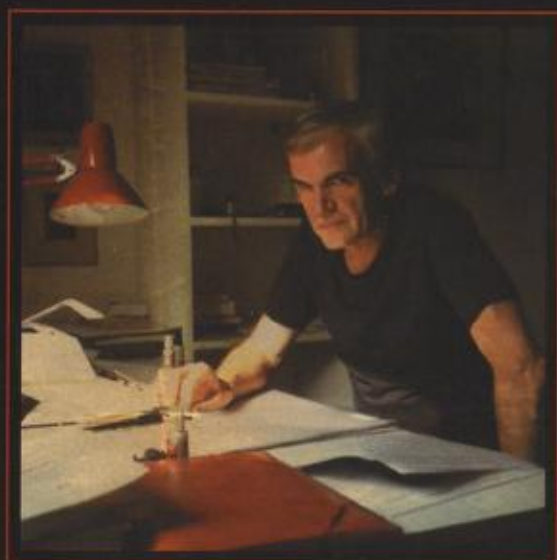


**dyade**  
.no

2 2000

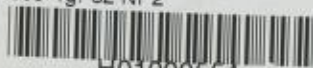


# Livet er en roman

om Milan Kundera

Høgskulen i Sogn og Fjordane

Dyade  
HSF/FOSS Tidsskrift Dya  
2000 rg. 32 Nr 2

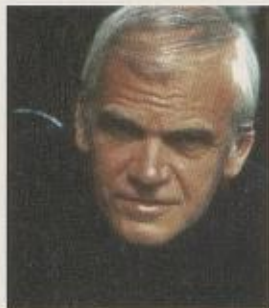


H01000554

# Livet er en roman

Da Narcissos forelsket seg i sitt eget speilbilde, visste han at det var seg selv han beundret? Eller trodde han det var en annen?

Evnen til selvrefleksjon skal være særegen for mennesket. Det hevdes at menneskeaper forstår at det er seg selv de ser når de speiler seg i vannet. Men evnen til å reflektere videre over den skikkelsen de ser, er forbeholdt menneskene. Det måtte et menneske til for å konkludere, med Descartes, at «jeg tenker, altså er jeg». Det måtte også et menneske til for å tenke, med buddhistene, at jeg'et er en illusjon. Selvrefleksjon er et særtrekk ved det å være menneske.



Hvem er jeg? Hvilke muligheter står jeg overfor? Hva knytter meg til andre mennesker? Hva skiller meg fra dem? Hva slags samfunn er jeg en del av? Hva er min historie? Milan Kunderas romaner kan leses som svar på slike spørsmål. Skjønt i romanens verden er svarene aldri annet enn foreløpige utkast.

Dette nummer av Dyade inneholder seks foreløpige utkast om Milan Kundera. Det første undersøker hans meditative tilnærming til menneskelivet. Det andre tar for seg hans tvilsomme fortid som regimetro forfatter under kommunismen. Det tredje ser hvordan filmen *Tilværelsens utholdelige letthet* forvandler Kunderas roman til en serie glansbilder. Det fjerde avdekker Milan Kunderas skjulte dialog med den store russiske litteraturviteren Mikhail Bakhtin og deres felles forsvar for romanens «polyfoni». Det femte sammenligner Kunderas roteloft av flertydige tanker med den store franske romanforfatteren Albert Camus' velordnede visjoner. Det sjette ser på romanens fire u'er: underholdning, undervisning, uttrykk og utforskning.

Selvrefleksjon er mer enn å beskue sitt eget speilbilde. Hva har Milan Kunderas romaner å lære oss om saken?

God lesning!

Stavør Eifring

# INNHold

- Halvor Eifring*  
Uvisshetens visdom s 2
- Karen Gammelgaard*  
Den tjekkiske Kundera s 14
- Halvor Eifring*  
En historie - to fortellinger s 24
- Audun J Mørch*  
"En praktikants bekjennelser" s 35
- Christopher Grøndahl*  
Dobbeltheten s 44
- Halvor Eifring*  
Hvorfor leser vi romaner s 52
- Wiggo Smeby*  
På tampen s 60

Om forfatterne:

**Halvor Eifring**, professor i kinesisk ved Universitetet i Oslo, kurslærer i Acem. Har blant annet skrevet om kinesisk språk og litteratur, norsk slang og målføre.

**Karen Gammelgaard**, førsteamanuensis i tsjekkisk ved Universitetet i Oslo. Har skrevet om tsjekkisk språk og litteratur, blant annet avhandlingen *Spoken Czech in Literature. The Case of Bondy, Hrabal, Placak and Topol.*

**Christopher Grøndahl**, forfatter, debuterte med romanen *Den sjette søvn* i 1998, utkommer i høst med roman nummer 2. Kurslærer i Acem.

**Audun Mørch**, førsteamanuensis i russisk litteratur ved Universitetet i Oslo. Har skrevet om russisk litteratur, især romanforfatteren Andrej Platonov.

## dyade

2/2000 32. årgang

Tidsskrift for kultur, filosofi,  
psykologi, meditasjon, samfunn

DYADE drives på  
idealistisk basis.  
Ingen mottar økonomisk  
godtgjørelse for bidrag.  
Evt. overskudd går til  
organisasjonen Acem.

### Adresser:

Postboks 2559 Solli,  
0202 Oslo  
Huitfeldtsgt. 49, 0202 Oslo  
Telefon: 23 11 87 00  
Telefax: 22 83 18 31  
Postgiro: 0805 2 09 42 33  
dyade@acem.no  
dyade.no

### Trykk/opplag:

Hegland Trykkeri  
1400 eks  
Utkommer 4 ganger i året

### Abonnement

For år 2000: kr. 190.-

### Redaktør:

Halvor Eifring

### Redaksjon:

Eirik Jensen  
Turid Suzanne Berg-Nielsen  
Carl Henrik Grøndahl  
Ole Nygaard

### Redaksjonsassistent:

Trygve Fridstrøm

### Administrasjon:

Acem sekretariat

### Redaksjonsråd:

Rolf Brandrud  
Ole Gjems-Onstad  
Torbjørn Hobbøl  
Are Holen

ISSN 0332-5792

Halvor Eifring

**U**VISSHETENS  
**VISDOM**

“Den meditative utspørringen (den utspørrende meditasjonen) er det grunnlaget alle romanene mine er bygget på.”

HOS MILAN KUNDERA ER IKKE "MEDITASJON" en mental teknikk, slik som Acem-meditasjon eller andre teknikker. Han snakker snarere om det han kaller "en holdning, en visdom, en posisjon". Gjennom sin form for meditasjon søker han å trenge bak det kjente og oppdage eller avdekke "en hittil ukjent side ved tilværelsen".

Denne artikkelen handler først og fremst om Milan Kunderas oppfatning av hva en roman er. Samtidig forsøker den å trekke linjer fra Kunderas meditative utspørring til det undersøkelsesarbeid metodiske meditasjonsformer kan bidra til. I former for meditasjon som bygger på ledighet - åpenhet for det som måtte dukke opp i sinnet, snarere enn konsentrasjon om et gitt bevissthetsinnhold - arbeider man nettopp med å nærme seg det ubevisste, det ukjente.

Selvfølgelig er det store forskjeller på den meditative utspørringen som ligger til grunn for en roman, og den individuelle prosessen for eksempel Acem-meditasjon setter i gang. Uansett hvor følelsesladet eller billedmettet en roman er, er den til syvende og sist et språklig og intellektuelt produkt. Acem-meditasjon, derimot, er en organisk og ordløs prosess som tar like mye tak i kropp som i sjel, og intellektet spiller en ytterst beskjeden rolle. Men sentralt i begge former for meditativ virksomhet er viljen til å gi slipp på det vi tror vi vet, på våre forutinntatte idéer, så vi kan ta inn over oss tilværelsens motsetningsfylde.

La oss begynne med et roman-eksempel.

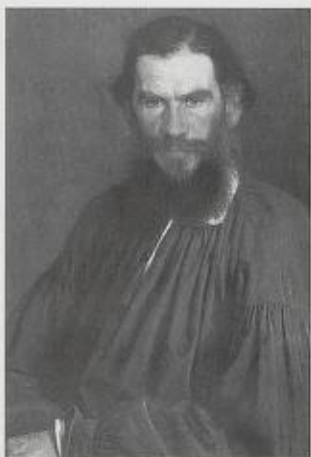
**Sentralt i begge former for meditativ virksomhet er viljen til å gi slipp på det vi tror vi vet.**

### **EN AVSKYELIG KVINNE**

Da Lev Tolstoj begynte å skrive *Anna Karenina* tidlig på 1870-tallet, ville han først fremstille hovedpersonen som en avskyelig kvinne. Anna bedrar sin ektemann med den sjarmerende Vronskij. Men dermed mister hun også kontakten med sitt barn. Da Vronskijs følelser kjølnes, ender hun med å kaste seg under et godstog. "Meg hører hevnen til, jeg vil gjengjelde," heter det på gammeltestamentlig vis i bokens epilog. Uttalelsen stammer fra ingen ringere enn Vårherre (5. Mosebok 32:35). Anna har fått som fortjent. Romanen skulle være et oppgjør med tidens umoral og troløshet.

