

Kulturalna analiza djela "Nepodnošljiva lakoća postojanja" Milana Kundera

Džaja, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Department of Cultural studies / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Odjel za kulturologiju**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:156:470627>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2020-10-26**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the diploma theses of the Department of Cultural Studies, Josip Juraj Strossmayer University of Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA

U OSIJEKU

ODJEL ZA KULTUROLOGIJU

DIPLOMSKI RAD

Osijek, siječanj 2018.

Ivana Džaja

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA

U OSIJEKU

ODJEL ZA KULTUROLOGIJU

DIPLOMSKI RAD

KULTURALNA ANALIZA DJELA *NEPODNOŠLJIVA LAKOĆA POSTOJANJA*
MILANA KUNDERE

Osijek, siječanj 2018.

Ivana Džaja

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA

U OSIJEKU

ODJEL ZA KULTUROLOGIJU

TEMA: Kulturalna analiza djela *Nepodnošljiva lakoća postojanja* Milana Kundere

PRISTUPNICA: Ivana Džaja

TEKST ZADATKA: Rad se bavi analizom romana *Nepodnošljiva lakoća postojanja* Milana Kundere (1984.). Polazeći od kulturalne teorije, roman se analizira na uspostavljenim oprekama: lakoća – težina, duša – tijelo, privatno – javno, slučajnost – sudbina, esej o kiču – roman te obuhvaća likove, njihove odnose, postupke i društveno-povijesni kontekst, posebice s obzirom na vrijeme i pravac postmoderne.

Osijek, siječanj 2018.

Mentorica:

izv. prof. dr. sc. Lucija Ljubić

Predsjednik odbora za završne

i diplomske ispite:

Izv. prof. dr. sc. Ivo Džinić

ODJEL ZA KULTUROLOGIJU

DIPLOMSKI RAD

ZNANSTVENO PODRUČJE: Humanističke znanosti

ZNANSTVENO POLJE: Znanost o umjetnosti

ZNANSTVENA GRANA: Znanost o umjetnosti

Prilog:

Izrađeno: 9. 1. 2018.

Primljeno:

Mj:

Broj priloga:

Pristupnica: Ivana Džaja

Mentorica:

izv. prof. dr. sc. Lucija Ljubić

Sadržaj

Uvod	2
1. O romanu i autoru	4
2. Lakoća – težina	9
3. Duša – tijelo	15
4. Privatno – javno	22
5. Slučajnost – sudbina	27
6. Esej o kiču – roman	30
Zaključak	35
Literatura	36

Uvod

Rad se bavi kulturalnom analizom romana *Nepodnošljiva lakoća postojanja* autora Milana Kundera. Svrha je analizirati roman vodeći se postavljenim oprekama: lakoća – težina, duša – tijelo, privatno – javno, slučajnost – sudbina, esej o kiču – roman. Opreke predstavljaju pojedinačne teme koje povezane čine cjelinu romana te su kroz njih predstavljeni likovi, njihovi postupci i podrijetlo motivacije za te postupke, međusobni odnosi, društveno i političko okruženje, kulturološki i filozofski korijeni nastanka romana i njegovih junaka, motiviranost autora za pisanje romana navedene tematike, povezanost romana s ostalim Kunderinim djelima i prostorom za koji je vezan, a u njemu zabranjen. Opreke će biti tumačene uz pomoć aktualne teorijske literature iz filozofije, sociologije, politike, feminizma, književnosti i književne teorije.

S obzirom da je, prema Bitiju, prva pretpostavka analize kao metodologijskog postupka unutarnja cjelovitost odnosno dovršenost književnog djela (Biti, 2000); upravo će to biti misao vodilja pri pisanju ovog rada. Rad će biti koncipiran u šest poglavlja u kojima će likovi, njihovi motivi i postupci biti analizirani imajući na umu cjelinu romana te međuovisnost likova i događaja unutar romana. Kako navodi Duda, značenja se kulture mobiliziraju ovisno o konkretnim upotrebama s obzirom da je pojam kulture multidiskurzivan (Duda, 2002). I sam Milan Kundera u svojim promišljanjima nalazi kako se kroz kulturu prepoznaje i sažima identitet nekog naroda i civilizacije (Skledar, 2010).

Kada Kundera govori o ovom romanu, on spominje ključne riječi romana koje su bile njegova orijentacija za pisanje: „težina, lakoća, duša, tijelo, Veliki marš, govno, kič, sućut, vrtoglavica, snaga, slabost“ (Kundera 1990, 106). Neke od navedenih tema poslužile su kao temelj i ovome radu pa tako odnos težine i lakoće postaje okosnicom odnosa između Tomaša i Tereze, dok je Terezin lik i njezin kompleksan odnos s majkom dublje protumačen kroz temu duše i tijela. Jedno se poglavlje bavi slučajnostima i sudbinom i njihovim odnosom u romanu. Tema kiča koje se Kundera suptilno dotiče u romanu, svoj vrhunac doživljava u zaokruženom eseju pod naslovom *Veliki marš* te je zato ova tema postala jednom od ključnih za analizu. Nadalje, rad će se baviti društvenom situacijom za vrijeme komunizma u Češkoj koja je karakteristična po nedostatku privatnosti građana, odnosno zadiranju vladajućih u živote

pojedinačima čime se narušavala sloboda ljudi. U takvom se okruženju zbiva radnja romana te je stoga važno posvetiti pažnju navedenoj temi.

Kao motivacijski citat za proučavanje romana poslužit će Kunderine riječi: „Roman ne ispituje stvarnost, nego postojanje. A postojanje nije ono što se dogodilo, postojanje je polje ljudskih mogućnosti, sve ono što čovjek može postati, sve ono za što je on sposoban“ (Kundera 1990, 41- 42).

1. O romanu i autoru

Roman *Nepodnošljiva lakoća postojanja* najpopularniji je roman češko-francuskog pisca Milana Kundera. Ovaj je roman svojevrsni rezime njegovih ranijih djela, u koji je inkorporirao teme koje često obrađuje – ljubavne i druge odnose između muškaraca i žena, tematiku tijela, posebice ženskog tijela, komunistički režim, nametnutu emigraciju. Kako navodi *Britannica*, Milan Kundera rođen je 1929. godine u češkom gradu Brnu. Pišući brojne romane, kratke priče, eseje, poeziju, u njih je inkorporirao erotičnu komediju prepletenu s političkim kriticizmom i filozofskim promišljanjem (*Britannica*). Takav intrigantan način pisanja poslužio je kao motivacija i materijal za kulturološku analizu romana.

Osim toga, Kundera u svojim djelima osobitu važnost daje kompoziciji djela što se može pripisati utjecaju oca koji je bio pijanist i muzikolog te je mladog Kunderu potaknuo na bavljenje glazbom. Kundera je u mladosti bio članom Komunističke partije u Čehoslovačkoj, iz koje je izbačen pa ponovno primljen i u kojoj ostaje do 1970. godine kada ga ponovno izbacuju (*Britannica*). Taj dio Kunderine prošlosti pojašnjava bavljenje temom komunizma, intelektualaca u egzilu te odnosom između privatne i javne sfere društva u romanima.

Jedno od njegovih najboljih djela, roman *Šala* iz 1967. godine je komično-ironičan prikaz privatnih života i sudbina nekoliko Čeha tijekom razdoblja staljinizma. Njegov sljedeći roman iz 1969. godine *Život je drugdje*, koji je svojedobno zabranjen u Češkoj, govori o nesretnom, romantičnom junaku koji je u potpunosti prigrlio komunizam. Kundera je (poput svojih junaka) sudjelovao u oslobođenju Čehoslovačke u godinama 1967. i 1968. te je nakon sovjetske okupacije zemlje odbio priznati svoje političke greške. S vremenom ga je vlast počela napadati, zabranili su sva njegova djela, otpustili ga s njegovog radnog mjesta i istjerali iz Komunističke partije (*Britannica*). Iako Kundera tvrdi da njegova djela nisu autobiografska, daje se naslutiti povezanost osobnih nesretnih događaja i razočaranja u komunistički režim s događajima i likovima iz Kunderinih romana. Kundera u svojoj poznatoj zbirci eseja *Umjetnost romana* otkriva da je izvorni naziv romana *Nepodnošljiva lakoća postojanja* bio *Planet neiskustva*, i to neiskustva kao svojstva ljudskog života čime se nadovezuje na Nietzscheovu misao o vječnom vraćanju te činjenici da je čovjek rođen samo jednom i nikada neće moći započeti neki drugi život s iskustvom iz prethodnog (Kundera 2002, 124).

Kundera je 1975. godine emigrirao zajedno sa suprugom Verom i nastanio se u Francuskoj gdje živi i danas. Četiri godine nakon toga češka vlada mu je oduzela državljanstvo. U međuvremenu je objavio tri romana, među kojima je i *Nepodnošljiva lakoća postojanja* iz 1984., ali su svi bili zabranjeni do 1989. u njegovoj rodnoj zemlji. Na tim razlozima počiva Kunderino vlastito određenje sebe kao francuskog, a ne češkog pisca. On je, kao i mnogi drugi intelektualci toga vremena, protjeran iz svoje zemlje te prisiljen napustiti posao predavača (Britannica).

Radnja romana *Nepodnošljiva lakoća postojanja* smještena je u 1968., godinu ključnu u čehoslovačkoj, ali i svjetskoj društveno-političkoj povijesti. Naime, početkom iste godine započinje *Pražko proljeće*, pokušaj oslobođenja Praga koji je spriječen sovjetskom invazijom grada u kolovozu iste godine. Idejni začetnik *Pražkog proljeća* bio je Alexander Dubček koji je početkom 1968. preuzeo dužnost prvog čovjeka Komunističke partije Čehoslovačke, jedine zemlje koja je komunizam prihvatila demokratskim izborima. Međutim, kasnije se ispostavilo da su političari lagali, što je uobičajeno za demokratske sustave (Jakovina 2013, 29-33). Dolazak Dubčeka na vlast dogodio se jer je zemlja proživjela dvadeset godina staljinizma te su ljudi žudjeli za promjenama. Dubček je bio prikladan za mlade ljude tih godina, nije bio autoritativan i imao je naviku slušati druge. Ni u jednoj fazi svoje vlasti nije u potpunosti ovladao situacijom u zemlji. Svojom šutnjom, otkada je došao na vlast, uspio je stvoriti vakuum u kojemu su se događale razne stvari. Pojavile su se prodavaonice novina iz cijeloga svijeta, nacionalni mediji su cvjetali bez straha od cenzure, sovjetske su vlasti napadane i kritizirane u medijima i slično. Dubček nije bio u stanju obuzdati razularenost medija te je potom optužen kako nije uspio uspostaviti nadzor nad situacijom u Čehoslovačkoj. No mogućnosti za povratak više nije bilo, Čehoslovačka je odbila živjeti u izolaciji (Kurlansky 2007, 40-43).

U Čehoslovačkoj od 1948. godine nije bilo druge političke stranke osim Komunističke partije kojom je izravno upravljao Sovjetski Savez. Prema Jakovini, Brežnjevljeva je doktrina podrazumijevala da po potrebi Sovjetski Savez ima pravo intervenirati i pomoći bilo kojem ugroženom komunističkom režimu (Jakovina 2013, 267). Situacija u koju je zemlju doveo Dubček, ali koja se pripremala već ranije bila je prijeteca za zamisli sovjetskog komunizma jer su čehoslovačke vlasti krenule vlastitim socijalističkim putem te je Sovjetski Savez procijenio da zemlji treba pomoć koja se odvila u obliku sovjetske invazije na Čehoslovačku u kolovozu iste godine. Sovjetski Savez je svojom intervencijom dokazao kako je utvrđivanje komunističkih partija u europskim zemljama kao samostalnih jedinica, bilo lažno (Jakovina

2013). Ono što je karakteristično za komunistički režim, a što je bilo vidljivo izraženo i u Čehoslovačkoj toga vremena jest podjela na privatno i javno, koja je zahvaćala sva područja tadašnjeg života. Ta će podjela će odigrati ključnu ulogu u romanu koji je prožet binarnim opozicijama od kojih je dio jedne sadržan i u samom naslovu.

