноставно страв дека нема да ја има“), и постепено успева да се соочи со таквата визија на смртта и да го надмине стравот поврзан со неа, подоцна пред Тамина се појавува „онаа другата, материјалната страна на смртта: ја ужаснуваше помислата дека ќе се претвори во мрша“. Тој премин од живо тело, од тело кое чувствува, се движи и е во состојба да биде во координација со умот, во мртво тело, за Тамина претставува „неподнослива деградација. Миг пред тоа човекот е заштитен со срамот, со светоста на голотијата и со правото на приватен живот, а потоа е доволна една секунда на смрт па неговото тело да му биде секому на располагање - можат да го разголат, да го распорат, да му ја разгледуваат утробата, со гадење да го затнуваат носот заради неговиот мирис, да го турнат во фрижидер или во печка...“ Нејзината одлука телото на нејзиниот маж да биде спалено по смртта произлегува од потребата интимата на едно тело да не биде нарушувана во мигот кога тоа станува немоќно, напуштено од умот и животот, но истовремено „тоа беше и затоа да не се мачи мислејќи што се случува со неговото драго тело“ (Kundera, 1985: 184).

Ставот на Тамина за телото-по-смртта е став длабоко произлезен од потребата за надминување на дуалноста на телото и умот, од нивното разбирање како еден единствен ентитет во кој се реализира субјектот. Кога оската ум-тело веќе не е обединета во точката наречена субјект, тогаш најдобро е телото да престане да постои, затоа што оттогаш па натаму претставува само материја лишена од дух.

Истиот однос Тамина го има и кон сопственото тело - кога, неколку месеци по смртта на сопругот посакува да се самоубие, „реша

² „Масивен, тежок, без сомнение тревматичен бидејќи е обременет од многу мака или од многу радост, *еден миг* го затвора хоризонтот на депресивната темпоралност, или невообичаено му подигнува цел хоризонт, цела перспектива“ (Кристева, 1994: 79).

да се удави некаде далеку во морето, па за деградацијата на нејзиното тело да знаат само рибите, кои се неми“ (Kundera, 1985: 184).

Подоцна, во Тамина ќе надвлее нагонот на животот над нагонот на смртта, но победата на Ерос над Танатос нема да значи и победа на животот на смртта: таа ќе умре во мигот кога најмногу ќе сака да живее - во мигот кога ќе бега, пливајќи, од островот на децата. Додека плива, „за првпат по долго време се чувствуваше прекрасно“. Таквото чувство произлегува од тоа што повторно „го чувствуваше своето тело, ја чувствуваше неговата стара сила“ (Kundera, 1985: 201). Во тоа повторно соединување со своето тело, во тоа повторно доживување на неговата живост по толку години, таа умира давејќи се (Kundera, 1985; 202):

„Сакаше едноставно да замине.

Значи ли тоа дека сакаше да умре?

Не, не, тоа не. Напротив, страотно и се живееше.

Сепак, некако мораше да го замислува светот во кој сакаше да живее!

Воопшто не го замислуваше. Од сè ѝ остана само големиот копнеж по животот, и телото. Само тие две, ништо повеќе. Сакаше да ги однесе од островот, да ги спаси. Своето тело и својот копнеж по живот.“

Строго контролирани тела

Ликовите на *Книга на смеата и забораот* се постојано под погледот на системот, а нивните тела се секогаш во еден вид на, метафорично сфатен, Паноптикон: прислушкувани се, следени, забележувани на фотографии. Дури и оние што навидум се против инструментите на моќта, како на пример Мирек, и самите стануваат дел од паноптичката машинерија во која „под влијание на дејството на моќта“ продолжуваме „сами да ја пренесуваме, бидејќи сме еден од нејзините запченици“ (Фуко, 1997: 210). Па, така Мирек го забележува телото на Здена во своите писма онака како што телата на политичарите се забележани на фотографиите правени за потребите на пропагандата, а потоа се обидува да ја избрише од текстовите кои ќе ги остави зад себе онака како што инструментите на општествената моќ со ретуширање ги бришат некогашните претставници кои подоцна отклониле од правецот кој го сугерирал политичкиот систем.

Инструментите на моќта ги забележуваат телата (на фотографии, во досиеа), ги бришат и ретушираат, ги ликвидираат. Моќта е таа која ги групира телата: преку танцот (танцуваат младите комунисти, танцуваат децата на островот, танцуваат двете Американки на летната

школа, танцува со нив и нивната професорка), на оргиите кои ги организира Барбара во својот дворец, на нудистичките плажи. Дури и кога се спротивставуваат на манифестациите на моќта, телата се однесуваат по правилата кои таа ги пропишува, станувајќи дел од нејзината машинерија. Единствениот лик кој не се вклопува во таквиот механизам на моќта е Тамина, и оттаму нејзиното тело завршува различно од телата на останатите ликови во романот – додека едни паѓаат (Кундера), други летаат (комунистите, младите Американки и нивната професорка), трети висат во воздухот (обесените комунисти кои скршнале од правецот сугериран од инструментите на моќта), а четврти остануваат цврсто на земја, телото на Тамина тоне во морето. Тоа е и единственото тело кое го избегнува ефектот на Паноптиконот: сите останати тела остануваат видливи, освен нејзиното тело, кое исчезнува во длабочините на морето.

Литература

Anders, Ginter. 1979. "Kafka – za i protiv". In.: *Moderna teorija romana*. Prir.: M. Solar. Pp.: 40 – 60. Nolit: Beograd.

Foucault, Michel. 1997. *Nadzirati i kažnjavati*. I.k. Zorana Stojanovića: Sremski Karlovci.

Grosz, Elizabeth. 1995. *Bodies, Time and Perversion: Essays on Politics of bodies*. Routledge: New York, London.

Грос, Елизабет. 2003. Недофатни тела. Македонска книга: Скопје.

Kristeva, Julia. 1994. *Crno Sunce*. Svetovi: Novi Sad.

Kundera, Milan. 1985. *Knjiga smijeha i zaborava*. Veselin Masleša: Sarajevo, 1985.

Кундера, Милан. 1990. Уметноста на романот. Култура: Скопје.