Både navnet og selvmordet hentet Tolstoj fra sitt nærmiljø. En av hans jaktkamerater på nabogodset var begynt å forsømme sin elskerinne Anna. Etter å ha kalt elskerens morder, kastet hun seg under et godstog ikke langt unna Jasnaja Poljana, godset der Tolstoj-familien hadde holdt til i generasjoner. Tolstoj møtte frem ved likskuet. "Et godt utgangspunkt for et generaloppgjør med samtidens falske fremskrittstro og pillrätne seder," skriver Geir Kjetsaa i boken *Lev Tolstoj: Den russiske jords store dikter* (Gyldendal 1999 s. 152).

Og Tolstoj skrev som besatt: "Jeg satte meg ned for en måned siden og er alt ferdig med kladden," heter det tidlig i 1873. Men det skulle gå over to år før romanen var klar for utgivelse. Det var som om stoffet selv gjorde motstand. Tolstoj rettet og skrev om. Resultatet er en av det 19. århundres største romaner, men en roman som ble ganske annerledes enn forfatteren først hadde tenkt.



Ble Lev Tolstoj forelsket  
i Anna Karenina?

Romanen var tenkt som et moralsk oppgjør, men er blitt så flertydig at enkelte har betegnet den som "en lovsang til kjærligheten" - lenger unna Tolstojs opprinnelige hensikt kan man knapt komme. Anna Karenina fremstår ikke som noen avskyelig eller (slik Tolstoj hadde planlagt) "ynkelig" kvinne. Tvert imot vekker hun leserens sterke sympati og beundring. Hun er sensuell, levende og tiltrekkende. Hun er sterk, men ikke først og fremst i kraft av sin "synd" eller "umoral". Hennes tragiske død fremstår snarere som et uavvendelig møte med krefter i tilværelsen som er større enn henne selv.

### **ROMANENS VISDOM**

Milan Kundera bruker historien om *Anna Kareninas* tilblivelse som eksempel på det han kaller "romanens visdom":

*... romanforfatteren er ikke noens talerør; og denne påstanden vil jeg drive så langt som til å si at han ikke engang er talerør for sine egne tanker. Da Tolstoj skisserte opp den første varianten av Anna Karenina, var Anna en svært usympatisk kvinne, og hennes tragiske endelikt var høyst berettiget og fortjent. Den endelige utgaven av boken er helt annerledes; men jeg tror ikke at Tolstoj skiftet moralske oppfatninger i mellomtiden. Jeg vil snarere si at han under skrivingen lyttet til en annen stemme enn den som kom fra hans egen personlige, moralske overbevisning. Han lyttet til det jeg gjerne ville kalle romanens visdom. Alle sanne romanforfattere lytter til denne overpersonlige visdommen, og det forklarer hvordan de store romanene bestandig kan være litt mer intelligente enn sine forfattere.*

Romankunsten, s. 172.

Før "den meditative utspørringen" for alvor kan starte, må altså forfatteren legge egne oppfatninger og forutinntatte idéer til side. Hans oppgave er å ikke å gi kunstnerisk utforming til de tankene han allerede tenker, men å utforske det ukjente, det han ennå ikke har tenkt eller sett. "Romanforfatteren legger ikke stor vekt på sine tanker. Han er en oppdager som famlende går

inn for å avsløre et ukjent aspekt ved tilværelsen,” sier Kundera og går ikke av veien for å bli ganske bastant: “Den dikteren som trer i tjeneste for en annen sannhet enn den som består i å oppdage ..., er en falsk dikter.”

I første omgang kan det virke fjernt å skulle sammenligne denne oppfatningen av romanforfatteren med den holdningen som ledsager utøvelse av Acem-meditasjon. Likevel er det viktige fellestrekk. Den mediterende forsøker å stille forventningsløs til sine meditasjoner. Tar han med seg for mange av sine forutinntatte idéer om hvordan meditasjon skal arte seg, stenger han av for det nye og ukjente meditasjon kan bringe frem. Ofte tilfredsstillende riktignok meditasjon den vanlige forventningen om at man skal slappe av i kropp og sinn, kjenne behag og ro og føle at tiden går fort. Men ikke alltid. Nettopp i perioder der man er i ferd med å bryte gjennom mot noe nytt, kan man også bli rastløs og urolig. Avspenningseffekten reduseres. Om man i slike perioder først og fremst er opptatt av å gjenvinne roen, innebærer det at man søker seg tilbake til det kjente. Man er orientert mot mål istedenfor prosess. Slipper man seg inn i prosessen på tross av forventningsbruddet, innebærer det å bli med på oppdagerferden mot hittil ukjente områder av sinnet.

På et av Acems sommerkurs stilte en person i salen et spørsmål knyttet til sittestillingen under meditasjon. Han følte ofte trang til å la kroppen falle fremover. Ga han etter for impulsen, kjente han imidlertid snart behov for å rette seg opp og “ta seg sammen”. Nå håpet han å få svar: Hva var riktig sittestilling? Men istedenfor svar fikk han en rekke spørsmål. Hvilke følelser i seg selv kom han nær når han ga etter for impulsen? Hvilke følelser kom til uttrykk når han rettet seg opp? Etterhvert tegnet det seg et bilde av en indre konflikt. Den utspilte seg ikke bare i meditasjon, men også i livet ellers. Strengt krav og dårlig samvittighet befant seg i kamp med trangten til å gi etter for behovet for å slappe av og ha det godt. Usikkerheten rundt sittestilling rommet fragmenter av et livstema, kanskje en livshistorie. Hadde han fått det klare svar han ønsket seg, ville man forsterket den indre splittelsen istedenfor å åpne for erkjennelse av sinnets indre motsetninger.

Både roman og meditasjon kan ses som trening i å se en litt større flik av verden slik den faktisk er, istedenfor å henge fast i fordommer, modeller og emosjonelle og andre rester fra fortiden. Romanen går veien om språket, og lar fortellingene og historiene gripe fatt i våre tanker, følelser og forestillinger.



*Hva er riktig sittestilling når man mediterer? Spørsmålet kan romme fragmenter av et livstema.*

Meditasjon tar tak i våre kroppslige og psykologiske forutsetninger for opplevelse. Ved å løse opp i spenninger åpnes for nye måter å oppleve seg selv og virkeligheten omkring.

### **UVISSHETENS VISDOM**

Når man gir slipp på forutinntatte idéer og beveger seg inn i det ukjente landskapet bak, befinner man seg på flertydighetens arena. "Romanens visdom" bringer en til et felt der klare konklusjoner må vike for motsetningsfylte muligheter:

*Når vi trer inn i romanens kropp, forandres tankevirksomhetens essens. Utenfor romanen befinner vi oss innen påstandenes domene. Her er alle sikre på det de sier: en politiker, en filosof eller en vaktmester. Innen romanens territorium påstår man ikke: Dette er spillets og hypotesenes territorium.*

Romankunsten, s. 90.



*Med Don Quijote oppstår et nytt blikk på tilværelsen. Her fra en dramatisert versjon på Det Norske Teatret 1999.*

For Kundera representerer denne måten å nærme seg virkeligheten en slags bevissthetsrevolusjon som starter idet Cervantes utgir sin roman om "Den skarpsindige adelsmand Don Quijote av La Mancha" på begynnelsen av 1600-tallet. Den markerer startpunktet på den moderne europeiske romans historie. Med den oppstår ikke bare en ny kunstform, men et nytt blikk på tilværelsen. Den kommer på banen idet religionens tro på den absolutte sannhet gradvis mister fotfeste i det intellektuelle Europa. Kundera koster på seg en liten anekdote for anledningen:

*Da Gud langsomt forlot det stedet hvorfra han hadde styrt universet og dets verdiorden, skilt det gode fra det onde og gitt hver ting en mening, gikk Don Quixote ut av huset sitt, og han var ikke lenger istand til å kjenne verden igjen. I Den øverste dommers fravær dukket verden plutselig frem i et skremmende tvetydig skjær; den ene, guddommelige Sannhet løste seg opp i hundrevis av relative sannheter som menneskene delte mellom seg. Slik ble den moderne tids verden født - og romanen, denne verdens bilde og modell, med den.*

Romankunsten, s. 16

Ifølge Kundera har romanen "uvisshetens visdom som sin eneste visshet". Alle de som "krever at en eller annen skal ha rett; enten er Anna Karenina offer for en bornert despot, eller Karenin [hennes mann] er offer for en umoralsk kvinne", de lider av "den manglende evnen til å tåle alle menneskelige forholds essensielle relativitet, den manglende evnen til å se Den øverste dommers fravær i øynene".

Man kan sikkert diskutere om det er sant at Cervantes var den første til å oppdage at vi "ikke lenger stå[r] overfor én eneste, absolutt sannhet, men et mylder av relative sannheter som motsier hverandre". Et par-tre hundre år før vår tidsregning var den kinesiske filosofen Zhuangzi opptatt av hvordan enhver viten er relativ, bestemt av ståstedet til den som vet. Han våknet etter å ha drømt han var en sommerfugl, og visste ikke lenger om han var Zhuangzi som hadde drømt han var en sommerfugl, eller en sommerfugl som nå drømte den var Zhuangzi. Han bruker faktisk betegnelsen "å vite i kraft av sin uvitenhet". Uvisshetens visdom? Kanskje er Cervantes' store roman i denne sammenheng først og fremst en gjenoppdagelse av et livsfelt som altfor lett lar seg glemme. Meditasjon gir den enkelte en sjanse til å gjenoppdage et tilsvarende felt - i sitt eget liv.