Usred ovakve političke situacije, odvija se radnja u čijem je središtu Tomaš, ugledni praški kirurg, politički neopredijeljen, indiferentan muškarac koji prekida obiteljske veze s bivšom ženom i sinom, a potom i s roditeljima. Život mu se uglavnom sastoji od sastanaka sa ženama s kojima ne ulazi u emotivne nego strogo u seksualne odnose. Tomaš na taj način živi lakim životom i neopterećen je ljubavnim i obiteljskim vezama. Život mu se mijenja upoznavanjem Tereze, konobarice iz malog mjesta koja čezne za boljim životom, sigurnošću i ljubavlju. Tomaš i Tereza počinju živjeti zajedno i pritom Tomaš krši svoj postulat o nespavanju sa ženama u istoj postelji. Unatoč zajedničkom životu, on održava i svoj stari način života imajući ljubavnice koje nije krio Terezi. Njegova najdraža ljubavnica bila je Sabina, slikarica iz Praga kojoj je Tomaš mogao vjerovati, ujedno njegova dobra prijateljica. S vremenom Sabina postaje i Terezina prijateljica te joj pomaže naći posao fotografa u kojemu Tereza uživa. Okolnosti u Pragu natjeraju svo troje na emigraciju u Švicarsku gdje Sabina ostvaruje ljubavnički odnos s Franzom, oženjenim profesorom iz Züricha. U njihovom odnosu do izražaja dolaze karakteristike Sabinine ličnosti, njezin slobodan duh, sklonost izdaji, dok se s Franzove strane razvijaju osjećaji prema Sabini. Tomaš postaje perać prozora i nastavlja živjeti svojim stilom života. Nesretna Tereza jednog dana bez riječi se vrati u Prag. Tomaš nakon nekoliko dana dolazi za njom i oni nastavljaju živjeti kao i prije, u začaranom krugu nezadovoljstva, nesretne ljubavi i međusobne ovisnosti. U nemogućnosti ostvarenja životne sreće, Tereza nagovori Tomaša da odu živjeti na selo. Svi prijašnji bjegovi su ih doveli do toga. Život na selu je ujedno posljednja postaja prije zajedničke smrti Tomaša i Tereze. S druge strane, Sabina napušta Franza nakon što se on odrekao svog života uz ženu i kćer te ga ostavlja u vječnoj metafizičkoj potrazi za sobom. Franz nesretno skončava u Kambodži kamo je išao protestirati zajedno s nekolicinom Europljana. Tomaš i Tereza život su izgubili pod težinom kamiona, Franz je u smrti pripao zakonskoj ženi, a Sabina nastavila živjeti prvo u Americi, potom u Francuskoj ispunjena pitanjima o vlastitoj egzistenciji i egzistenciji onih koji su bili dijelom njezina života.

Kunderine romane, kao što je navedeno, karakterizira filozofska sastavnica stoga prvo poglavlje započinje s promišljanjem o konceptu vječnog vraćanja Friedricha Nietzschea. To filozofsko promišljanje plodno je tlo iz kojeg izrastaju glavni likovi romana. Kundera opisuje

svoj odnos s likovima na sljedeći način: „Pa čak ako sam ja taj koji govori, moje razmišljanje je vezano uz neki lik. Ja želim misliti njegove stavove, njegov način gledanja stvari, na njegovom mjestu i temeljitije nego što bi on to mogao učiniti. Drugi dio *Nepodnošljive lakoće postojanja* započinje drugim razmišljanjem o odnosima tijela i duše. Da, autor je taj koji govori, ali ipak sve što on kaže vrijedi samo u magnetskom polju jednoga lika: Tereze. To je Terezin (mada ga ona sama nikada nije formirala) način sagledavanja stvari“ (Kundera 1990, 72). Prema navedenom, Kundera ne želi biti svoj lik niti želi biti klasičan pripovjedač, on uz pomoć svojih promišljanja *rađa* likove koje pokušava upoznati, shvatiti, objasniti sam sebi njihove postupke i slično. On želi, kako sam kaže, spoznati „egzistencijalni kod“ (Kundera 1990, 31) svojih likova. Najbolje se osjeća ovaj odnos autora i lika, kada autor prestaje biti pripovjedač i komentira postupak lika. On ga sagledava iz svoje perspektive, ponašajući se kao da nije on taj koji je lika stvorio, ponekad se ne slaže s njim, ponekad mu se čudi, nekad ga podupire. U isto vrijeme, autor razvija jaku vezu s čitateljem i uvlači ga u svijet svojih likova, ali i svoj vlastiti. Kako je to opisao Velimir Visković: „Kundera ne dijeli strasti svojih junaka i ne očekuje od čitatelja da se slijepo identificiraju s tim junacima: on njihova stanja ispituje, precizno bilježi, skeptično komentira“ (Visković).

Roman je strukturno podijeljen u sedam poglavlja koja nisu kronološki poredana, npr. događaji iz šestog dijela se odvijaju nakon događaja iz posljednjeg, sedmog dijela. Kundera navodi kako je roman polifonijskog karaktera te se taj karakter najviše ogleda u šestom dijelu u kojemu mnoga pitanja dobivaju odgovore i taj je dio kamen temeljac cijele strukture, u sebi sadrži tajnu arhitektonske ravnoteže (Kundera 2002, 72). Karakteristika njegovih romana koje piše osamdesetih godina u egzilu, a i kasnije, jest, kako kaže Jonathan Coe u svom članku o Kunderi, neodvojivost forme i sadržaja (Coe 2015). Kundera inzistira na savršenoj formi koja počiva na njegovoj glazbenoj naobrazbi. Također kaže i kako jedino kontekst može otkriti značenje i važnost njegovih romana, a to je srednjoeuropski kontekst (Kundera 2007).

Ovaj se roman po svom nastanku smješta u razdoblje postmodernizma, književnu epohu koja se javlja nakon modernizma. Kako navodi M. Solar, početak postmodernizma najčešće se određuje sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća, a među cijenjenim predstavnicima nalazi se uz Itala Calvina, Umberta Eca i ostale, Milan Kundera. Postmodernizam se ne može odrediti jedinstvenim stilom niti ima neku zajedničku poetiku, njega različite teorije opisuju iz vlastitih perspektiva pri čemu naglašavaju one osobitosti koje same zastupaju. Ipak, postmodernizam je u povijesti književnosti prepoznatljiv po traganju za književnim izrazom velikih promjena (Solar 2012, 450-451).

Solar također navodi da je naziv postmodernizam paradoksalan – „on kao da se odnosi na nešto što dolazi poslije sadašnjosti, što dakle pripada budućnosti, i što sada još ne postoji“ (Solar 1997, 35). Iz ovakvog opisa postmodernizma daje se izvesti zaključak da je zaista teško odrediti i smjestiti postmodernizam na način kako se činilo s ostalim razdobljima književnosti, za njega se naime može utvrditi da se pojavio, međutim teško ga je omeđiti već postojećim normama.

Neki književni kritičari uočili su književne postupke koji se javljaju i obilježavaju razdoblje postmodernizma te na njih upozoravaju. Ti se postupci uglavnom određuju kao igra s čitateljem kojeg autor nastoji zavarati. Zavaravanje se izvršava sljedećim postupcima – autorovim samouvođenjem u djelo, preobiljem opisa i detalja koji narušavaju cjelovitost, prekidanjem slijeda, navođenjem citata ili razbijanjem cjeline unošenjem cijelih odlomaka drugih književnih ostvaraja (Solar 1997, 38). U romanu *Nepodnošljiva lakoća postojanja* vidljiv je velik broj navedenih postupaka, primjerice Kundera započinje roman svojim filozofskim promišljanjem o Nietzschevoj ideji *vječnog vraćanja*, nadalje ponire u karakteriziranje nekih likova vrlo detaljno, opisujući npr. Terezin život s majkom pa majčinu mladost i na taj način odlazi daleko u prošlost. Kundera također razbija cjelinu romana umetanjem eseja o kiču pred kraj romana.

2. Lakoća – težina

Kompleksnost konstrukcije *nepodnošljiva lakoća postojanja* upućuje na određene reference na koje je Kundera prislonio svoje objašnjenje ovakva naslova. U samoj srži je Nietzscheova misao o vječnom vraćanju. Prema Nietzscheu, ali i prema nekim misliocima koji se bavili njime, kao što su Heidegger, Fink, Jaspers i drugi, vječno vraćanje istoga predstavlja ključnu tezu njegove filozofije i zauzima velik dio njegova opusa (Grlić 1988, 119).

Kundera se pita zašto ovozemaljski život sadrži u sebi lakoću. Prema Kunderi, život je lak zato što se događa samo jedanput (Kundera 2000). To je Kunderina interpretacija Nietzscheove misli koja „ukida suprotnosti prošlosti i budućnosti, pa daje prošlosti značaj potencijalno budućega, a budućnosti čvrstoću i neizmjenljivost prošlosti. Ta nova dimenzija vremena i realnih predmeta i njihovih prostornih uređenja u tom vremenu znači i ukidanje osvete (jer komu bi se i zašto osvećivali kada se sve vraća), ali je ujedno tragična vizija o neizbježnosti stalnoga povratka“ (Kovačec 2005, 670).

Ne postoji mogućnost ponavljanja situacija u kojima bismo postupili drugačije od onoga kako smo ranije postupili, ne postoji mogućnost eksperimentiranja; bez prethodne skice nanosi se ulje za platno i jedino što postoji je nada da su ovozemaljski postupci ispravni te da će naposljetku dovesti do smislene kompozicije. Vječno vraćanje, vječno ponavljanje nosilo bi u sebi težinu, omogućilo bi pravu spoznaju ljudske prirode jer bi tek tada čovjek pokazao svoje osobine uz prethodnu skicu, takva bi egzistencija bila prožeta težinom odgovornosti. U pokušaju tumačenja ove ideje, moglo bi se reći da je čovjekov život zatvoreni krug te da je točka njegova umiranja, ujedno i točka njegova rođenja ili još bolje da između točke umiranja i točke rođenja postoji također dimenzija prostora/vremena o kojoj čovjek ništa ne može znati u ovom životu, a samim tim njegov život više nije podložan vremenskom kontinuumu jer će se ionako ponovno vratiti na točke na kojima je već bio. Kundera se Nietzscheove misli dotaknuo ovlaš, nije se bavio značenjem misli u filozofskom kontekstu nego ju je upotrijebio u književne svrhe. Naime, misao o vječnom vraćanju Kunderi je poslužila kako bi objasnio svoju zamisao o lakoći i težini; pa tako život koji se živi samo jednom nosi oznaku lakoće, dok je život u vječnom vraćanju obilježen težinom.

Kada Nietzsche govori o toj misli, on kaže sljedeće: „Sve biva i vječno se nanovo vraća, - uzmak nije moguć! – Uzmimo da možemo suditi o vrijednosti, što slijedi iz toga? Misao ponovnog došašća kao izborni princip, u službi snage (i barbarstva!!). Zrelost čovječanstva za

tu misao“ (Nietzsche 2006, 492). Iz citata je očigledno da Nietzsche pronalazi potencijal za razvoj čovječanstva u ovoj ideji, međutim čovječanstvo bi moralo prihvatiti novi princip koji bi se mogao iskoristiti na više načina; na pozitivan način kao snaga koja donosi boljitak svijetu, ali i na negativan način u službi barbarstva što je mnogo vjerojatnije ako je u pitanju ljudski izbor. Nietzsche je ovu misao smatrao najtežom, vjerojatno zbog toga što bi njezino ostvarenje promijenilo koncept bivanja: „Kao najteža misao: vjerojatni njezin učinak ukoliko se ne preduhitri, tj. ukoliko se ne prevrednuju sve vrijednosti. Sredstva da je se podnese: prevrednovanje svih vrijednosti: ne više slast zbog izvjesnosti nego zbog neizvjesnosti; ne više uzrok i učinak, nego ono postojano stvaralačko; ne više volja održanja, nego moći itd., ne više ponizni iskaz sve je tek subjektivno, nego i to je naše djelo!, budimo ponosni na to!“ (Nietzsche 2006, 492).

Spominjanje Nietzscheove misli na početku romana Kundera ne smatra vrstom filozofske meditacije nego razmišljanjem koje izravno uvodi temeljnu situaciju jednog od likova – Tomaša. To razmišljanje izlaže Tomašev problem, lakoću postojanja u svijetu bez vječnog povratka. Na taj način Kundera pokušava pojmiti Tomaševo jastvo odnosno bit njegove egzistencijalne problematike (Kundera 1990, 31-32). Lakoća može biti tumačena iz više perspektiva. Kao prvo, sintagma *lakoća postojanja* može predstavljati odsutnost težine postojanja u pozitivnom smislu. Ako se tako tumači onda bi težina u ovoj opoziciji nosila negativan predznak. Lakoća postojanja upućuje tada na bezbrižan život, na tzv. *hodanje po oblacima*. S druge strane, ako se u obzir uzme nepodnošljivost lakoće postojanja, ona može biti u suprotnosti s pokušajima pronalaženja smisla i konačne svrhe postojanja. Lakoća u sebi nosi apsurd; ako je nešto prelako nema dovoljnu važnost. Idealan život može se stvarati godinama, ispunjavati zadane ili proizvoljne obrasce postojanja je moguće, također stvoriti koncept u kojemu postoji uvjerenje kako život ima svoju svrhu ili smisao te kako je postojanje iz nekog razloga važno, međutim u isto vrijeme prisutna je svijest o prolaznosti životu i sveprisutnoj mogućnosti da se život u bilo kojem trenutku s najvećom lakoćom prekine. U toj se lakoći nazire nepodnošljivost; nemogućnost prihvaćanja relativnosti i krhkosti vlastita postojanja.