### **MORALENS UMORAL**

Ikke alle romaner har oppdagelse og erkjennelse som mål. En annen artikkel i dette nummer av Dyade deler inn romanene i flere typer. Ikke alle typer er så frie for moralsk vurdering og forutinntatte idéer som Kundera hevder.

Tenk på Alexander Kielland. "Mensa rotunda sa lille Marius og døde," heter det i romanen *Gift*. Leseren etterlates ingen tvil om at latinskolen og den gammeldagse oppdragelsen er dødbringende. Og Kielland var stolt av å være "tendensdikter":

*Jeg tender ligesom et Baal i Midten, hvor jeg vil brænde et eller andet Samfundsonde, og rundt dette grupperer sig en Flok Personer, om hvilke Baalets Lys falder stærkere og svagere, men altid kun Belysning fra Baalet; derfor bliver mine Figurer ensidigt belyste eller - som man siger - overfladiske.*



Alexander Kielland visste hvilke samfunnsønder han ville brenne på bålet.

Eller tenk på George Orwell. Vi er aldri i tvil om hva forfatteren av *Kamerat Napoleon* mener om påstanden "Alle dyr er like - men noen dyr er likere enn andre". Vi er heller ikke i tvil om hva forfatteren av *Nitten åttifire* føler for Sannhetsministeriets tre slagord:

*Krig er fred  
Frihet er slaveri  
Uvitenhet er styrke*

Orwells bøker er så godt skrevet at de færreste lesere plages av hans entydige ideologiske prosjekt. Det hjelper nok også at vår moral stort sett befinner seg på samme side som Orwells: for demokrati og frihet, mot det totalitære samfunn.

Men for Kundera er slike romaner nesten ikke for romaner å regne i det hele tatt. "Det Orwell forteller oss, kunne like gjerne (eller langt heller) ha vært fortalt i et essay eller en pamflett," sier han i *Romankunsten* (s. 22). For Kundera synes det ikke å være lang vei fra Orwells romaner til russiske romaner under kommunisttiden. Om dem sier han:

*De oppdager ikke noe som helst nytt om tilværelsen, de bekrefter bare det som allerede er blitt sagt. Og hva mer er: I denne bekreftelsen av det man sier (det man må si) ligger selve deres eksistensberettigelse, deres ære, den samfunnsnytt de har.*

Romankunsten, s. 24.

Moralske vurderinger har alltid rot i det vi allerede kjenner. Erkjennelse forutsetter at vi slipper oss inn i feltet bak og hinsides det kjente. En roman som ikke gjør det, er for Kundera en død roman. "Den romanen som ikke oppdager en hittil ukjent side ved tilværelsen, er umoralsk," sier han.

Heller ikke alle meditasjonsformer søker erkjennelse i den forstand vi her snakker om. Betegnelsen meditasjon dekker vidt forskjellige metoder. De fleste av dem er mer orientert mot mål enn prosess. Noen meditasjonsformer er rene kroppslige eller mentale avspenningsteknikker. Andre skal hjelpe utøveren å oppnå bestemte sinnstilstander, for eksempel tanketomhet. Atter andre er imaginasjonsteknikker, teknikker der man forestiller seg situasjoner visuelt, og der man søker alt fra bedre idrettsprestasjoner til levendegjøring av et religiøst eller filosofisk budskap.

Den form for meditasjon som diskuteres i denne artikkelen, er basert på en ledig mental holdning og på prosess snarere enn mål. Det innebærer åpenhet for det som kommer og går i sinnet, og åpner derfor for erkjennelse av det som i utgangspunktet var ubevisst. Veien blir til mens man går.

### **MEDITATIV MORAL**

"Opphevelsen av den moralske vurdering er ikke romanens umoral, den er dens moral," sier Kundera. At romanen ikke er



*Burde George Orwell ha skrevet politiske pamfletter istedenfor romaner?*

talerør for moralske sannheter, betyr nemlig ikke at den er umoralsk eller amoralsk, tvert imot. Dens moral ligger i å åpne øynene for et videre spekter av virkeligheten enn våre forutinntatte idéer (deriblant våre moralske normer) tillater.

Det samme kan sies om meditasjonens vilje til å se og erkjenne det som ligger bak ens umiddelbare forventninger. Romanen og meditasjonen har til felles at de beveger seg i et indre landskap der ens tanker og fantasier ikke umiddelbart får ytre konsekvenser. Derfor er de fri til å utforske sider ved virkeligheten man ellers i anstendighetens navn må holde seg unna.

Både romanen og meditasjonen søker virkeligheten slik den er, også når dette går på tvers av forventninger og forutinntatte idéer. Begge står i motsetning til "den uutryddelige, menneskelige vanen med å dømme alle straks, ustanselig, før man forstår og uten å forstå (*Forrådte testamenter* s. 13).

Dette dreier seg blant annet om empati, om evne til innlevelse. Når Tolstoj gradvis skifter holdning til Anna Karenina, er det fordi han beveger seg bak egne moralske fordommer og lever seg inn i hva det vil si å være et menneske som henne. Det kan kanskje virke rart å snakke om empati i forhold til en fiktiv skikkelse. Men Tolstojs hardt tilkjempede empatiske holdning overfor Anna Karenina er neppe vesensforskjellig fra innlevelsen overfor et virkelig menneske.

Det kan også virke rart å hevde at meditasjon - en handling der den enkelte sitter for seg selv med lukkede øyne og i stor grad lar eget sinn bestemme dagsorden - fremmer empati. Men forutsetningen for empati ligger i økt aksept for sider ved en selv. Ved å slippe til mer av det som beveger seg i en, får man ikke bare bedre kontakt med sider av seg selv, men også - utenfor meditasjon - med tilsvarende sider hos andre. Som Tolstoj må den mediterende gi slipp på moralske og andre fordommer for å få et mer empatisk - og dermed i en viss forstand mer etisk - forhold til verden omkring.

Kundera tilbakefører en del av de moralske holdningene vi i dag tar for gitt, til denne form for erkjennelse:

*Vesten har vennet seg til å fremstå som menneskerettighetenes samfunn; men før et menneske kunne få noen rettigheter, måtte det gjøre seg til et individ, betrakte seg selv som et individ og bli betraktet som individ. Dette ville aldri ha kunnet skje uten lang øvelse med europeisk kunst, særlig med romanen, som lærer leseren å forstå de sannhetene som avviker fra hans egne.*

Romankunsten, s. 14.

**Romanen og meditasjonen har til felles at de beveger seg i et indre landskap der ens tanker og fantasier ikke umiddelbart får ytre konsekvenser.**

Utgangspunktet for menneskerettigheter ligger i den evnen til innlevelse og toleranse romanen - og meditasjonen - bygger på.

### **KAMUFLERT SANNHET**

Meditasjon bringer en nær livstemaer. Men det skjer nesten aldri åpent og direkte. Temaene er som regel godt kamuflert og blir i beste fall tydelige gjennom samtale etterpå. En kvinne begynte i samtale etter langmeditasjon å gråte fordi hun skjønnte at hun var i ferd med å ordne sitt liv slik at hun aldri ville få barn. I hverdagen holdt hun temaet på avstand, meditasjon brakte det nærmere overflaten, og i samtalen fikk det tydelig form. I selve meditasjon er det sjelden tydelig for den mediterende hva han eller hun arbeider med. Et eller annet livstema skjuler seg der inne - godt kamuflert.

Tilsynelatende er romanens innhold mer direkte tilgjengelig. Men en god roman er så mangslungen og motsetningsfylt at den også inneholder temaer man ikke umiddelbart får øye på. Romanen *Balansekunst* av den indiske forfatteren Rohinton Mistry er et eksempel. På ett plan er romanen en samfunnskritisk avsløring av gruvekkende sider ved det indiske samfunnet. Volden og korrupsjonen i kastesamfunnet gjør folk til brikker i et spill de som regel taper. Vi møter fire personer - to skreddere, en ung enke og en collestudent - idet de møter hverandre i en indisk by ved sjøen, sannsynligvis Bombay. Den inngående og uhyre levende skildringen av deres livshistorier gjør at vi blir svært opptatt av deres skjebner. Vi blir glad i både disse fire og en rekke andre personer vi møter i løpet av romanen. Desto verre føles det at nesten alle møter en grusom skjebne. Alle håp knekkes, en rekke personer blir drept på grusomste vis, andre begår meningsløst selvmord, blir kastret, stukket ut øynene på, tvunget til slavearbeid, overkjørt av lastebiler...

Med et sitat fra Balzac insisterer forfatteren på at boken gjenspeiler virkeligheten: "Denne tragedien er ikke fiksjon. Alt er sant." Og folk som kjenner India, har stort sett ikke vanskelig for å se de sosiale årsakene til all ulykken. Samtidig kan man kanskje stille et psykologisk spørsmål: Hva får en forfatter til igjen og igjen i løpet av romanens over 600 sider å bygge opp for seg selv og for leseren en intens kjærlighet til romanpersoner som han i neste omgang lar gå til grunne på grusomste vis. Svaret på spørsmålet ligger neppe bare i Indias samfunnsforhold, men har også en psykologisk side. Boken synes å være skrevet ut fra et emosjonelt felt der forbindelsen mellom inderlig kjærlighet og fryktelig ødeleggelse er urovekkende nær. Men denne siden av romanen er kamuflert - bak samfunnskritikken.



*Hva slags psykologi får Rohinton Mistry til gang på gang å bygge opp kjærligheten til romanpersoner han så lar gå grusomt til grunne?*

I Milan Kunderas roman *Udødeligheten* er kamoufleringen tema-  
 tisert. Til forskjell fra Mistry lar Kundera oss sjelden bygge opp  
 sterke følelser for romanpersonene. Men hovedpersonen Agnes  
 i *Udødeligheten* er et unntak. Henne føler vi sterk godhet for, og  
 desto verre er det at vi tidlig får vite  
 at hun kommer til å dø i en trafikk-  
 ulykke. Gjennom to tredjedeler av  
 romanen gruer vi oss. Så pensles det  
 langsomt ut hvordan hun kjører i  
 fjellveggen en våt høstkveld og til  
 slutt dør på sykehuset. Deretter  
 forventer vi at romanen skal hjelpe  
 oss å bearbeide sorgen. Isteden  
 skifter fokus umiddelbart og tilsyne-  
 latende umotivert til en for oss  
 ukjent Rubens og hans for oss  
 knekkende likegyldige kvinne-  
 forhold. Det er som om Agnes' død  
 ikke har betydd noe for forfatteren,  
 siden han umiddelbart kan legge



*Folk som kjenner India, har ikke vanskelig for  
 å se de sosiale årsakene til all ulykken som er  
 skildret i Balansekunst.*

henne til side for noe helt annet. Først 60 sider senere går det  
 plutselig opp for oss at det er Agnes det hele tiden har dreid  
 seg om. Det av Rubens' kvinneforhold vi har hørt mest om, viser  
 seg nemlig å ha vært forholdet til Agnes. Og med ett skjønner vi  
 også mer av Agnes' liv, hvorfor hun så ofte reiste til Geneve  
 (hvor Rubens holdt til), og hvem det var hun smilte til på dødsleiet  
 (et smil hennes mann skjønnte at ikke var til ham, men til en  
 annen). De 60 sidene om Rubens var altså en forskjøvet eller  
 kamouflert måte å snakke om Agnes og hennes død på.

Mens vi leste om Rubens, skjønnte vi ikke at det var Agnes og  
 hennes død det dreide seg om. Mens vi mediterer, skjønner vi  
 ikke hvilke temaer vi baler med. Det samme kan kanskje sies  
 om våre liv? Som Søren Kierkegaard uttrykte det: Livet leves  
 forlengs, men forstås baklengs.

### **DESILLUSJONERT BLIKK**

Det er lett å tenke at emosjonell bearbeidelse og eksistensiell  
 innsikt dreier seg om tårevåte historier om barndomstraumer  
 og livssmerte. Vår tid har stor tro på de sterke følelsers hel-  
 bredende evne. Uegentligheten i en slik holdning er parodiert i  
 filmen *Fight Club*, der hovedpersonen blir storforbruker av  
 støttegrupper for menn med sykdommer han later som han lider  
 av for å få gråte ut på en annens skulder.

Meditasjonens bearbeidelse kan røre ved sterke følelser og til  
 og med livsdramaer. Men langt oftere foregår den meditative

prosess stille og forholdsvis udramatisk. Av og til kan en følsom form tvert imot dekke over de egentlige emosjonelle strenger. En taiwansk kvinne som deltok på Acems sommerkurs i Skandinavia, fortalte den dramatiske historien om sitt livs skjebne: Hun hadde flyttet til krigens Vietnam etter å ha giftet seg med en rik vietnameser, flyktet tilbake til Taiwan med to av sine tre barn da kommunistene rykket inn i Saigon, ble frastjålet hele sin startkapital ved ankomsten til Taipei, tjente til livets opphold ved å selge på dørene eller på gatestands, ble gjenforent

med mann og yngste sønn etter tre års adskillelse, før de igjen ble frastjålet alt de eide, og måtte begynne på nytt osv. Hennes historie var ekte nok. Men etterhvert som dagene gikk, og meditasjonens stillhet fikk lov å prege mer av hennes sinn, var det ikke lenger de dramatiske hendelsene i hennes liv som dukket opp, men minner fra barndommen, tankene på hvordan hun hadde oppdratt sine barn, og frustrasjonen over å miste seg selv i opptatt-heten av andres reaksjoner. Følelsene knyttet til disse tingene var i virkeligheten sterkere enn følelsene omkring den historien hun hadde startet med å fortelle.

I kunsten kan man se den samme motsetningen mellom det følelsesdyrkende og det mer nøkterne. Det nøkterne er ikke følelsesløst, men er kritisk til føleri. Kundera sier om den tsjekkiske komponisten Janacek at han ikke "bebreider ... romantikerne for å ha snakket om følelsene, han bebreider dem for å ha snakkert om følelsene, han bebreider dem for å ha forfalsket dem, for å ha satt inn en sentimental gestikulering ... i stedet for følelsenes umiddelbare sannhet" (*Forrådte testamenter*, s. 198-99). Kafka karakteriserer i sin dagbok romanene til Charles Dickens: "Hjertets tørke skjult bak en stil som

renner over av følelser." Fight Club?

For Kundera utviklet motstanden mot føleri seg til det han kaller en antilyrisk holdning. Å gjøre romanen lyrisk er "å gi avkall på dens helt vesentlige ironi, å fjerne seg fra den ytre verden, å forvandle romanen til personlig bekjennelse, å overlesse den med forsiringer". Motstanden har en politisk side:

*Etter 1948, i de kommunistiske revolusjonsårene i landet hvor jeg ble født, forsto jeg hvilken fremtredende rolle den lyriske forblindelsen spiller i terrors tid ... Lyrisk stil, lyrisering, lyrisk tale og lyrisk begeistring er en integrerende del av det som kalles den totalitære verden. ... Det eneste jeg ønsket dypt og begjærlig den gangen,*



*Charles Dickens: Hjertets tørke skjult bak en stil som renner over av følelser?*

var et klart, desillusjonert blick. Det fant jeg til slutt i romankunsten.

Forrådte testamenter, s. 170.

I Acem-meditasjon hviler oppmerksomheten på en nøytral lyd som gjentas i tankene. På den ene side gis både tanker og følelser større frihet enn i hverdagen. På den annen side har oppmerksomheten et nøytralt fokus, som gjør det litt lettere å være til stede i tankenes og følelsenes omskiftelighet uten å miste seg selv og bli fanget. Man frigjør seg fra "den lyriske forblindelsen" og finner tilbake til noe mindre prangende, men roligere:

*Intet er mer skjult enn livets prosa, ethvert menneske forsøker kontinuerlig å forvandle livet sitt til myte, forsøker så å si å transkribere det til vers, tilsløre det med vers (med dårlige vers).*

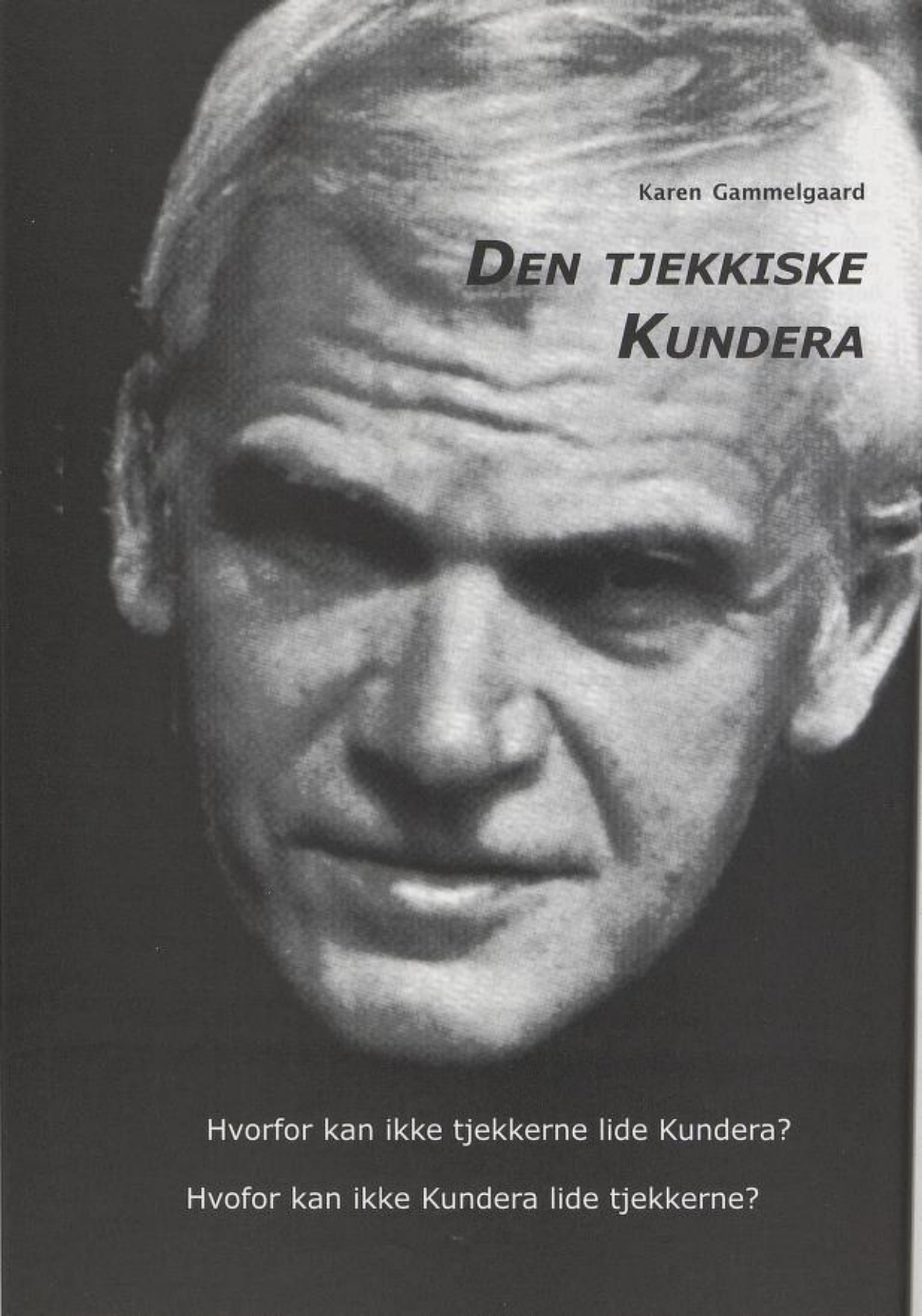
Forrådte testamenter, s. 143.