Kundera se referira na Parmenida pri analizi opozicije lakoća – težina te njegovu navodnu konstataciju: „Lakoća je pozitivna, težina negativna“ (Kundera 2000, 12) stavlja u pitanje te promatra je kroz roman kao najtajanstveniju od svih opozicija. Oslanjanje na Parmenida pri ovom tumačenju je djelomično ispravno jer, prema Kunderi, Parmenid uvodi u teoriju filozofije parove suprotnosti „...svjetlost – tama, grubost – nježnost, toplina – hladnoća, postojanje – nepostojanje“ (Kundera 2000, 12) dok Parmenid zaista svodi sve parove

suprotnosti na samo jedan par – svjetlo i tama. O tome se više nalazi u Parmenidovu spjevu *O prirodi*: „Lik im razlučiše oprečno, suprotne značajke svakom od njih pridaje: ovdje je plamen eterski ognja, blag i veoma lagan, sebi istovetan svuda, no neistovetan s drugim; ondje je sušta suprotnost: mrkla noć, a njezin je lik i zbijen i težak. Poredak iznosim taj ti što suvislim čini se posve, zato da nikad se ne daš zavesti smrtnika stavom. No kad je sve nazvano (imenom) svjetla i noći, pa je po vlastitim silama (nazvano) ovo i ono, jednako puno je svjetla sve i nevidljive noći, u istom razmjeru, izvan obojega ničega nema“ (Parmenid 1995, 82).

Kundera je Parmenidove navode modificirao kako bi razvio vlastite likove te su upravo oni okosnica Kunderina promišljanja lakoće i težine te glavno polazište pri analizi likova. Naime, likovi će biti analizirani kroz navedenu opoziciju; Tomaš u romanu simbolizira lakoću življenja jer ulazi u nesentimentalne odnose sa ženama, ne veže se uz ljude, razveo se od žene, ne želi viđati sina, prekinuo je odnose s roditeljima, ukratko oslobodio se svih utega života kako bi nesmetano mogao živjeti na svoj način. Tereza nosi pečat težine. Odrasla je s posesivnom majkom koja je Terezu krivila za svoj nesretan život, nije dobivala ljubav ni pažnju, a u Tomašev život ulazi na simboličan način s teškim kovčegom te mu mijenja život zauvijek. Tereza kao lik vezana je uz temu tijela u romanu. Neprestano ju muči dvojnost tijela i duše, za svoje tijelo osjeća da ju koči jer nije zadovoljna njim. Simbolika težine koju Tereza nosi može se lako povezati uz tjelesnost, odnosno spriječenost u napredovanju na duhovnoj razini. Ona se ne uspijeva identificirati kao jedinstvo duše i tijela, njezina tjelesna težina ju pritišće i to ju određuje kao osobu. O ovoj će temi biti riječi u sljedećem poglavlju.

Tomaš kao nositelj radnje romana u navedenoj je opoziciji simbol lakoće. Život koji on vodi do trenutka kada upoznaje Terezu je život čovjeka koji je na svom putu oslobođenja odlučio prekinuti odnose s majkom, ocem, suprugom i sinom: „Zašto bi, uostalom, prema tom djetetu, s kojim ga ne povezuje ništa osim jedne, nepromišljenim postupcima ispunjene, noći osjećao više nego prema nekom drugom? Skrbno će isplaćivati novac, ali neka od njega nitko ne traži da ratuje za pravo na sina u ime nekih očinskih osjećaja! Naravno, nitko nije bio spreman suglasiti se s takvim razmišljanjima. Osudili su ga i njegovi vlastiti roditelji i izjavili da ako on, Tomaš, odbija brinuti o svom sinu, onda se ni oni, Tomaševi roditelji, neće više zanimati za svog sina. (...) Tako mu je uspjelo u kratkom roku osloboditi se supruge, sina, majke i oca. Od svega mu je ostao samo strah od žena. Čeznuo je za njima, ali ih se bojao“ (Kundera 2000, 19-20).

Tomaševa lakoća življenja zrcalila se ponajviše u odnosu sa ženama koji su bili isključivo seksualne prirode. Distanču je zadržavao tehnikom koju je sam osmislio: nijedna žena nije

mogla prespavati s njim, napravio je strogu podjelu između žena s kojima vodi ljubav i žene s kojom bi eventualno u budućnosti spavao u istoj postelji. Zajedničko spavanje za Tomaša je *corpus delicti* ljubavi. Tomašu je ova tehnika omogućavala funkcionalan i zadovoljan život. „Voditi ljubav sa ženom i spavati sa ženom su dvije ne samo različite, nego gotovo suprotne strasti, rekao je sebi Tomaš. Ljubav se ne izražava žudnjom za tjelesnim sjedinjenjem (ta se žudnja odnosi na bezbroj žena), nego žudnjom za zajedničkim spavanjem (ta se žudnja odnosi samo na jednu ženu.)“ (Kundera 2000, 24). Tomaš je u svim ženama s kojima je stupao u odnos tražio nešto što ih razlikuje od drugih, međutim svojom je tehnikom stvorio obrazac koji je predvidljiv. Iako neopterećen težinom egzistencije, upao je u krug ponavljanja iz kojega nije mogao izaći jer bi mu to predstavljalo nezadovoljstvo. Iznova je tražio nove žene koje će biti drugačije od prijašnjih, fascinirala ga je individualnost žena međutim brzo bi mu i dosadila. Situacija se mijenja s upoznavanjem Tereze.

Tomaš i Tereza upoznali su se slučajno te se ona nedugo nakon upoznavanja pojavljuje u Pragu i ulazi u Tomašev život na vrlo simboličan način: „I kad mu je sad rekla kako je ostavila kofer u garderobi, kroz glavu mu je proletjela misao da je u tom koferu njen život i da ga je ostavila u garderobi do trenutka kad će mu ga ponuditi“ (Kundera 2000, 17). Tereza je mogla biti samo jedna u nizu Tomaševih ljubavnica, međutim zbog njezine slabosti Tomaš se u nju zaljubljuje. Oni stupaju u zajednički život koji je i jednom i drugom predstavljao izazov, novost i promjenu. Tomaš ipak nastavlja održavati odnose sa svojim ljubavnicama što Terezu dovodi do ljubomore, noćnih mora, nesigurnosti i konačno do nesreće. Tereza je otišla iz malograđanskog okružja u kojem je živjela s posesivnom majkom, očuhom i braćom, poput Pepeljuge, da bi pronašla sreću u velegradu s ljubavlju svog života, kirurgom Tomašem. Ipak se ispostavilo da je Tereza otišla iz jedne nesreće u drugu. Tomaš ju je volio, ali nije htio mijenjati svoj stil života. Tomaševa lakoća življenja opterećena je sada tuđom patnjom: „Na nesreću, ubrzo nakon toga, počela je i sama patiti od ljubomore, ali ta njena ljubomora nije bila za Tomaša Nobelova nagrada, nego teret koga će se riješiti tek kratko vrijeme prije smrti“ (Kundera 2000, 75).

Kratko razdoblje koje su Tomaš i Tereza proveli odvojeno (on je u to vrijeme bio u Zürichu, a Tereza u Pragu) za Tomaša je značilo povratak u prošlost, oslobođenje od ljubavnih okova: „Proživio je sedam godina vezan uz nju i njene su oči pratile svaki njegov korak. To je u njemu izazivalo osjećaj kao da su mu za noge vezane željezne kugle. Korak mu je odjednom postao mnogo lakši. Gotovo je lebdio. Našao se u magičnu Parmenidovu polju, uživao je u slatkoj lakoći postojanja“ (Kundera 2000, 43). Tomaš je iskusio razdoblja bez Tereze u kojima se prisjećao starog života, ali bi se svejedno vraćao njoj. Neobične

slučajnosti koje si ih spojile bile su jače od Tomaševa poriva za svojim starim životom. Znao je da ga Tereza treba jer je slabija od njega, samo nije mogao pretpostaviti da će ga njezina slabost dotući što će se pokazati pred kraj romana: „Srce joj se stezalo – predbacivala je sebi toliko toga. Zbog nje se vratio iz Züricha u Prag. Zbog nje je otišao iz Praga. Pa ni ovdje mu nije dala mira i još ga je nad umirućim Karenjinom mučila tajnim sumnjama. Uvijek mu je predbacivala da je ne voli dovoljno. Svoju vlastitu ljubav smatrala je za nešto što je izvan svake sumnje, a njegovu ljubav za puki obzir prema njoj. (...) Gospode Bože, je li zaista bilo potrebno stići čak ovamo kako bi se uvjerila da je on voli?“ (Kundera 2000, 393).

Uz Tomaša, lik Sabine je glavni simbol lakoće i to lakoće koju gotovo ništa ne može ugroziti. Lik Sabine poslužio je Kunderi kao opozicija tadašnjim događajima u Češkoj, kao bunt protiv režima; slobodna slikarica usred socrealističkog okružja u kojemu je i umjetnost okovana. O njezinoj osobnosti najbolje govori sljedeći citat: „Studirala je na slikarskoj akademiji ali nije smjela slikati kao Picasso. Bilo je to vrijeme kada je bilo obavezno gajiti takozvani socijalistički realizam i kad su se u školi proizvodili portreti državnika-komunista. Njena čežnja da izda oca ostala je neispunjena jer je komunizam bio tek drugi otac, podjednako strog i ograničen koji je zabranjivao ljubav (vrijeme je bilo puritansko) i Picassa. Udala se za nekog bivšeg glumca praškog kazališta samo zato što ga je pratio glas buntovnika i što je bio neprihvatljiv za oba oca“ (Kundera 2000, 119).

Kundera je pri stvaranju lika Sabine poprilično površno odradio karakterizaciju. Sabina je ekstremno karikiran lik pobune, ona se udaje za muškarca kojeg ne voli samo kako bi napravila nešto što je društveno neprihvatljivo, samo kako bi iznevjerila oca. Takva je situacija u stvarnosti moguća, ali vrlo rijetka. Očigledno je da lik Sabine ima veću svrhu u romanu, ona je na drugoj strani sistema, pravila te upravo zato privlači Tomaša. Izdaja je njezina odrednica, ono što ju izdvaja. Sabinin je život obilježen nevjerojatnom lakoćom življenja, međutim kako se roman bliži kraju lakoća u ovom slučaju pokazuje i svoje naličje: „Životna drama se uvijek može opisati metaforom težine. Kažemo kako je čovjeka pritislo breme. Čovjek taj teret nekad može, a nekad ne može podnijeti, pada pod njim, bori se s njim, pobjeđuje ili gubi. Ali što se, zapravo, dogodilo Sabini? Ništa. Napustila je jednog muškarca zato što ga je željela napustiti. Je li ju progonio? Je li joj se osvećivao? Nije. Njezina drama nije bila drama težine nego lakoće. Sabinu nije pritiskao teret, pritiskala ju je nepodnošljiva lakoća postojanja“ (Kundera 2000, 154).

Tomaš, Tereza i Sabina troje su glavnih likova koje je autor stvorio iz Nietzscheove konstrukcije o vječnom vraćanju. Tomaš je pokušao sve kako bi zadržao svoje stare navike, međutim Tereza ga je slomila. Život ispunjen lakoćom na kraju je romana skončao

simbolično – pod težinom kamiona. Terezina sudbina bila je od samog početka tragična, pa tako i skončava zajedno s Tomašem. Kako se pred kraj romana u Tomaševu životu pojavljuje sin Šimon kojeg se davno odrekao, tako Tomaševa smrt ostavlja na njemu trag. Jedva je uspio uspostaviti odnos s ocem i već je ostao bez njega. Šimon je u očaju htio zadržati bilo kakvu vezu s nekim iz očevog života te će “Sabina dobivati pisma toga tužnog, nepoznatog čovjeka do kraja života” (Kundera 2000, 350). Sabina, kao jedini preživjeli glavni lik, donosi odluku kojom želi spriječiti sudbinu koja je snašla Tomaša i Terezu, ali i Franza, ona svoj život želi do kraja provesti u znaku lakoće: „Zato je jednoga dana napisala oporuku u kojoj je postavila zahtjev da njeno mrtvo tijelo bude spaljeno, a pepeo razbačan. Tereza i Tomaš su umrli u znaku težine. Ona želi umrijeti u znaku lakoće. Bit će lakša od zraka. Prema Parmenidu, to je pretvaranje negativnog u pozitivno“ (Kundera 2000, 350).

3. Duša – tijelo

Dvojnost duše i tijela drevna je tema koja je privlačna posebice filozofima te je u skladu s njihovim traganjima za smislom. Grčki je filozof Platon još u petom stoljeću prije Krista promišljao o dvojnosti duše i tijela. Guthrie, analizirajući djelo *Fedar*, spominje Platonovo stajalište o besmrtnosti duše koja se stalno giba i sebe pokreće te je uzrok svih drugih gibanja. Samopokretanje je, prema Platonu, glavna karakteristika duše jer je tijelo živo jedino onda kada posjeduje dušu. Duša leti u svom savršenstvu, no kada izgubi krila pada na tlo te uzima zemaljsko tijelo i u njemu boravi. Zahvaljujući tome čini se da tijelo samo sebe pokreće. Duša i tijelo zajedno čine smrtno stvorenje (Guthrie 2007, 377). Prema tome dalo bi se zaključiti kako su duša i tijelo dva odvojena entiteta suđena jedno drugom u određenom trenutku. Tijelo je bez duše neživo, dok duša bez tijela i dalje postoji.