Kanskje er det "livets prosa" den taiwanske kvinnen på Acems sommerkurs finner tilbake til når hun blir mer opptatt av stille refleksjon enn av dramatikken rundt flukten fra Vietnam.

La oss til slutt vende tilbake til Lev Tolstoj og Anna Karenina. Kundera tolker Tolstojs endrede holdning til Anna som et utslag av "romanens visdom". Det er sikkert riktig. Men en mer prosaisk fortolkning er at han ble forelsket i henne. Det virker unektelig mindre opphøyet og mer forblindet enn betegnelsen visdom skulle tilsi. Men det er ikke sikkert det er noen motsetning. Visdommen består i å slippe til større deler av virkeligheten, også når den inneholder komplekse og motsetningsfylte følelser. I romanen som i meditasjonen består ikke visdommen i en endelig tilstand av oversikt og klarhet, men i en reise gjennom tåke som tidvis letter, men aldri tar helt slutt.



*Filmen Fight Club parodierer vårt behov for tårevåte historier om barndomsminner og livssmerte.*



Karen Gammelgaard

***DEN TJEKKISKE  
KUNDERA***

Hvorfor kan ikke tjekkerne lide Kundera?

Hvofofor kan ikke Kundera lide tjekkerne?

HVIS MAN SOM MILAN KUNDERA ETABLERER SIG SOM FORFATTER på et lille og relativt fremmedartet sprog og i moden alder emigrerer til Vesteuropa for dér at blive verdensberømt, så har man gode muligheder for at manipulere sin egen biografi. Det er netop, hvad tjekkerne mener, at Kundera har gjort, og det er her denne artikel tager afsæt.

Men der er også andre lig i lasten for den Kundera, som vi kunne kalde den tjekkiske, det vil sige den Kundera, som er skjult bag det tjekkiske sprog, og som stort set er ukendt for det vestlige publikum. Kundera har boet i Frankrig siden 1975. Men før da ligger tyve års tjekkisk forfatterskab og optræden som offentlig person. Kendskab til dende tjekkiske Kundera kan belyse det paradoks, som mange vestlige fans er løbet ind i, når de har lovprist Kundera over for tjekkiske læsere: tjekkerne er i bedste fald ligeglade med Kundera, i værste fald fjendtlige. Det kølige forhold er gensidigt. Kundera er ikke - som så mange andre tjekkiske emigranter - vendt tilbage til sit hjemland, og han har været endog uhyre tilbageholdende med at lade tjekkiske læsere stifte bekendtskab med sit værk. Til dags dato er kun tre af Kunderas ni romaner udkommet på forlag i Tjekkiet, han har nægtet nyopsætningen af et af sine tidlige skuespil i Praha, og et lille forlag som udgav et ældre interview med ham, fik et sagsanlæg på halsen.

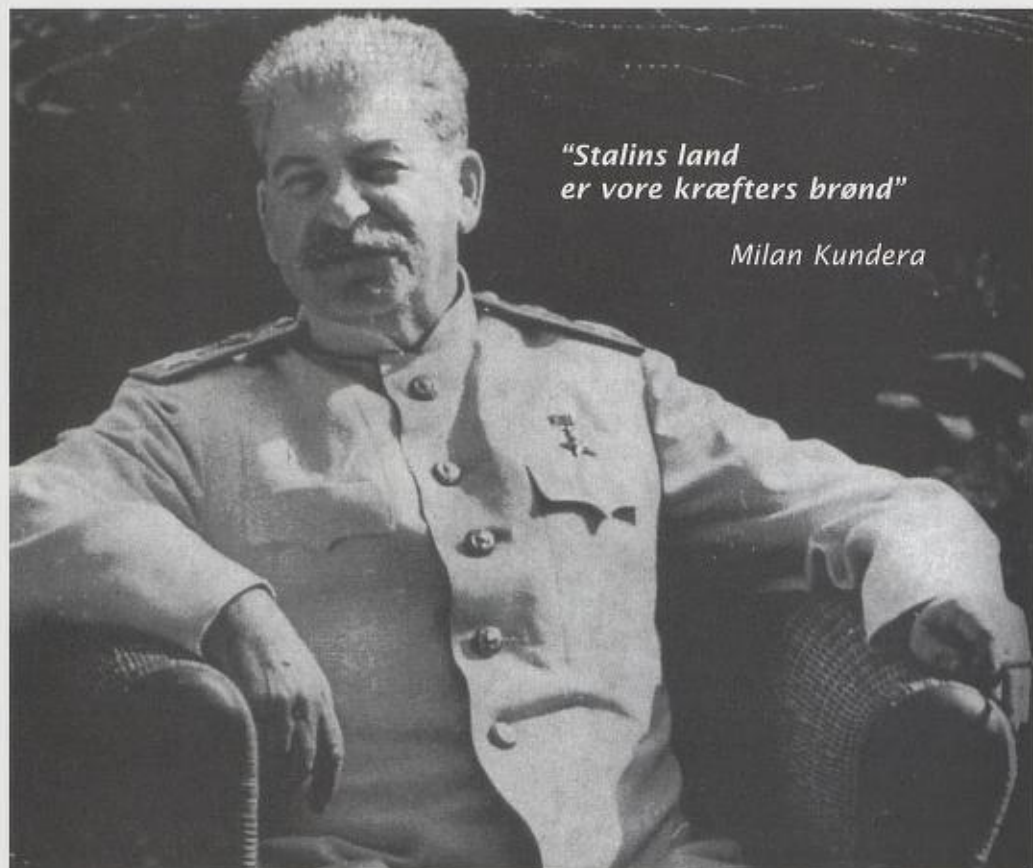
***Tjekkerne er i bedste fald ligeglade med Kundera, i værste fald fjendtlige. Det kølige forhold er gensidigt.***

## **UNGDOMSSYNDER**

Kundera har i flere sammenhænge afskrevet den del af sit forfatterskab, som ligger før cirka 1965. Den form for borttradering af dele af sin eget værk resulterer i mindst to problemer.

For det første er det generelt diskutabelt, om man på den måde selv kan bestemme, hvilke dele af ens fortid andre har lov til at beskæftige sig med. Kunderas veto ligner mærkeligt nok den manipulation med hukommelsen, som han selv tematiserer så interessant i *Bogen om latter og glemsel*. For det andet peger Kunderas forkastelse af sine tidlige værker på et konkret problem, som har at gøre med den politiske udvikling i Tjekkoslavakiet under det totalitære kommunistiske regime, det vil sige mellem 1948 og 1989. Set med tjekkiske øjne er Kunderas grænse ved året 1965 nemlig kun alt for sigende.

For det er netop værkerne fra 1950erne og de tidlige 1960ere, som i dag særligt rokker ved Kunderas omdømme. Det var i den periode tjekkisk litteratur blev udsat for det værste pres fra de kommunistiske magthavere. Det er derfor også den periode som i særlig grad fungerer som moralsk lakmuspapir. Her viste det sig med al ønskelig tydelighed, hvilke forfattere som var villige



*"Stalins land  
er vore kræfters brønd"*

*Milan Kundera*

til at gå på kompromis med regimet. Kundera var villig.

Han debuterede i 1955 med en digtsamling, som besang det stalinistiske samfunds dyder. Det skal straks indskydes, at Kundera langt fra hørte til de værste af datidens politiserende poeter. Alligevel giver det et gib i den moderne læser, når man i digtene fra debutsamlingen støder på formuleringer som "Stalins land / er vore kræfters brønd". Det er uskyldigt og naivt, kan man mene; måske kunne den blot 26-årige lyriker ikke vide, hvad stalinismen i virkeligheden indebar. Svaret på den indvending er, at andre, samtidige og jævnaldrende, forfattere udmærket kunne se stalinismens rædsler. De kendte for eksempel til det tjekkoslovakiske Gulag - og de skrev endda om det. Men de måtte selvfølgelig give afkald på at se deres værker på tryk, og de levede en risikabel tilværelse, milevidt fra den glamour, som omgav de regimetro forfattere. Kundera, derimod, gjorde karriere i de litterære institutioner. I en årrække underviste han således i litteratur på den prestigefyldte filmskole i Praha. Det var bestemt ikke en stilling, som dengang kunne bestrides af politisk upålidelige personer. Kundera var da også - med en

påtvungen pause i første halvdel af 1950erne - medlem af kommunistpartiet fra 1948 til 1970.

I dag er den socialistiske retorik nok det mest iøjnefaldende i Kunderas litteraturteoretiske afhandling fra 1961, *Umění románu*. Titlen betyder "romankunsten". Den tjekkiske bog har altså præcist samme titel som Kunderas senere, franske værk: *Romankunsten (L'art du roman)*. De to værker ligner ikke bare hinanden på titlen. Udover de litteraturvidenskabelige åndfuldheder i både den tjekkiske og den franske bog er de også begge meget effektive i opbygningen af myten "Kundera - den store forfatter". Det sker blandt andet ved at Kundera elegant placerer sig i arverækken af de store forfattere, han omtaler. I den tjekkiske *Romankunsten* benævner han således sig selv "teoretiserende praktiker", mens det franske værk betegnes som "en praktikants bekendelser". De vestlige læsere af den franske bog oplyses imidlertid ikke om, at Kundera har skrevet om romankunst tidligere. Vi må vel gå ud fra, at også den forglemmelse skyldes borttraderingen af den tjekkiske fortid.

Lad os alligevel se lidt på den første, tjekkiske *Romankunsten*. Den har nemlig en række kendetegn, som genfindes i Kunderas senere værker. Det gælder eksempelvis den socialistiske retorik, som ved nærmere gennemsyn viser sig at være forankret i en modernistisk tro på, at historien har retning og mål. Derfor fortolkes de enkelte værker i det tjekkiske forfatterskab, Kundera undersøger, som forberedelse til den fremtidige rige kreativitet, der betegnes som den socialistiske kunst. At det lykkes Kundera at overbevise læseren om denne ret absurde påstand har i nogen grad historiske årsager: Det var faktisk den fremherskende tese i samtidens marxistiske litteraturvidenskab. Mere interessant er det, at påstanden får sin overbevisende kraft fra den metode, som Kundera senere kommer til at gentage såvel i sine essays som i romanernes hyppige essayistiske passager. Metoden består i, at der på grundlag af meget overfladiske kendetegn vælges to begreber, som derpå udsættes for en vidtgående teoretisk behandling ved hjælp af parallelisering, polarisering og aforismer. Fremgangsmåden gør det muligt at sammenligne, hvad der egentlig ikke kan sammenlignes - og det vel at mærke uden at læseren rigtigt bliver klar over det. Et berygtet eksempel er sammenstillingen af "Gud" og "Iort" i *Tilværelsenes ulidelige lethed*. Den tjekkiske kritiker Milan Jungmann har udtalt, at han ved læsning af Kundera føler sig "forblændet, men også ondskabsfuldt snoet om lillefingeren". En anden litterat har karakteriseret Kunderas metode som "en alt for suveræn beherskelse af selve mekanikken i det at gennemtænke en problemstilling" og hævdede, at metoden er velegnet til at skabe

***Kundera var da også - med en påtvungen pause i første halvdel af 1950erne - medlem af kommunistpartiet fra 1948 til 1970.***

populære og salgbare tekster. Men også, at den er uden erkendelsesmæssig værdi.

Den socialistiske talefærdighed i den tjekkiske *Romankunsten* og selve det forhold, at denne og Kunderas andre bøger faktisk udkom og placerede deres ophavsmand i det litterære establishment, blotlægger den biografiske kendsgerning, som Kundera har været yderst tilbageholdende med at viderebringe i Vesten: Kundera var ikke nogen forfulgt uskyldighed i det kommunistiske Tjekkosllovakiet før 1968. Hans modstandere var ikke dem, som fornægtede socialismen, men derimod dem, som i hans øjne fordærvede den. Man kan selvfølgelig undskylde ham med, at det var et spørgsmål om taktik, og påpege at taktikken var effektiv. Kunderas indsats var rent faktisk vigtig i den proces, som i løbet af 1960erne fik det kommunistiske regime til at tolerere en stadig større del af den nationale kulturarv. Alligevel: Kunderas kamp foregik inden for systemet og på dets præmisser. Alt for mange andre var sat udenfor. Blandt andre en ung dramatiker ved navn Václav Havel.



*Václav Havel betalte dyrt for sin politiske aktivisme, mens Kundera unnlot å besmusse seg med opposisjonell virksomhet.*

### **KONFLIKTEN MED HAVEL**

Netop modsætningen mellem Kundera og Havel er velegnet til at belyse den tjekkiske Kundera.

I december 1968, blot et par måneder efter den sovjetiske invasion af Tjekkosllovakiet, skrev Kundera et stort essay med titlen "Den tjekkiske lod". Heri reflekterer han over den fremtidige skæbne for "socialismen med et menneskeligt ansigt", som Alexander Dubček og hans kommunistiske kolleger havde forsøgt at realisere. Kundera hævdede, at deres kombination af socialisme og borgerlige rettigheder var historisk enestående, og han forudså en lys fremtid for den tjekkiske nation, som havde været pionerer på dette område.

Kundera blev meget skarpt imødegået af Havel, der dels påpegede det absurde i at godtage undertrykkelse på grund af et - frit opfundet - skæbneperspektiv, dels gjorde opmærksom på det farlige i at lade selvbedrag udmunde i passivitet overfor nuværende opgaver. Han anklagede Kundera for at gemme sig bag abstrakte begreber, som fritog ham for det konkrete ansvar for at sikre normale borgerlige rettigheder. Ytringsfrihed og retssikkerhed var faktisk ikke var noget exceptionelt i europæisk sammenhæng, pointerede Havel. Tjekkerne skulle snarere skamme sig over, at borgerrettighederne så længe havde haft alt for dårlige vilkår i deres land.

Det er derfor logisk nok, at det efter 1968 blev Havel, der var

langt mest politisk aktiv af de to, og som i øvrigt kom til at betale dyrt for det med lange fængselsophold og et ødelagt helbred. Kundera undlod at besmudse sig med oppositionel virksomhed frem til sin emigration og har i sine romaner endda fremstillet dissidenterne som lidt latterlige i deres udsigtsløse aktiviteter.

Kunderas strid med Havel er derfor i høj grad også en strid med de tjekkiske dissidenter i almindelighed. De har beskyldt Kundera for at leve højt på deres virkelighed under det totalitære regime - en virkelighed, som Kundera med sin personlige baggrund og lange eksil oven i købet ikke kender særlig godt.

Konflikten er velkendt i den tjekkiske offentlighed og optræder ofte som forklaring på, at Kundera ikke er vendt hjem til det land, hvor hans gamle intellektuelle modstander er præsident - selv ikke, da Havel ville overrække ham en medalje. Til gengæld har Havels politiske rival, den tidligere tjekkiske statsminister Václav Klaus, været meget ivrig efter at vise sig i Kunderas selskab.

### **JOURNALISTIK OMSKABT TIL LITTERATUR**

Nu kan man selvfølgelig hævde, at de etiske og politiske problemstillinger, som er knyttet til den historiske person Kundera, ikke er relevante for bedømmelsen af hans litterære produktion. Det er jo et åbent spørgsmål, om en forfatters politiske aktiviteter og anskuelser skal influere vurderingen af det litterære værk; diskussionerne om forfattere som Hamsun, Ezra Pound eller Maxim Gorkij kan tjene som eksempler.

Imidlertid er heller ikke tjekkernes rent litterære syn på Kundera videre positivt. Den litterære kritik kan selvsagt være påvirket af de negative holdninger til Kundera som person, men den er ikke ny. Den bevæger sig stort set ad de baner, som blev udstukket af den skarptskuende litteraturkritiker Jan Lopatka så tidligt som i 1968.

I sin omtale af *En spøg* skrev Lopatka, at Kunderas roman udgjorde et sandt forråds-kammer af samtaleemner, som kunne bruges til forklaring af samtiden, og at disse forklaringer oven i købet var helt up to date, ja måske endda lidt foran, fordi de næsten lå i luften. Romanen præsenterede disse forklaringer i form af attraktive refleksioner og aforismer og med ironisk charme og skepsis. Som et ekstra trækplaster leverede værket samtidig en fortolkning af sig selv, en fortolkning som oven i købet var den eneste mulige. Problemet er bare, at alt dette ikke er, hvad der primært karakteriserer litteratur. Det er derimod, hvad der kendetegner tekster, som erstatter fri presse og fri debat i et ufrit samfund. Eller sagt på en anden måde:

***Kunderas roman er journalistik omskabt til litteratur.***



*Hamsun mottas av Terboven på flyplassen etter å ha møtt Hitler i Tyskland. Hører Kundera til samme gruppe forfattere?*

Kunderas roman er journalistik omskabt til litteratur.