Pitajući se što je čovjek, Descartes pod tijelom razumijeva ono što se može ograničiti nekim oblikom, odrediti mjestom te ispuniti prostor tako da iz njega isključuje neko drugo tijelo; tijelo se također može spoznati osjetilima, može se gibati, pri čemu autor smatra da tijelo pokreće neka snaga iznutra, a ne tijelo samo. Mišljenje Descartes pronalazi kao neodvojivo od tijela, ono što jest, što je sigurno. Na taj način dolazi do zaključka da je čovjek duh, duša, um ili razum (Descartes 1993, 50-51). Bez duše, dakle, ne postoji čovjek. Duša je besmrtna i beskonačna, daje tijelu život, slično onome što je tumačio Platon.

Valjalo bi spomenuti na koji način suvremeni autori komentiraju navedenu opreku. O suprotnosti tijela i duha, odnosno *umskog* i *fizičkog* kao spornog proizvoda tijela govori Shoshana Felman, a u hrvatskoj književnosti posebice Dubravka Ugrešić i Slavenka Drakulić čiji likovi, bez obzira u kojemu se licu obraćaju čitatelju, jesu tijela-duše koje žive u paralelnim svjetovima i svijet vide u odvojenim slikama: „Razmišljala sam. Još jednom konstatirala sam da je Bublik potpuno ovladao mojom dušom. A ja sam, gle, imala i tijelo.“¹ (Šibalić 2010, 272). Lik Tereze najbolje zrcali odnos duše i tijela, što je očigledno u sljedećem odlomku: „Duša je vidjela golo tijelo u zagrljaju stranoga muškarca i to joj se činilo nevjerovatnim, kao da promatra iz blizine planet Mars. Pod tim svjetlom nevjerovatnog dogodilo se da njeno tijelo prvi put za nju nije bilo banalno, da ga je prvi put gledala kao opčinjena. Na njemu je u prvi plan izbila sva njegova neobičnost, jedinstvenost,

¹ Na ovaj način o dvojnosti duše i tijela piše Dubravka Ugrešić u romanu *Poza za prozu* iz 2001. godine. Ista tema zanima i Slavenku Drakulić u romanu *Frida* iz 2008. godine (Šibalić, 2010).

neusporedivost. To nije bilo najobičnije tijelo (kako je do tada gledala na njega), nego najneobičnije. Duša nije mogla otrgnuti pogled od madeža, smeđe okrugle mrlje smještene neposredno iznad crnog trokuta krila; činilo joj se da je taj madež pečat što ga je ona sama (duša) utisnula na tijelo i da je svetogrđe što se tuđi ud kreće tako blizu toga svetog znamenja“ (Kundera 2000, 195-196).

Kundera kroz Terezin lik povlači čvrstu granicu između duše i tijela kao odijeljenih, ali međusobno povezanih i ovisnih. Tereza svoje jastvo, ipak poistovjećuje s dušom koja promatra tijelo, koja tijelo gleda sa zanimanjem i znatiželjom. Tereza, kao što je već spomenuto, u odnosu na Tomaša simbolizira težinu postojanja. Njezin lik je od početka označen dvojnošću tijela i duše. „Terezu je rodilo krčanje crijeva. (...) Bilo je strašno stajati pred Tomašem i slušati kako joj se utroba buni. Došlo joj je da zaplače. (...) Terezu je, prema tome, rodila situacija koja brutalno otkriva nepomirljivu dvojnost tijela i duše, to osnovno ljudsko iskustvo. (...) Dovoljno je, međutim, da se čovjek ludo zaljubi i da uz to mora slušati krčanje svojih crijeva. Jedinstvo duše i tijela, ta lirska iluzija vremena znanosti, istoga će se trenutka rasplinuti“ (Kundera 2000, 53-55).

Težina Terezina lika je u tragici koju obilježava njezin odnos s majkom, odrastanje, a potom i odnos s Tomašem koji dugo vremena nije siguran voli li ju zaista ili ju voli iz sućuti, usto ju vara s drugim ženama čega je ona svjesna i što utječe pogubno na njezino psihičko i fizičko zdravlje. Jaka osviještenost u razlikovanju tjelesnog i duševnog kod Tereze se razvija u djetinjstvu. S obzirom na kompleksan odnos koji Tereza ima s majkom i činjenicu da među njima postoji velika fizička sličnost, Tereza je kao mala imala običaj promatrati se u zrcalu: „Nastojala je kroz svoje tijelo vidjeti sebe. Zato je tako često stajala pred zrcalom. Kako se bojala da je majka ne uhvati dok se gleda, to njeno zurenje u ogledalo imalo je karakter tajnog poroka. Pred zrcalo je nije vukla taština, nego čuđenje što vidi svoje ja. Zaboravila je da gleda u komandnu ploču tjelesnih mehanizama. Činilo joj se da vidi svoju dušu koja izbija kroz crte lica. (...) Dugo je promatrala sebe i na trenutke joj je smetalo što na svom licu uporno primjećuje majčine crte. Zato je sve upornije gledala u sebe i nastojala snagom volje odstraniti, izbrisati majčin lik kako bi na njenu licu ostalo samo ono što je istinski njezino. Kad bi joj to uspjelo, bili su to opojni trenuci – duša je izlazila na površinu kao kad vojska nagrme iz potpalublja, ispuni čitavu palubu, podiže ruke prema nebu i pjeva“ (Kundera 2000, 56).

Andrea Zlatar smatra da je tijelo neodvojivo od jastva te kada se piše o tijelu da se piše neizravno o sebi. Ako se tijelo promatra s odmakom od svog jastva tada dolazi do situacije promatranja svoga Ja kroz tjelesni medij. Može se reći da je to komunikacija s vlastitim Ja (Zlatar 2004, 110). Tereza je gledajući se u ogledalo komunicirala sa svojim jastvom, pokušavala se identificirati u odnosu na ono što vidi ispred sebe, a najviše je pokušavala odvojiti svoj identitet od majčinog, pronaći sebe. Trenutci koje je provodila ispred ogledala nisu bili izljevi njezinog ega nego traženje sebe, otkrivanje svoje duše.

Specifičan odnos majke i kćeri zamjećuje i Ivana Šibalić proučavajući tijelo kao prostor identiteta u književnim opusima Dubravke Ugrešić i Slavenke Drakulić. Tim tragom citira dio iz romana *Mramorna koža* Slavenke Drakulić: „Ali zašto uvijek zajedno, zašto majka i tijelo? Zašto kad pomislim na tijelo, vidim samo nju kako leži u polumraku svoje spavaće sobe, s glavom na ispruženoj lijevoj ruci, malo rastvorenih usta i rasute tamne kose koja joj napola prekriva lice i vrat...“ (Šibalić 2010, 272). Tereza svoj identitet gradi i razgrađuje uvijek u odnosu na majku, a polazeći od tijela. Svoje tijelo vidi kao nastavak majčina tijela. Ne uspijeva razabrati jasno vlastite crte lica nego na svom licu prepoznaje i majčino. Na Terezu to ima loše posljedice jer je njezin odnos s majkom kompleksan i neriješen, a ipak Tereza prema njoj osjeća jaku povezanost. Odnos Tereze i njezine majke koji Kundera opisuje je vrlo prepoznatljiv odnos u literaturi dvadesetog stoljeća. To je prepoznala i Andrea Zlatar koja tu temu smatra nezaobilaznom u dvadesetom stoljeću, a najčešće se radi o pričama u kojima majke odgajaju kćeri te ulaze u krugove ponavljanja iz kojih teško pronalaze izlaz. Takvi tekstovi uglavnom traže odgovore na pitanja mogućnosti komunikacije, razumijevanja i suosjećanja u odnosu majki i kćeri (Zlatar 2004, 110).

Problematika tijela otvara pitanje identiteta. Dubravka Oraić Tolić uspoređujući identitet u modernoj i potsmodernoj kulturi navodi da je „identitet u modernoj kulturi bio neprobojan i tvrd poput vrućih granica ograđenih bodljikavom žicom. Prelaženje tih granica nosilo je u sebi smrtnu opasnost ili uopće nije bilo moguće. Identitet je u postmoderni postao sjenovit i prohodan poput mekih granica na kojima ne treba ni osobna iskaznica. Pa ipak, koliko god bile nevidljive, granice identiteta nisu beskrajne. One su poput vlastite kože – ne mogu se mijenjati bez rizika“ (Oraić Tolić 2004, 80). I sam Kundera komentira problematiku Terezina identiteta u situaciji kada se Tereza promatra u zrcalu i pita se što bi se dogodilo kada bi se njezin nos produljivao milimetar na dan. Nakon koliko vremena bi njezino lice postalo neprepoznatljivo te gdje zapravo počinje i završava ja. Tereza se ne čudi pred neizmjerljivim

beskrajem duše, prije se čudi pred nesigurnošću u ja i njegov identitet (Kundera 1990, 31). Terezin problem s identitetom tipičan je problem postmoderne.

Tereza je nositeljica tragične životne priče u kojoj nije uspjela izgraditi svoj identitet jer je bila u sjeni svoje dominantne majke. Izlaz iz te situacije pronalazila je u čitanju knjiga te je knjigu vidjela kao znak raspoznavanja pri prvom susretu s Tomašem. Knjiga je bila simbol nečega čemu je Tereza težila, a nije dostizala. Knjiga je bila metafora života koji se odvija izvan njezinog privatnog pakla. Upravo ju je knjiga dovela do Tomaša s kojim se pitanje njezinog identiteta produbljuje. Sve dotada Terezina je majka inzistirala da Tereza ostane s njom i to u svijetu „u kome mladost i ljepota ništa ne znače, gdje je čitavo čovječanstvo samo jedan golemi koncentracijski logor tijela koja su sva slična jedno drugome i u kojima su duše nevidljive“ (Kundera 2000, 63). Terezina majka bila je žrtva nametnutih društvenih obrazaca. Dok je posjedovala ljepotu i fizičku mladost, bila je sretna i okružena pažnjom o kojoj je ovisila. Kada ju je sustigla starost, ona više ne vidi smisla u takvom životu te počinje kriviti Terezu za svoju nesreću. Kako to vidi Dušanka Profeta, tjelesna ljubav ne bi trebala podnositi ograničenja, ona je apsolutna i svaki pojedinac ima pravo na nju. Društvo, s druge strane, pokazuje da se, posebno ako je riječ o ženama, ta sloboda ostvaruje lakše ako je čovjek lijep i mlad. Tako gledajući problematiku, starenje jest poprilično mučan proces. Društvenu perspektivu odražava i Kunderina proza (Profeta 2001, 204).

U činjenici da je Tomaš stranac koji joj se obraća, Tereza je vidjela priliku za iskazivanje svoje duše, tu fantastičnu priliku da se razlikuje od svog tijela te uspostavi kontakt na metafizičkoj razini kojemu je naginjala cijelog života. Njihova *ljubav* počivala je na stupovima koje je nosila Tereza, a ne Tomaš. Iako nestabilna kao lik, ona uspijeva zadržati Tomaša svojim upornim praštanjem i čekanjem.: „Još kad je imala osam godina, navikla se da prije nego što će zaspati steže jednu ruku drugom zamišljajući da drži čovjeka kojeg voli, čovjeka svoga života. Zato nije teško shvatiti zašto je s takvom upornošću stezala u snu Tomaševu ruku – vježbala je, pripremala se za to od djetinjstva“ (Kundera 2000, 73).

Tereza je s jedne strane znala što ne želi; ne želi se vratiti u svijet u kojem su sva tijela ista, ne želi živjeti u koncentracijskom logoru, ali s druge strane nije bila sretna ni u položaju u kojemu se našla. Njezin je identitet i dalje nestabilan, ona i dalje nije sigurna je li točka njezina postojanja ono što sama priželjkuje.: „Onaj tko neprestano teži *nekamo više* mora računati s tim da će jednoga dana osjetiti vrtoglavicu. A što je to vrtoglavica? Strah od pada? I zašto dobivamo vrtoglavicu i na vidikovcu, iza sigurne ograde? Vrtoglavica nije strah od

pada, već nešto sasvim drugo. Vrtoglavica znači da nas dubina ispod nas privlači, mami, da izaziva u nama čežnju za padom kojoj se izbezumljeni suprotstavljamo“ (Kundera 2000, 80). Tereza je uslijed ovakvih razmišljanja pomišljala i na povratak majci, koju je unatoč svemu nesretno voljela. Tereza je iz jedne nesretne ljubavi pala u naručje drugoj nesretnoj ljubavi. Prošlost koja je i dalje bila dio nje izazivala je nesređene misli bez sretnog rješenja. Međutim, i sadašnjost kojoj je Tereza pripadala nije joj pružala sigurnost. Ona je bila ta koja je pružala sigurnost najprije majci koja je u njoj vidjela krivca za svoj promašeni život, a potom Tomašu čiji je život bio ispunjen slatkim lakoćom postojanja, tako gorkom za Terezu. Terezin karakter je slabašan, a ta je slabost bila privlačna njezinoj majci koja ju je tretirala bez ljubavi i poštovanja, misleći samo na sebe i svoju nesreću, dok je ista ta slabost uspjela zaintrigirati Tomaša koji je smatrao da ne može ostaviti Terezu samu pa je nastavio živjeti kao i dotada provodeći slobodno vrijeme s ljubavnicama dok je Tereza bila njegovo sigurno gnijezdo. Ona je to podnosila, kao što je ranije podnosila izživljavanja svoje majke.

Osjećaji koje Tereza proživljava s Tomašem, u jednom odlomku objašnjavaju se referencijom na njezino tijelo: „Tereza stoji pred zrcalom kao opčinjena i promatra svoje tijelo kao nešto tuđe, tuđe ali ipak dodijeljeno upravo njoj. Osjeća prema njemu neku odbojnost. To tijelo nije imalo dovoljno snage postati Tomašu jedino tijelo njegova života. To ju je tijelo izdalo, razočaralo. Cijele protekle noći morala je udisati miris krila tuđe žene iz njegove kose! Odjednom je poželjela da tom tijelu da otkaz kao služavki. Da ostane s Tomašem samo kao duša, a da tijelo otjera u svijet, neka radi ono što ostala ženska tijela čine s muškim tijelima! Ako to njezino tijelo nije bilo u stanju postati jedino tijelo za Tomaša, ako je izgubilo najvažniju bitku u Terezinu životu, neka ide do đavola“ (Kundera 2000, 174). U navedenom se ulomku ogleda krajnja dvojnost duše i tijela kroz lik Tereze. Ona je spremna odreći se svog tijela jer ju je ono *izdalo* u kritičnoj točki njezina života – u odnosu s Tomašem.

Kao što je poznato, tijelo je kritična točka rasprave u postmoderni kojoj pripada i roman *Nepodnošljiva lakoća postojanja*, ono je točka u kojoj se oblikuju i razaraju identiteti, razjašnjavaju razlike roda i spola, razvijaju feminističke teorije itd. Kako kaže Andrea Zlatar, o tijelu nije lako pisati jer ono postoji na različite načine, i kada ga ne osjećamo, i u boli, užitku, naporu, kada ga slavimo, ali i kada nas izdaje. Tijelo postoji kao subjekt tijela, tijelo postoji kao objekt žudnje, nasilja, manipulacije (Zlatar 2004, 203). Tijelo postoji i u 5. stoljeću prije Krista kada ga kao nesavršeni entitet opisuje Platon (Guthrie 2007), tijelo postoji i u 17. stoljeću kada Descartes u nizu svojih razmišljanja povlači granice između duše

i tijela, pokušava sebe spoznati kroz ono što vidi, ali i što ne vidi, odnosno kroz tijelo i dušu (Descartes 1993). Tijelo postoji kao tema književnih i neknjiževnih djela, a u postmoderni je jedno od polazišta u raspravama o identitetu koje šire granice tijela. Problem identiteta danas je najočitiji na području tijela, kako kaže Dubravka Oraić Tolić, i to bilo kao teme u književnosti ili kao predmeta medijskih i bioloških manipulacija. Poruke tijela su toliko snažne da odaju dojam kako se tisućljeće jasno prelama na tjelesnim problemima. Te poruke posebice snažno stižu iz književnosti (Oraić Tolić 2004, 78).

Dušanka Profeta je govoreći o tijelu lika u prozi povukla razgraničenje između tijela *lika* kada je polazište i interpretacija lika unutar određenog teorijskog sustava, dok je u slučaju polazišta *tijela* lika temelj interpretacije u okviru kulturoloških, antropoloških, filozofskih ili nekih drugih tumačenja tijela (Profeta 2001, 201). U Kunderinu romanu radi se o drugom navedenom slučaju, tijelo je u središtu oblikovanja Terezina lika.

Tomaš je lik okarakteriziran lakoćom postojanja nasuprot Terezi. U isto je vrijeme on lik kojega označuje jakost, dok Tereza nosi slabost kao odrednicu. Ona se prepušta Tomašu na milost i nemilost. Napušta svoj stari život, majku i dolazi živjeti s Tomašem u Prag. On joj pruža utočište i ne mijenja se unatoč njezinoj patnji. S vremenom Terezina slabost nadjačava Tomaševu jakost pa tako dolazi do sljedeće situacije: „Na nesreću, ubrzo nakon toga počela je i sama patiti od ljubomore, ali ta njena ljubomora nije bila za Tomaša Nobelova nagrada, nego teret koga će se riješiti tek kratko vrijeme prije smrti“ (Kundera 2000, 75). Težina koju je Tereza simbolično unijela u Tomašev život tako je postala i stvarna težina koja je pritisnula Tomaša i prisilila ga na kapitulaciju. Lakoća Tomaševe egzistencije, nezainteresiranost i opuštenost blijede polako kako odmiče zajednički život s Terezom jer je „Tereza despotski vladala njegovom poetičkom memorijom i brisala iz nje sve tragove drugih žena“ (Kundera 2000, 263).

Poznato je kako Tomaš nastavlja svoje avanture s drugim ženama bez obzira na Terezu. Ne prestaje s tim čak ni nakon odlaska iz Praga prvi put, ni drugi put. Uvijek nađe način kako bi utažio svoju tjelesnu glad za ženama. Međutim ne doživljava takve izlete sa zadovoljstvom kao ranije. Prije nego što je upoznao Terezu jednostavno se rješavao svega što ga je priječilo u njegovim navikama i hedonizmu: „Sjetimo se kako je u jednom jedinom trenutku odlučio da se više nikad ne vidi sa svojom prvom ženom i sinom i kako je s olakšanjem primio svoj razlaz s roditeljima. Zar to nisu bile nagle i ne baš posve razumne geste, kojima je odbacio ono što je izgledalo kao teška obveza, kao *Es muss sein?*“ (Kundera 2000, 248).

Terezina slabost pritisnula je Tomaša te oboje život skončavaju na metaforički način – gube živote u prometnoj nesreći pod težinom kamiona. Težina koju je Tomaš za života rijetko osjećao pogodila ga je na samom kraju života. Ovaj je događaj podcrtao cjelokupan Tomašev i Terezin zajednički život što slikovito opisuje sljedeća rečenica iz romana: „Njezina je slabost bila agresivna i prisiljavala ga na stalne kapitulacije dok konačno nije izgubio svoju snagu i pretvorio se u zeca u njezinu naručju. Stalno je mislio na taj san“ (Kundera 2000, 394).

4. Privatno – javno

Opozicija privatnog i javnog javlja se kao posljedica komunističkog uređenja, u ovom slučaju u Češkoj. Prema politološkom rječniku *komunizam* u današnje vrijeme predstavlja određeni oblik vladavine, politički pokret ili ideologiju. Komunistički oblik vladavine (o kojemu je riječ u romanu), kakav je postojao u bivšem Sovjetskom Savezu i drugim državama *realsocijalizma* počiva na vodećoj ulozi komunističke stranke koja upravlja državnim i društvenim aktivnostima te organizira proizvodnju koja se temelji na kolektivu. Staljinizam kao radikalniji oblik komunizma se često promatra kao *totalitaran* jer pod svojim nadzorom ima sva područja života i suprotstavlja se, poput fašizma, slobodnim zapadnim demokracijama kakve su tipične za pravne države (Dieter 2001, 150).

Karakteristična pojava u spomenutom političkom uređenju jest manjak privatnosti. Očekuje se da je pojedinčev život transparentan te se temeljem određenih kriterija sudi o njegovoj ispravnosti i podobnosti za sustav. Istovremeno, to određuje nečiju kvalitetu života jer ukoliko sistem pojedinca procijeni nepodobnim, pojedinac se više ne može ostvarivati na poslovnom ili društvenom području. O tome svjedoči sam roman: „Ocjenjivanje i provjeravanje građana glavna je i neprekidna društvena aktivnost u komunističkim zemljama. Ako slikar želi prirediti izložbu, ako građanin traži vizu kako bi proveo odmor na moru, ako nogometaš treba postati članom reprezentacije, potrebno je, prije svega, prikupiti sve karakteristike i sve podatke o njemu (od kućepazitelja, kolega, policije, partijske organizacije, narodnog odbora) i posebni, za to određeni službenici moraju te karakteristike pročitati i odvagnuti, i iz njih izvući zaključke. Ono o čemu se u tim karakteristikama govori nema, međutim, nikakve veze sa slikarskim talentom, talentom za nogomet ili zdravljem zbog kojega bi građanin trebao provesti odmor na moru. One se odnose samo na ono što se naziva „politički profil građanina“ (prema tome, na ono što građanin govori, što misli, na to kako se ponaša, prisustvuje li sastancima ili prvomajskim povorkama). I kako sve (svakodnevni život, napredovanje u službi, odmor) zavisi o tome kako će građanin biti ocijenjen, on se mora (ako želi igrati nogomet za reprezentaciju, prirediti izložbu ili provesti odmor na moru) ponašati tako da bude ocijenjen pozitivno“ (Kundera 2000, 124-125).

U navedenom političkom okružju, Tomaš je bio indiferentan; radio je kao kirurg, bio je vrlo uspješan u svom poslu i nije ga se previše ticalo što se događa oko njega. Međutim, Tomaša je počela mučiti problematika krivnje i odgovornosti. Pitao se, konkretno, o

odgovornosti onih koji su za vrijeme komunističkog režima činili zločine: „Pretpostavimo da je češki javni tužilac s početka pedesetih godina koji je tražio smrt nevinih ljudi bio prevaren od strane ruske tajne policije i vlade vlastite zemlje. Ali kako je moguće da i danas, kad već znamo da su optužbe bile apsurdne i da su pogubljeni nevini ljudi, taj isti javni tužilac brani čistoću svoje duše i udara se o prsa: moja savjest je čista, nisam znao, vjerovao sam! Zar njegova nepopravljiva krivnja ne leži upravo u onome Nisam znao, vjerovao sam!? Tomaš se tada sjetio priče o Edipu – Edip nije znao da spava s vlastitom majkom, pa ipak, shativši što se dogodilo, nije smatrao sebe nevinim. Nije mogao podnijeti pogled na nesreću koju je prouzročio svojim neznanjem, iskopao je sebi oči i otišao slijep iz Tebe. (...) U svim tim raspravama neprestano je ponavljano isto pitanje: jesu li znali ili nisu znali? Kako je Tomaš to pitanje smatrao drugorazrednim, napisao je jednog dana svoje razmišljanje o Edipu i poslao ga redakciji“ (Kundera 2000, 225).

Nakon što je Tomašev članak objavljen u modificiranom obliku za kakav Tomaš nije dao suglasnost, njegov se život mijenja. Na poslu je ucijenjen te je od njega zatraženo da se odrekne onoga što je rekao. Isto pitanje kao i Tomaš, postavio si je Jiri Pelikan, čehoslovački novinar i političar koji je također svjedočio događajima iz vremena Praškog proljeća i ranije. Naime, on se pita je li čovjek nedužan ako ne zna za počinjene nepravde, te si odmah daje i odgovor: „Mislim da nije i da ga to ne opravdava, pa makar te počinjene pogreške i bile kompenzirane stanovitim političkim napretkom, kao što je to i bio slučaj“ (Pelikan 1982, 79).

Tomaš je zahvaljujući iskazivanju svoga mišljenja ostao bez posla i time primoran napustiti državu. U ono vrijeme, velik je broj građana, posebice intelektualaca doživjelo istu sudbinu, a među njima je i Kundera. Režim je bio takav da je uspijevaao manipulirati informacijama i bez obzira je li građanin nešto rekao/napravio ili nije, režim je pomoću verbalnog iskrivljavanja činjenica podastirao dokaze u svoju korist. Vlasti su posjedovale velik broj informacija o privatnim životima građana stoga im je takav proces olakšan. Ono što je mučilo Tomaša, pitanje krivnje i odgovornosti vladajućih, zacijelo je mučilo i samog Kunderu kao i većinu građana ove zemlje. Pojedinci koji su se našli u vladajućoj strukturi komunističkog režima u Čehoslovačkoj, svoju su političku karijeru započeli vjerujući u ideologiju, u “socijalizam s ljudskim licem” (Jakovina 2013, 268) koji je nastojao reformama ostvariti Alexander Dubček, jedan od idejnih vođa Praškog proljeća 1968. godine. Međutim, s vremenom pojedinci čine narodu zlo protiv kakvog su se ranije i sami zalagali.