Lopatkas kritik rettede sig ikke blot mod Kundera, men mod en hel plejade af forfattere, som nød voldsom popularitet og blev tillagt overvældende betydning i 1960ernes Tjekkoslovakiet. Ja, i virkeligheden fortsatte deres særstilling også i tiden efter 1968. Forfatterne blev anset for at være "nationens samvittighed", fordi de i deres værker tog samfundsmæssige spørgsmål op, som ikke kunne omtales andetsteds. Et andet fællestræk er deres tekniske bravour. Den viser sig for eksempel i de suveræne eksperimenter med fortælleren som i disse romaner altid er meget styrende, og meget fortolkende til stede.

I dag rejser det spørgsmål sig, om lige netop denne måde at skrive på - journalistik omskabt til litteratur - også har bevirket, at Kundera har nydt en så uforholdsmæssigt meget større popularitet i Vesten end hjemme. Spørgsmålet er, om årsagen til Kunderas succes hos vestlige læsere, ikke også skal søges i det forhold, at hans bøger er reportage fra et spændende miljø og en spændende tid: Tapre intellektuelles kamp mod den totalitære kommunisme. I den forbindelse er det værd at bemærke, at den franske - overvejende negative - kritik af Kunderas seneste roman *L'identité* antyder, at franskmændenes tidligere fascination af Kundera netop havde sin rod i hans eksotiske aura af centraleuropæisk dissident.

Den tjekkoslovakiske litterære kritik af Kundera har også sat ind andre steder. Litteraturforskeren Martin Pokorný opsummerer sin

analyse af *Udødeligheden* i påstanden om, at romanen dybest set blot bekræfter læseren i det, som læseren gerne vil have bekræftet, nemlig at vi alle ind i mellem forfalder til klichéer. Men den tilføjer ikke noget nyt, den udfordrer os ikke for alvor. Det hænger sammen med, at romanen er tematisk fattig, opbygget som den er af intellektuelle motiver som opnår deres popularitet, fordi de behandles så overfladisk.

Pokorný og andre kritikere mener tilsvarende, at Kunderas fiktive personer er kedelige. Fortælleren ved alt om dem og fortæller læseren det hele; i virkeligheden er de reduceret til funktioner af et problem. Der er samtidig blevet peget på, at Kundera benytter sig af et bestemt sæt litterære figurer, som går flittigt igen, selvom de ofte er helt tømt for mening. Eksempelvis er "det 20. århundrede" et yndet begreb i hans tekster. Kombineres dette med et hvilket som helst andet begreb, forlenes dette andet begreb næsten automatisk med betydning og historisk storhed. "Uden den tjekkoslovakiske udfordring", skriver Kundera for eksempel i sit essay om den tjekkiske lod, "ville det 20. århundrede ikke være det 20. århundrede." Det lyder jo flot, men ærlig talt: Er det ikke en banalitet?

Sidst, men ikke mindst, skyldes den tjekkiske utilpashed ved især de af Kunderas seneste romaner, som er skrevet på tjekkisk, deres transparente og uinteressante sprog. Der udfoldes et begrænset stilistisk repertoire, og ordforråd, syntaks og tekstsyntaks er ensformige. Kunderas formuleringer er *træffende*, siger Pokorný, de er ikke *unikke*. Disse sene romaner indeholder ikke et eneste sprogspil, ikke et dialektord, ingen eksperimenter med syntaksen, ingen referencer til det tjekkiske sprogs særpræg - bortset netop fra dem, som eksplicit udlægger enkelte tjekkiske ord for de udenlandske læsere. (Af egen pædagogisk erfaring ved jeg, at Kunderas tekster af samme grund er fremragende at anvende i begynderundervisningen.) Den tjekkiske læser sidder derfor tilbage med en fornemmelse af at være forrådt: hans eller hendes erfaringer med undertrykkelsen er gode nok som materiale for bestsellere - men Kundera skatter ikke sine landsmænd så højt, at han kommunikerer med dem gennem en udnyttelse af rigdommen i deres fælles modersmål. Kunderas bøger er skrevet med eksport for øje.

**Kunderas  
bøger er  
skrevet med  
eksport for  
øje.**

### **MANIPULERING MED OVERSÆTTELSEN**

Sproget i Kunderas romaner har på det seneste fremprovokeret endnu en form for kritik, denne gang rettet mod den manglende overenstemmelse mellem oversættelserne og de tjekkiske originaler. Kundera har et velkendt pedantisk forhold til oversættelserne af sine værker. Hans mange oversættere må

igen og igen diskutere deres forslag til oversættelse med forfatteren. I *L'art du roman* taler han ligefrem om, hvordan det at læse, kontrollere og revidere både sine gamle og nye romaner næsten fyldte en hel periode af hans liv. Desto mere mærkelige er de opdagelser, som den amerikanske litteraturforsker Alison K. Stanger nærmest tilfældigt gjorde, da hun sammenlignede den tjekiske originaludgave af *En spøg* fra 1967 med den engelske oversættelse fra 1982.

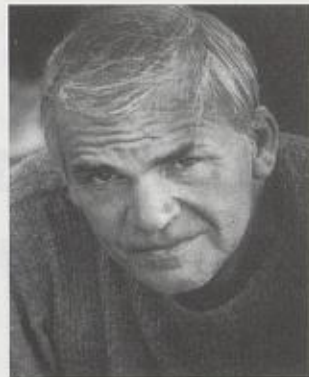
Denne udgave er den femte i rækken af engelske oversættelser, og den er forsynet med oplysningen "definitiv; rettet i sin helhed af forfatteren". Her kan altså forventes en meget høj grad af sammenfald med originalen. Stanger blev imidlertid klar over at den "definitive" oversættelse var karakteriseret af en mængde udeladelser. Udeladelserne kunne grupperes: De gjaldt for det første vanskeligt oversættelige realia, for det andet passager med et indhold som sandsynligvis ville være for mandschauvinistisk og kynisk for det angloamerikanske marked, for det tredje afsnit, der ville kunne komplicere det forenkede billede, den vestlige læser har af Tjekkoslaviet efter 1945. Sin grundige analyse afsluttede Stanger med at spørge: "Hvor mange ændringer foretaget af hensyn til smag og behag hos forskellige læserpublikum er det muligt at tolerere, uden at værkets integritet bliver håbløst kompromitteret?" Stanger publicerede sine fund i et åbent brev til Milan Kundera. Hun har ikke fået svar.

Også de mange tjekiske kritikere har ventet forgæves på en reaktion. Kundera opretholder fortsat den tavshed, som han mener er afgørende for, at hans værk, ikke han selv, kommer i fokus for læserens opmærksomhed. Det kan være han har ret. Men det virker snarere, som om tavsheden og fortielsen af den tjekiske fortid ikke kan forhindre spørgsmålene også om personen Kundera og om forholdet mellem forfatter og værk i fortsat at vokse.

## Litteratur

- Podivuhodní kouzelníci. Čítanka českého stalinismu v řeči vázané z let 1945-55.* Red. Antonín Brousek, London: Rozmluvy 1987.
- Václav Havel: "Český úděl?", i *Tvář* IV, nr. 2, 1968, s. 30-33.
- Milan Jungmann: *Cesty a rozcestí*, London: Rozmluvy 1988.
- Milan Kundera: *Umění románu*, Praha: Československý spisovatel 1961.
- Milan Kundera: "Český úděl?", i *Listy*, 19.12.1968, s.1, 5.
- Milan Kundera: *Romankunsten*, Oslo: Aventura 1986.
- Jan Lopatka: *Předpoklady tvorby*, Praha: Československý spisovatel 1991.
- Martin Pokorný: "Breviář Milana Kundery", i *Literární noviny*, 14.5.1997, s. 3.
- Alison K. Stanger: "Hledání žertu", i *Literární noviny*, 5.3.1997, s. 10-11.

**Stanger publicerede sine fund i et åbent brev til Milan Kundera. Hun har ikke fået svar.**



## Milan Kundera

ble født 1. april 1929 i Brno. (Kanskje er det fødselsdagen som fikk ham til å kalle sin første roman *En vits?*) Han levde og virket i Tsjekkoslovakia frem til 1973, da han emigrerte og slo seg ned i Frankrike. Hans tidlige produksjon er skrevet på tsjekkisk, men etter at det ble forbudt å utgi hans verker i Tsjekkoslovakia i 1970, ble hans verker først utgitt etter at de var oversatt til fransk, og i de senere årene har han selv skrevet på fransk. På grunn av sine «individualistiske tilbøyeligheter» ble han kastet ut av det tsjekkiske kommunistpartiet første gang i 1950, men fikk senere tilbake sitt partimedlemskap og var medlem helt til han igjen ble kastet ut i 1970. Han mistet sitt tsjekkiske statsborgerskap 1979 og er nå fransk statsborger.