Ta problematika dovodi do mita o Edipu i mnoštva pitanja bez zadovoljavajućih odgovora. Kako je primjetila Jasna Gržinić u svom članku o spomenutoj temi, Edipova je sudbina poslužila kao polazište daljnjoj razradi radnje romana te se na njoj utemeljilo problematiziranje prihvaćanja vlastite odgovornosti. Više se ne radi o nenamjernoj krivnji nego se u nekim slučajevima komunističke Češke radilo i o namjernim djelima. Postavlja se pitanje znači li oslobođenje od krivnje istodobno i oslobođenje od odgovornosti. Edip je prihvatio svoju krivnju pri čemu se poistovjetio s odgovornošću za svoje postupke. Poput Edipa, Tomaš je snosio odgovornost za posljedice koje je donio njegov napisani tekst, a njegova je svijest o odgovornosti u suprotnosti s ondašnjim stanjem češkog društva za koje je karakterističan izostanak svake odgovornosti (Gržinić 2005, 78).

Opozicija privatnog i javnog noseće je obilježje odnosa Sabine i Franza. Sabina je Tomaševa stalna ljubavnica, slikarica, a Franz je Sabinin ljubavnik kojega upoznaje u emigraciji u Zürichu. Franz i Sabina imaju suprotne stavove kad su u pitanju privatni i javni život. Za Sabinu je privatnost izvor istine, dok je za Franza privatnost izvor laži: „Što to znači, živjeti s istinom? Negativna definicija je jednostavna: znači ne lagati, ne skrivati se, ne tajiti ništa. Otkako je upoznao Sabinu, Franz živi u laži. Priča ženi o Kongresu u Amsterdamu, o predavanjima u Madridu, koja nikad nije održao, i boji se ići sa Sabinom po genevskim ulicama. I to laganje i skrivanje ga zabavlja upravo zato što to nikad nije radio. (...) Za Sabinu, živjeti s istinom, ne lagati ni sebi ni drugima moguće je samo pod uvjetom da se živi bez publike. U trenutku kad netko počne pratiti ono što radimo, počinjemo se, htjeli ili ne htjeli, prilagođavati očima koje nas gledaju i ništa od onoga što radimo nije više istinito. Imati publiku znači živjeti u laži. (...) Čovjek koji gubi svoju intimnost gubi sve, misli Sabina. A čovjek koji je dobrovoljno odbacuje obično je čudovište. Zbog toga Sabina nimalo ne pati što mora skrivati svoju ljubav. Naprotiv, samo tako može živjeti s istinom. Franz je, nasuprot tome, siguran da u podjeli života na privatnu i javnu sferu leže korijeni svih laži; čovjek je privatno jedno, a u javnosti nešto sasvim drugo. Živjeti s istinom za njega znači srušiti barijere između privatnog i javnog. Rado citira riječi Andrea Bretona o tome kako bi htio živjeti u staklenoj kući u kojoj nema nikakvih tajni, u kojoj se sve vidi“ (Kundera 2000, 143-144). Sabina dolazi iz komunističke zemlje u kojoj je privatna sfera ugrožena; ono što je privatno ako postane javno može vrlo lako uzrokovati niz događaja koji će određenoj osobi narušiti kvalitetu života ili ugroziti egzistenciju. Iz navedenog je vidljivo kako je u ovakvom političkom okruženju bilo važno kakav dojam čovjek ostavlja u javnosti. Sve ono što ga je činilo kao osobu u privatnom životu nije više bilo važno, važno je bilo samo ispuniti zadane

obrasce ponašanja koje nameće vladajući sistem kako bi život tekao bezbolno. Kada bi bili zadovoljeni javni obrasci ponašanja, tada bi se privatni život mogao odvijati uobičajeno.

Ako se u obzir uzme politički kontekst koji je oblikovao dijelove Sabininog identiteta, onda nije teško shvatiti njezin radikalni stav. Za nju je vrijedno jedino ono što može skriti od javnosti, za nju je intimnost najveća vrijednost i neshvatljivo joj je da se netko dobrovoljno odriče iste. Navedeni primjer je samo jedan u nizu šumova u komunikaciji između Sabine i Franza. Franz je bio naviknut svoj život živjeti transparentno i otvoreno, u ne pretjerano sretnom braku, ali svojim izborom odabranom. Nije nikada imao potrebu povući crtu između privatne i javne sfere, za njega je takav potez izvor laži u kojima se našao nakon što je upoznao Sabinu. Otvorio se novi, dotad nepostojeći prostor za Franza – prostor privatnog i skrivenog, prostor koji je njemu donio opterećenje. Franzov postupak vlastitog rasterećenja uključio je napuštanje žene i kćerke radi Sabine. Takav njegov postupak Sabinu dodatno opterećuje i ona ga napušta.

Ova situacija dovodi do nove opreke između dva lika, a to su vjernost i izdaja. Za Franza je vjernost najviša vrijednost. „Vjernost daje našem životu cjelovitost, bez nje bi se raspao na tisuće trenutnih dojmova kao u tisuće krhotina“ (Kundera 2000, 118). Franz je krivo presumirao da Sabinu može očarati svojom sposobnošću za vjernost. „Nije znao da Sabinu očarava izdaja, a ne vjernost. (...) Izdaja. Otac i gospodin učitelj su nam od malih nogu govorili da je to nešto najgore što se može zamisliti. Ali što je to zapravo izdaja? Izdaja je napuštanje redova. Izdati znači napustiti redove i otići u nepoznato. A Sabina ne zna ni za što ljepše od odlaska u nepoznato. (...) Prva izdaja se ne može ispraviti. Ona izaziva lančanu reakciju novih izdaja, od kojih nas svaka sve više udaljava od mjesta prvobitne izdaje“ (Kundera 2000, 119-120). Izdaja je oblik njezinog bunta protiv režima u kojemu je odrasla i protiv svega što joj se u životu nameće.

Komunistički je režim pokušavao prigušiti privatnu sferu međutim nije uspio. Osobni privatni život nastavio je postojati usporedno i u suprotnosti s transparentnom i nadziranom javnom sferom. Unatoč ideološkom diskursu koji je predlagao potpuno ukidanje rascjepa između tih sfera, one su supostojale u dinamičnom odnosu (Mateoniu 2012). Sabina u ovom romanu simbolizira lakoću življenja, ona je neopterećena, nevezana uz ljude i mjesta, seli najprije iz Čehoslovačke u Švicarsku, a potom u Ameriku te na kraju romana u Francusku. Nije pritisnuta bračnim odnosom poput ostalih likova iz romana koje upravo taj bračni odnos određuje, upravlja nekim njihovim postupcima, opterećuje, dovodi u neugodne situacije i

slično. Sabina je suprotnost tome, ona je umjetnica koja svoju slobodu nalazi u izdaji, pa tako kad se Franz odlučuje na ključni korak u svom životu – napuštanje supruge i kćerke kako bi napokon ponovno živio u istini te svoj život izložio javnosti onakav kakav jest pa makar to bilo i uz osudu, Sabina postupa u skladu sa svojim dotadašnjim principima – nestaje bez traga i ostavlja Franza u agoniji. Ta agonija je prisutna u njegovom životu i nakon što nađe novu partnericu, on svoj život posvećuje Sabini te upravo u tom apstraktnom davanju sebe nečemu što je nedostižno, on naposljetku izgubi svoj život. Franz je zato nositelj težine u odnosu na Sabinu, na neki je način tragičan lik koji nije našao ispunjenje niti sa svojom suprugom, a ni kasnije sa Sabinom, pa ni na kraju s mladom studenticom. Ostao je leluhati u međuprostorima svojih želja, nadanja, razočarenja, nesigurnosti, a taj lelujavi život skončao nepotrebno rano radi nepostojećih ideala i teškog kiča.

5. Slučajnost – sudbina

Odnos Tomaša i Tereze može se promotriti kroz još jednu opreku, a ta je opreka (ali i međusobna povezanost) slučajnosti i sudbine. U filozofskom se smislu sudbina promatra kao „nužni red u svijetu kome je podvrgnuto svako biće. Ta nužnost nije slijepa ili slučajna kao u usudu (lat. *fatum*), nego racionalna premda je nepoznata pojedincu koji u njoj sudjeluje“ (filozofija.org). Ova se opreka otkrila u Tomaševim razmišljanjima o njegovu i Terezinu susretu, životu te pitanjima je li sve moralo biti baš tako kako se odvalo. Do njihova je susreta dovelo šest slučajnih događaja: „...misao da je njegov susret s Terezom posljedica šest malo vjerojatnih slučajnosti izazivala je u njemu osjećaj nelagode. Samo, nije li događaj utoliko značajniji i dragocjeniji što je više slučajnosti potrebno da do njega dođe? Samo slučaj nam može izgledati kao poruka. Ono što se događa silom prilika, ono što očekujemo, ono što se ponavlja svakog dana, to je nijemo. Samo slučajnost nam govori. Nastojimo da čitamo iz nje kao vračare iz šara koje ostavlja kaveni talog na dnu šalice. Tomaš je Terezi izgledao kao apsolutna slučajnost“ (Kundera 2000, 65). Tomaš slučajnosti povezuje u cjelinu te zapravo počinje promatrati slučajnosti kao nužan kriterij ostvarenja njegove sudbine. Ovakav slijed misli Tomaša navodi da novonastalu situaciju prihvati kao sudbinu i to sudbinu prema kojoj on ljubi Terezu. On se prema njihovom odnosu ponaša kao prema konačnoj stvari kojoj se ne treba suprotstavljati niti ju preispitivati, Tereza mu se morala dogoditi i on ju neće napustiti.

Slijed događaja u romanu može se usporediti s mitskom strukturom koju objašnjava Lévi-Strauss. Sadržaj je mita uglavnom slučajan te onaj tko želi protumačiti taj sadržaj mora postupiti poput filozofa koji su pokušavali utvrditi na koji se način glasovi u jeziku povezuju sa smislom. Mitem, kao konstitutivna jedinica mita povezan je sa slučajem jer označava sadržaj, često slučajan, lišen namjere subjekta (mitem o nađenom novorođenčetu u mitu o Edipu, ali i u priči o Mojsiju u Starom zavjetu). U cjelini je naposljetku vidljivo da nijedna pojedinost nije slučajna, nego je nužna kako bi se ispunila sudbina (Jurđana 2005, 84). S obzirom da je mitem konstitutivna jedinica mita, može se reći da se mitem naspram mita odnosi kao dio naspram cjeline. Jednako tako se u romanu slučajnosti koje muče Tomaša odnose naspram *sudbine* koju on prihvaća kao takvu. Niz slučajnosti Terezu je doveo do Tomaša i naposljetku stvorio cjelinu u kojoj su Tomaš i Tereza ostali zajedno do kraja života. Kundera i sam povezuje Tomaševe misli o slučajnostima s mitovima pa tako navodi više puta usporedbu s mitom o Mojsiju: „Tako je Tomaš osjetio neobjašnjivu ljubav prema toj djevojci;

činilo mu se da je ona dijete koje je netko položio u smolom premazanu košaru i poslao niz rijeku da ga Tomaš izvuče na obalu svoje postelje“ (Kundera 2000, 11).

Jurdana smatra kako Kundera po uzoru na mitske poruke pretpostavlja smetnje u komunikacijskom kanalu, te ponavlja ovu rečenicu kako bi smisao bio što jasniji: „Ponovno je pomislio kako je Tereza dijete koje je netko položio u smolom premazanu košaru s djetetom da plovi po podivljaloj rijeci! Da faraonova kći nije izvadila iz valova košaru s malim Mojsijem, ne bi bilo Starog zavjeta, ne bi bilo naše civilizacije. Toliko starih mitova počinje tako što netko spašava odbačeno dijete. Da Polib nije usvojio malog Edipa, Sofoklo ne bi napisao svoju najljepšu tragediju.“ Na ovom se mjestu ponovno javlja relativizam ljudskog postojanja jer ako je slučaj taj koji oblikuje sudbinu, unedogled se može postavljati pitanje što bi bilo da se slučaj nije zbio upravo tako (Jurdana 2005, 84). Kundera na još nekoliko mjesta u romanu ponavlja ovu rečenicu, npr. „...doplovila je do njegove postelje kao dijete pušteno niz rijeku u košari. Da, zato je uzeo u ruke tu knjigu; vraćao se pričama o Romulu, o Mojsiju, o Edipu. I sada je opet bila pokraj njega“ (Kundera 2000, 276) ili „Upirao je pogled u cestu, jer nije htio vidjeti Terezu. Bio je bijesan na nju. Ponovno je bio svjestan sve one nepodnošljive slučajnosti njezine nazočnosti u njegovu životu. Zašto je tu pored njega? Tko ju je položio u košaru i poslao niz vodu? I zašto ju je poslao upravo na obalu njegove postelje? I zašto upravo nju, a ne neku drugu ženu?“ (Kundera 2000, 286).

Obrazlažući Lévi-Straussov teoriju, Milivoj Solar također objašnjava ponavljanja pojedinih dijelova u mitu, te se njegovo objašnjenje može primijeniti i na ponavljanja u Kunderinu romanu. Mitove valja čitati kao glazbene partiture, istovremeno i horizontalno i vertikalno jer je svaki mit samo dio poruke. Kundera postupa poput pošiljatelja mitske poruke koji pretpostavlja da će njegovu poruku primaoci moći razumjeti uz velike poteškoće u prijenosu, zato on mnogo puta ponavlja najvažnije dijelove poruke i služi se određenim varijacijama u samom tekstu poruke (Solar 2008, 171).

Vidljivo je da osim naglašavanja slučajnosti koje su isplele Tomaševu sudbinu, Kundera naglašava i važnost mitova u Tomaševu životu. Uostalom, jedan od njih, mit o Edipu u kojemu Edip nije znao da spava s vlastitom majkom te nakon što je shvatio što se dogodilo, sebe nije smatrao nevinim nego je preuzeo odgovornost za svoje postupke – nije mogao podnijeti nesreću koju je uzrokovao svojim neznanjem pa si je iskopao oči i otišao iz Tebe, je potaknuo Tomaša na pisanje pisma redakciji novina tematski povezanog s pitanjem krivnje i odgovornosti vladajućih u komunističkoj Češkoj. O tome je već ranije bilo govora.

Bez obzira što Kundera ponire u karakterizaciju likova, tvrdi da nije psihološki romanopisac jer je on poput klasičnih grčkih dramaturga ponajprije zainteresiran za rad sudbine i ljudskog djelovanja u vanjskom svijetu. U skladu s tim, Kundera pokušava uobličiti sudbine svojih likova. Terezin je život produžetak života njezine majke. To po sebi jest psihološka karakterizacija, a Kundera nastavlja dodajući informacije o njezinu djetinjstvu, izgledu, majčinoj vulgarnosti. Međutim, on tvrdi da je to učinio kako bi pokazao krivulju sudbine i osobnosti koja se proteže s majke na kćer i oblikuje ne samo Terezin život nego i život Tomaša, njezina ljubavnika. Moguće je da su na Kunderu utjecali postprustovski europski romani kojima se divi jer je u njima ljudskim sudbinama pridodana veća važnost nego unutrašnjim stanjima ljudskih bića. Akcija je u središtu pripovjedača, posebice kada autor predstavlja akciju kao, kako ju Kundera naziva, veliko uplitanje u ljudsko postojanje (Misurella 38-39, 2017).

6. Esej o kiču i roman

Posljednja tema znakovito određuje ton romana, a Kundera ga naglašava pred sam kraj radnje pomoću umetnutog eseja o kiču. Taj je esej u Kunderinom stilu tipičan umetak u romanu u kojemu on radi digresiju od same radnje i piše o temi koju promišlja i koja ga zaokuplja. Ovog puta radi se o kiču, što je Kunderu malo i zabrinulo kada je shvatio da je od riječi *kič* napravio jednu od nosećih riječi romana. Nadalje, on navodi kako je ta riječ dugo vremena bila nepoznata u Francuskoj ili poznata u osiromašenom značenju. Francuski prijevod slavnog eseja Hermanna Brocha prevodi pojam kiča kao *bofl umjetnost*, što je, smatra Kundera netočno jer Broch pokazuje da je kič nešto drugo, a ne samo obično djelo lošeg ukusa. Postoji i kič stav, kič ponašanje, kič-čovjek (njem. Kitschmensch) čija je potreba pogledavanje u ogledalo uljepšavajuće laži i prepoznavanje u njemu s ganutim zadovoljstvom (Kundera 1990, 111-112) odnosno pretvaranje nečega u kič svojim odnosom, premda to samo po sebi nije kič. Dok je u Francuskoj pojam kiča bio slabo poznat i upotrebljavan (Kundera 1990), u Kunderinoj rodnoj Češkoj kič je predstavljao velikog neprijatelja, ponajprije neprijatelja umjetnosti što je karakteristično za totalitarističke režime.

Najbolji primjer jest odnos Hitlera prema modernoj umjetnosti. On je djela velikih majstora moderne proglasio izopačenima i izvrnuo ih na ruglo glasovitom izložbom naslovljenom *Izopačena umjetnost* dok je paralelno bila postavljena prva *Velika izložba njemačke umjetnosti* koja je, kako se navodi, trebala posjetitelju „pokazati samo najsavršenije, najzaokruženije i najbolje što njemačka umjetnost može iznjedriti“ (Gehrke/Dragojević 2011). Među tim je radovima najveći broj pripadao temama tipičnima za malograđanski ukus društva u 19. stoljeću, prije svega pejzaži, mrtva priroda i slike životinja, dakle sve ono što se danas uglavnom smatra kičem i šundom. O toj temi piše i Mirjana Radojičić u članku o povezanosti kiča i desnog totalitarizma te navodi da je kriterij lijepog izmješten iz estetičke sfere i smješten u područje kolektivnog iskustva i narodne tradicije. U slikarstvu toga vremena prevladava figurativni realizam, u kiparstvu neoklasicizam, a u književnosti neoromantizam. Oživljeni su oni umjetnički pravci u kojima se ono kičersko najlakše sedimentira, a najveći dio likovnog stvaralaštva su činile serijske proizvodnje umjetničkih djela prošlosti, pejzaži, portreti ili motivi njemačkog sela. U originalnim slikama je uglavnom prikazivan Hitler i to kao srednjovjekovni vitez na konju (Radojičić 2016, 596).

Osim što je bio dijametralno postavljen u odnosu na umjetnost, kič je također predstavljao naličje komunističkog režima u Čehoslovačkoj ili kako bi Kundera rekao, u Bohemiji. On u svojim romanima nikada ne koristi riječ Čehoslovačka, iako se radnja uglavnom odvija ondje. Za njega je „ova složenica suviše mlada (rođena 1918), bez korijena u vremenu, bez ljepote, a odaje složeni i premladi karakter (nedokazan vremenom) imenovane stvari. Ako se, u najgorem slučaju, može zasnovati država na tako nesolidnoj riječi, na njoj se ne može zasnovati roman“ (Kundera 1990, 106).

Dakle, u Češkoj, u doba komunizma vlada politički kič što je u romanu prisutno i osjetno u međuljudskoj komunikaciji. Kako navodi Vera Horvat Pintarić, kič je stalni pratitelj umjetnosti, međutim javlja se i u drugim oblicima, kao primjerice politički kič, posebice za vrijeme totalitarističkih uređenja. Kič se tada koristi kao „sredstvo političke propagande, kič kao nosilac političkih *ideala*. Posvojen od države, prezentiran kao stil jednog režima pod nazivom umjetnosti, takav kič je najveća i najpogubnija opasnost, ne toliko za umjetnosti i kulturu, koliko za samu čovjekovu egzistenciju“ (Pintarić 2013, 140). Likovi u romanu bore se kako ne bi bili dijelom kolektivnog kiča, a posebno u tome prednjači Sabina koja je u stalnom bijegu od nametnutih pravila, malograđanstva, a napose kič-čovjeka. Zato se uspijeva zbližiti s Tomašem jer ga smatra suprotnim od svega što ne podnosi: „Od svih prijateljica najbolje ga je razumjela Sabina. Bila je slikarica. *Volim te zato što si prava suprotnost kiču, govorila je. U carstvu kiča ti bi bio čudovište. Ne postoji scenarij američkog ili ruskog filma u kome bi mogao biti nešto drugo osim zastrašujućeg primjera*“ (Kundera 2000, 18).

Tomaš u svojoj smrti doživljava nažalost scenarij američkog filma zahvaljujući svome neželjenom sinu koji u svojoj tuzi i očaju za ocem postavlja Tomašu nadgrobni spomenik s natpisom „Htio je kraljevstvo Božje na zemlji“ (Kundera 2000, 355). Iako se iza toga krije činjenica da je Tomaš želio pravdu koju je bilo nemoguće doseći u Češkoj, njegov sin se odlučuje za ovu varijantu koja je njemu osobno bliža i prihvatljivija. Može se reći da je u prvom planu razumljiva laž, a u drugom nerazumljiva istina što dovodi do sljedećeg ulomka: „U carstvu totalitarnog kiča svi su odgovori dani unaprijed i isključuju bilo kakvo pitanje. Iz toga proizlazi da je stvarni neprijatelj totalitarnog kiča čovjek koji pita. Pitanje je kao nož koji rasijeca platno naslikane kulise kako bismo zavirili da vidimo što se krije iza nje. Tako je, uostalom, Sabina objasnila Terezi smisao svojih slika: u prvom planu je razumljiva laž, a iza nje se nazire nerazumljiva istina“ (Kundera 2000, 305).

Tomaš, lik koji je uživao u lakoći življenja, lik kojeg je karakterizirala jakost, popušta pod slabom Terezom. Nakon što je zbog konflikta s režimom napustio svoj posao kirurga, potom radio za tvrtku koja pere prozore, on naposljetku živi na selu s Terezom i psom Karenjinom te radi kao vozač kamiona. Lakoća njegova življenja završava simbolički pod težinom kamiona jer je upravo to način na koji su Tereza i Tomaš sasvim slučajno i lako jednog dana izgubili svoje živote. Slučajnost i lakoća u kombinaciji s težinom kamiona presudili su njihovim životima. Sabina je u to vrijeme u Americi, a njezin život nakon ovog događaja također mijenja svoje dimenzije. Osim što ju sustiže tuga zbog tragedije, Tomašev napušteni sin dolazi do njezinog kontakta i piše joj pisma. Sabina, zbog svoje uloge koju je odigrala u Tomaševu, a potom i Terezinu životu, snosi teret težine koji ju naknadno sustiže. Cijelog se života bori protiv težine, ali i protiv kiča pa sljedeći ulomak opisuje ukratko Sabinin odnos s komunizmom: „Prvi Sabinin unutarnji revolt protiv komunizma nije bio etičkoga, nego estetskog karaktera. Ono što je u njoj izazivalo otpor nije toliko bila ružnoća komunističkog svijeta (uništeni dvorci pretvoreni u staje za krave), koliko ona maska ljepote koju je taj svijet stavljao sam sebi – drugim riječima, komunistički kič. Primjer toga kiča bila je svečanost zvana Prvi maj. Vidjela je prvomajske povorke u vrijeme kad su ljudi još bili oduševljeni, ili su barem vrijedno glumili oduševljenje. Žene su bile odjevene u crvene, bijele i plave majice tako da su promatrane s balkona i prozora, formirale razne simbole – petokrake zvijezde, srca, slova. Između pojedinih dijelova parade išli su mali orkestri i svirali koračnice. Kad bi se povorka približila tribini, osmijesi bi zablistali i na najsumornijim licima, kao da svi žele dokazati kako se istinski raduju ili, bolje rečeno, kako su istinski suglasni“ (Kundera 2000, 316).

Sabina napušta rodnu zemlju jer ne podnosi takvo okruženje, nije suglasna, poput većine, s kičem koji se servira bez mogućnosti izbora prihvaćanja ili neprihvaćanja. U emigraciji ona upoznaje Franza čiji život je u potpunoj suprotnosti prema Sabininom, o čemu je već bilo riječi u poglavlju o privatnom i javnom. Franz također skončava na tragičan način, lutajući i čeznući za izgubljenom Sabinom. Gubi život sudjelujući na Velikom maršu, prosvjedu Europljana u Kambodži koji je po svojim karakteristikama sličan današnjim odlascima Amerikanaca i Europljana u Afriku kako bi pomagali nemoćnima što često kao unutarnji poticaj ima podmirivanje vlastite savjesti, a rezultira fotografijama s ondašnjim stanovnicima kao sjevremenskim suvenirom i dokazom kako su oni bili na tom mjestu i pomogli tim ljudima. Franzovo je sudjelovanje u Velikom maršu također dio kičerske predstave u kojoj on

gubi život te potom pripada svojoj bivšoj ženi koju nije volio, isto kao što je Tomaš *pripao* svom sinu.

Kundera ovu temu zaključuje sljedećim: „Što je ostalo od umirućih u Kambodži? Jedna velika fotografija američke glumice kako drži u naručju žuto dijete. Što je ostalo od Tomaša? Natpis *Htio je kraljevstvo Božje na zemlji*. Što je ostalo od Beethovena? Smrknuti muškarac s bujnom grivom koji mračnim glasom izgovara: *Es muss sein!* Što je ostalo od Franza? Natpis *Povratak poslije dugog lutanja*. I tako dalje i tako dalje. Prije nego što budemo zaboravljeni, bit ćemo pretvoreni u kič. Kič je prijelazna stanica između postojanja i zaborava“ (Kundera 2000, 357). Dakle, tema kiča u romanu ima dvostruku funkciju, kao politički kič u totalitaristički uređenom društvu, ali i pri relativiziranju vrijednosti i stavova koji su postojali u životima likova, a koji s vremenom blijede i prelaze u kič nakon što oni napuštaju ovaj svijet.

Pišući o socijalističkom realizmu i kiču, Mataga navodi kako su ključni elementi kiča dekoracija, imitacija, izvještačenost i kliše. Tim se elementima može dodati i tendencioznost koja nema umjetničko pokriće. Prema Brochovoj procjeni svako doba raspada vrijednosti istodobno je bilo i doba procvata kiča. Doba najvećeg procvata kiča u dvadesetom stoljeću svakako je i doba raspada etičkih, ali i estetičkih vrijednosti. To je razdoblje koje pokrivaju nacifašizam, kao desni totalitarizam i staljinizam, kao lijevi totalitarizam. Oba su ova sustava zatvoreni društveni sustavi te ih karakteriziraju isti principi: dekoracija, imitacija, izvještačenost, laž i kliše (Mataga 1995, 42). Svaki od elemenata što ih u svojoj fenomenologiji kiča navodi Broch, mogu se gotovo u cijelosti pripisati i socijalističkom realizmu o kojemu je riječ u Kunderinu romanu.

Prema Gieszu, kič, a jednako i socijalistički realizam, glumi transcendirajuće činove slobode. Lažno se predstavljajući on glumi plemenitost, patriotizam, uzvišenost i ljepotu. Kao krivotvorina on je tendenciozan, bestidan i jeftin. Za konzumaciju ovakva proizvoda potreban je minimalan duševni napor. Zato je logično zloupotrebljavanje kiča budući da kič i psihe mase imaju istu strukturu. Osrednjost je središnja kategorija koja objedinjuje proizvode kiča (Mataga 1995, 44). Zloupotreba kiča karakteristična je za totalitaristička državna uređenja ponajviše iz razloga manipuliranja masama. Ljudima se nudi osrednjost kao lak način zadovoljenja velikog opsega potreba. Kič je razumljiviji od stvarnosti te stoga olakšava uspostavljanje moći nad masama ljudi. Radije i lakše je prihvatiti i shvatiti kič nego ono što je iza njega. Kundera opisujući kič u romanu, kaže da „kič isključuje iz svoga vidokruga sve što

je u ljudskoj egzistenciji istinski neprihvatljivo“ te da „u carstvu kiča vlada diktatura srca. Osjećaj koji kič izaziva mora, naravno biti takav da ga može dijeliti velik broj ljudi“ (Kundera 2000, 315, 319). S obzirom da je glavni cilj totalitarističkih režima uspostava kontrole i nadzora nad građanima, kič se čini kao savršen alat za postizanje navedenog. Kako je Kundera i sam bio dijelom komunistički uređene države, a jedno vrijeme i dijelom same Partije, nije čudno što ga intrigira kič kao tema te što se upravo taj esej našao u romanu *Nepodnošljiva lakoća postojanja*.

Kundera strukturu romana takoreći narušava umetanjem eseja kao što je već spomenuto. Naime, roman se sastoji od sedam poglavlja poput većine Kunderinih romana te sva poglavlja osim jednog prate radnju dok šesto poglavlje pod nazivom *Veliki marš* predstavlja digresiju i zapravo je esej o kiču o kojemu Kundera kaže da je nezamisliv izvan romana, te ga naziva „specifično romanesknim esejom“. On smatra da ovakva digresija „ne slabi, nego ojačava disciplinu kompozicije“ (Kundera 1990, 72-75). Slično spominje i Solar definirajući esej kada navodi vrstu eseja koji egzistiraju kao „izravno uključeni gotovo samostalni eseji kao važni dijelovi cjelokupne strukture romana“ (Solar 2012, 337). Šesto poglavlje ovog romana je upravo takav esej koji s jedne strane narušava cjelinu pripovjedača na tipičan postmodernistički način dok s druge strane učvršćuje kompoziciju.

Taj autorov postupak može se promatrati kao suprostavljanje dvaju žanrova – romana i eseja te stvaranje još jedne opreke u djelu. Kako navodi Zdravko Zima, Kundera „apsolutno prvenstvo među svim literarnim žanrovima daje romanu“ (Zima 2000, 172). Roman je, prema Solaru, najvažnija prozna književna vrsta čijem je proučavanju u 19. i 20. stoljeću posvećena gotovo posebna grana teorije književnosti, a to je teorija ili poetika romana (Solar 2012, 473). Nasuprot romanu, Solar definira esej (prema franc. *essai*, pokušaj) kao „književnoznanstvenu vrstu u kojoj se načelno znanstveno izlaganje nekog životnog ili spoznajnog pitanja obrađuje književnoumjetničkim stilom i postupcima. (...) Od umjetničkih književnih vrsta, opet, razlikuje se dominacijom izlaganja i obrazlaganjem koje načelno teži i nekim zaključcima“ (Solar 2012, 337).

Zaključak

Cilj ovog rada bio je analizirati roman Milana Kundera *Nepodnošljiva lakoća postojanja* prema zadanim oprekama. Opreke su poslužile kao polaznica za analizu likova i njihovih postupaka. Određeni su odnosi likova između njih samih, njihovi odnosi prema društveno-političkom okruženju u kojemu djeluju, njihove motivacije, stavovi i osjećaji. Uspostavljen je i odnos romana prema postmoderni, posebice s obzirom na uočene opreke i obrađene teme koje nukaju na smještanje opisanih događaja u historijski kontekst.

U ovom Kunderinom romanu prepliću se filozofija, uz reference na Nietzschea i Parmenida, i sociologija, posebice teme poput emigracije, azila i odnosa ljudi iz različitih društvenih klasa. Nadalje Kundera kao priznati predstavnik postmodernizma naširoko razlaže teme tijela i identiteta. Tim tragom dolazimo i do natruha feministički osjetljivih tema pa vrijedi spomenuti specifičan način prikaza žena u ovom djelu: Tereze kao podčinjene žene koja traga za svojim identitetom i Sabine, dominantne i jake žene koja sama korača kroz život. Kad je u pitanju politika, kroz ovaj roman moguće je dobiti značajan uvid u komunističko uređenje, način funkcioniranja te vrhunce komunizma, kao i propast, kako komunizma tako i vjere u njega na području Čehoslovačke. Osim toga, roman je pisan pod iznimnim utjecajem Kunderine glazbene naobrazbe te kompozicijski oblikovan u sedam poglavlja pod sljedećim naslovima: *Lakoća i težina*, *Duša i tijelo*, *Neshvaćene riječi*, *Duša i tijelo*, *Lakoća i težina*, *Veliki marš* i *Karenjinov osmijeh*. Važno je spomenuti strukturu jer je ona povezana s Kunderinim početnim motivom vječnog vraćanja, odnosno vječnog ponavljanja istog. Likovi su simbolično *zarobljeni* u krugu ponavljanja što se daje zaključiti iz ponavljanja istih naslova iako radnja teče, ne uvijek kronološki, ali odmiče kako čitatelju tako i likovima.

Moglo bi se reći da je ovaj roman dio postmodernističke igre s čitateljima koji bivaju uhvaćeni u začarani Nietzscheov krug te iz njega mogu izaći izvođenjem vlastitih zaključaka i razumijevanjem likova isključivo u trenutcima njihova postojanja, kao što ih je i sam Kundera pokušao razumjeti.

Literatura

- Biti, Vladimir. 2000. Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije. Zagreb: Matica hrvatska.
- Božilović, Nikola. 2013. „Konzervativna ideologija i politički kič“. Sociološki diskurs, 6 (3): 5-32.
- Calinescu, Matei. 1988. Lica moderniteta: avangarda, dekadencija, kič. Zagreb: Stvarnost.
- Grlić, Danko. 1988. Odabrana djela (I-IV), sv. II. Friedrich Nietzsche. Zagreb: Nolit.
- Gržinić, J. 2005. „Segment edipske mitske povijesti: Milan Kundera: *Nepodnošljiva lakoća postojanja*“. Nova Istra X, 1(29): 77-82.
- Descartes, Rene. 1993. Metafizičke meditacije. Zagreb: Demetra.
- Dieter, Nohlen. 2001. Politološki rječnik: država i politika. Osijek – Zagreb – Split: Panliber.
- Duda, Dean. 2002. Kulturalni studiji: ishodišta i problemi. Zagreb: AGM.
- Guthrie, William Keith Chambers. 2007. Povijest grčke filozofije. Zagreb: Naklada Juričić.
- Horvat Pintarić, Vera. 2013. Od kiča do vječnosti. Zagreb: EPH Media.
- Jakovina, Tvrtko. 2013. Trenuci katarze: prijelomni događaji 20. stoljeća. Zagreb: Fraktura.
- Jurdana, Vjekoslava. 2005. „Šest fragmenata za interpretaciju. Milan Kundera: *Nepodnošljiva lakoća postojanja*“. Nova Istra. XXIX, 1: 83-88.
- Kovačec, August. 2005. Hrvatska enciklopedija 7, Mal – Nj. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Kundera, Milan. 1990. Umjetnost romana. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Kundera, Milan. 2000. *Nepodnošljiva lakoća postojanja*. Zagreb: Meandar.
- Kurlansky, Mark. 2007. 1968.: godina koja je uzdrmala svijet. Zagreb: Ljevak.
- Nietzsche, Friedrich. 2006. Volja za moć: Slučaj Wagner. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Mateoni, Maria. „Public and the Private in Communist Romania: The Retrospective of a Dynamic Dichotomy Twenty Years after the Demise of the Communist Regime“. Martos, 17: 51-67 (Academic Search Ultimate, EBSCOhost, 24.11.2017.)
- Misurella, Fred. 1987. Milan Kundera and The Central European Style. Salmagundi: Milan Kundera: Fictive Lightness, Fictive Weight. No. 73: 33-57. URL: <http://www.jstor.org/stable/40547914> (24. 11. 2017.)

- Oraić Tolić, Dubravka. 2005. Muška moderna i ženska postmoderna. Zagreb: Ljevak.
- Parmenid. 1995. „Fragmenti Parmenidova djela“ u: D. Barbarić, Grčka filozofija, Zagreb. str. 82-90.
- Pelikan, Jiri. 1982. Praško proljeće. Zagreb: Globus.
- Profeta, Dušanka. 2001. „Tijelo ženskog lika (u *Šali* i *Besmrtosti* Milana Kundere)“. Treća. 3, (1-2): 201-211.
- Radojičić, Mirjana. 2016. Kič i desni totalitarizam: antropološke osnove jednog savezništva. Filozofska istraživanja, 36 (3): 595-608.
- Skledar, Nikola. 2010. Osnove znanosti o kulturi. Zaporešić: Visoka škola za poslovanje i upravljanje s pravom javnosti *Baltazar Adam Krčelić Zaporešić*.
- Solar, Milivoj. 2008. Edipova braća i sinovi: eseji. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.
- Solar, Milivoj. 1997. Suvremena svjetska književnost. Zagreb: Školska knjiga.
- Solar, Milivoj. 2012. Teorija književnosti sa rječnikom književnoga nazivlja. Beograd: Službeni glasnik.
- Šibalić, Ivana. 2012. „Tijelo kao prostor identiteta: Dubravka Ugrešić/ Slavenka Drakulić.“ Peti hrvatski slavistički kongres: zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa održanoga u Rijeci 7. – 10. 9. 2010. – 5 (1): 272-273.
- Zima, Zdravko. 2000. Porok pisanja: književni portreti. Zagreb: Sysprint.
- Zlatar, Andrea. 2004. Tekst, tijelo, trauma. Zagreb: Ljevak.

Internetski izvori:

- Treća povijest – Praško proljeće 1968. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zBDQuv0kEsE> (10. 1. 2017.)
- Coe, Jonathan. 2015. *How important is Milan Kundera today*. URL: <https://www.theguardian.com/books/2015/may/22/milan-kundera-immortality-jonathan-coe-novels-women> (29. 10. 2017.)
- Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Milan-Kundera> (15. 11. 2017.)
- Filozofija.org. URL: <http://www.filozofija.org/rjecnik-filozofskih-pojmova/#S> (15.12.2017.)
- Ivić, Nenad. 2009. *Napulj i druga imaginarna mjesta*. Zagreb: Udruga za kulturu Gordogan. URL: <http://www.gordogan.com.hr/gordogan/wp->

content/uploads/2011/10/2009-Nenad-Ivic-Napulj-i-druga-imaginarna-mjesta.pdf (30. 8. 2017.)

Visković, Velimir. Recenzija romana. URL:

<http://www.mvinfo.hr/knjiga/8810/nepodnosljiva-lakoca-postojanja> (15. 10. 2017.)

Oppenheim, Lois. 2007. *Clarifications, Elucidations: An Interview with Milan Kundera*. URL:

https://web.archive.org/web/20071014230001/http://centerforbookculture.org/interviews/interview_kundera.html (27. 10. 2017.)

Gehrke, Klaus; Dragojević, Dunja. *Kič, a ne savršena umjetnost*. URL:

<http://www.dw.com/hr/ki%C4%8D-a-ne-savr%C5%A1ena-umjetnost/a-15515984>

(29. 11. 2017.)