### Romaner

En vits (tsjekkisk 1967)

Livet er et annet sted (skrevet på tsjekkisk 1969-70, utgitt på fransk 1973)

Avskjedsvalsen (skrevet på tsjekkisk 1970-71, utgitt på fransk 1976)

Latterens og glemselens bok (skrevet på tsjekkisk 1978, utgitt på fransk 1979)

Tilværelsens uutholdelige letthet (skrevet på tsjekkisk 1982, utgitt på fransk 1984)

Udødeligheten (skrevet på tsjekkisk 1988, utgitt på fransk 1990)

Langsomheten (fransk 1995)

Identitet (fransk 1996)

### Novellesamling

Latterlige kjærlighetshistorier (tre bind, tsjekkisk 1963 - 1965 - 1968)

### Essaysamlinger

Romankunsten (tsjekkisk, om den tsjekkiske forfatter Vancura, 1961)

Romankunsten (fransk, 1986)

Forrådte testamenten (fransk 1995)

### Skuespill

De som eier nøklene (tsjekkisk 1962)

Tabben (tsjekkisk 1969)

Jacques og hans mester (skrevet på tsjekkisk 1971, utgitt på fransk 1981)

### Poesi

Mennesket: en vid have (tsjekkisk 1953)

Siste mai (tsjekkisk 1955)

Monologer (tsjekkisk 1957)

Halvor Eifring

# EN HISTORIE - TO FORTELLINGER

*TILVÆRELSENS UTHOLDELIGE LETTHET SOM ROMAN OG FILM*



Er livet en roman, en fortelling i ord hvor du kan hoppe frem og tilbake mellom sidene, skape dine egne fantasibilder og fundere og reflektere? Eller er livet en film som passerer ubønhørlig for dine øyne mens du fanges av sanselighet og drama?

I UTGANGSPUNKTET SKULLE MAN TRO AT EN FILM - med sin virkelighetsnære gjengivelse av både syns- og hørselsinntrykk - var bedre egnet til å gjengi menneskelivets kompleksitet enn en roman. Romanen må veien om språket og tanken. Men den som har lest en roman, blir ofte skuffet når han ser den filmatisert, særlig hvis romanen rører ved alvorlige livstemaer. Filmen må forenkle og - forbausende ofte - forflate.

At filmer også kan romme livsalvor, vet alle som har sett Ingmar Bergman eller Akiro Kurosawas beste filmer. Filmatiserte romaner er intet unntak, som James Ivorys filmatisering av Kazuo Ishiguros roman *Resten av dagen* viser. Men filmens sanselighet gjør fristelsen stor til å la entydige og sterke opplevelser få større plass enn romanens åpenhet og flerbunnethet. Philip Kaufmanns filmatisering av Milan Kunderas roman *Tilværelsens uutholdelige letthet* er et godt eksempel. Det mest problematiske er ikke at selve hendelsesforløpet modifiseres, men at historien og personene brukes til helt andre og, kan man hevde, langt mindre interessante formål.

***Det mest problematiske er at historien og personene brukes til helt andre og langt mindre interessante formål.***

## **GLANSBILDER**

Tomas er en dyktig kirurg i Praha, med et vell av elskerinner. Tereza er en ung serveringsdame på et vertshus i en liten tsjekkisk landsby, med ambisjoner om å komme seg ut og opp. Tilfeldigheter gjør at de møtes. Senere oppsøker Tereza målbevisst Tomas i Praha, og etterhvert flytter hun inn. Men selv om Tomas elsker Tereza, fortsetter hans eskapader med andre kvinner, især Sabina, som også blir Terezas venninne, tross Terezas sjalusi. Så kommer 1968, og sovjetiske tanks ruller gjennom Prahas gater. Sabina flykter til Sveits, får en gift elsker, som hun forlater da han vil skilles fra sin kone for hennes skyld, og til slutt ender hun i Amerika. Tomas og Tereza flykter også til Sveits. Men Tereza og deretter Tomas vender tilbake til Praha. Tomas mister sin legestilling på grunn av en artikkel han har skrevet, og blir vindusvasker. Til slutt flytter de på landet og lever et enkelt liv, til bremsene på lastebilen de kjører svikter, og begge blir drept momentant.

Filmen skiller seg fra romanen i mange enkeltheter. I filmen ser Tomas Tereza for første gang i svømmebassenget på kurbadet der han nettopp har utført en operasjon, mens romanen plasserer deres første møte i vertshuset der Tereza jobber. I filmen kjører Tomas bil tilbake til Praha samme kveld uten å etterlate noe visittkort, mens romanen lar Tereza følge ham til stasjonen, hvor han stikker til henne et visittkort idet toget går. Filmen lar kollektivformannen på landet og hans tamme gris Mefisto spille en langt mer sentral rolle enn romanen - både han og grisen er til og med til stede ved Tomas og Terezas

vielse! Filmen gjør mye ut av Sabinas første møte med elskereren Franz, mens dette møtet ikke er beskrevet i romanen. I filmen lar Tereza seg overtale av en kvinnelig sveitsisk fotograf til å fotografere kaktus for et ukeblad, mens hun i romanen avslår tilbudet. I filmen kaster Tomas med forakt erklæringen

en mann fra innenriksdepartementet vil ha ham til å undertegne, mens romanen lar ham levere erklæringen høflig tilbake og etterlate departementsmannen med et håp om at han selv vil forfatte en erklæring. Flere sentrale personer i romanen møter vi overhodet ikke i filmen: Terezas mor, Tomas' sønn fra et tidligere ekteskap, Franz' hustru, Franz' datter.

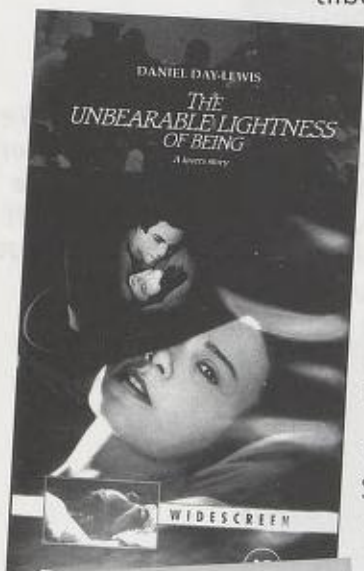
Men den viktige forskjellen ligger ikke i disse enkelthetene. Den ligger i noe langt mer overordnet. Romanen og filmen uttrykker vidt forskjellige holdninger til tilværelsen. Romanen er meditativt reflekterende. Filmen er en serie av glansbilder.

### «**TAKE OFF YOUR CLOTHES!**»

Seksualiteten spiller en sentral rolle i både romanen og filmen. Forskjellen er at romanen gjør den til utgangspunkt for refleksjon, mens filmen først og fremst bader i dens sanselighet. Mens det skal godt gjøres å bli seksuelt opphisset av romanens beskrivelser, er filmen nesten fra begynnelse til slutt først og fremst erotisk og pirrende.

Det er talende, om enn urettferdig både mot romanforfatteren og filmregissøren, å sammenligne omslagene på boken og videofilmen. Boken (i min norske billigutgave fra Cappelen) har et meget flertydig, nesten mystisk, bilde av en naken pike (uten hode!) som ser ut som hun henger midt i løse luften med noen uforståelige figurer rundt seg. Bildet heter «Puberty close to the Plesades» og er malt av Max Ernst. Det er vagt erotisk, men inviterer mer til undring enn opphisselse. Videofilmen (slik den distribueres av Warner Home Video i England) har på forsiden blant annet to bilder av Tomas og Tereza i sengen og ett av Sabina i sengen. Baksiden av videoen har ett bilde av Tereza i svømmebassenget, ett av Tomas og Tereza i sengen (det samme som

ett av bildene på forsiden), samt ett av Tomas og Tereza i festlig lag. Ryggen på videoomslaget har ett bilde av Tomas og Tereza i sengen og ett av Sabina i sengen - begge forekommer også på forsiden. Seks bilder fra sengen på ett lite videoomslag! Filmen er dessuten forsynt med en undertittel: "A lovers' story". Tre



Milan Kundera



Tilværelsens uutholdelige letthet

CAPPELEN

steder på videoen er det gjort oppmerksom på 18-års-grensen og ett sted er den forklart nærmere: «This film will have an adult theme. It may have some strong scenes of sex or violence or bad language.» Så vet vi hva vi har i vente!

Mer rettferdig mot forfatter og regissør er det kanskje å sammenligne hvordan temaet seksualitet introduseres. Filmen åpner sterkt med en scene som ikke forekommer i romanen. Tomas hvisker myndig til en sykepleierske: «Take off your clothes!» Hun bloter sine bryster for ham, mens to leger og en pasient titter gjennom et glassvindu. Neste scene er hjemme hos Sabina, hvor hun og Tomas ender med et lidenskapelig samleie foran et speil. Så starter selve fortellingen. Tomas foretar en operasjon i en provinslandsby, og - uten basis i romanen - foretar under opera-



*De første 25 minuttene av filmen er med få unntak fylt av erotikk eller sex. Her Tomas (Daniel Day-Lewis) og Sabina (Lena Olin).*

sjonen rytmiske håndbevegelser som opphisser sykepleiersken bak ham sterkt, som om det var samleiebevegelser. Etter operasjonen går han ut og ser seg omkring i landsbyen, hvor to vakre kvinner i lårkort ser sultent etter den kjekke kirurgen - også uten basis i romanen. Den erotiske tonen dempes et øyeblikk mens han ser noen gamle menn spille flytende sjakk i svømmebassenget på kurstedet, helt til han oppdager Terezas vakre kropp gli gjennom vannet, for deretter å stige opp fra bassenget og skifte klær bak et skjerm Brett som lar silhuetten av hennes nakne kropp tre tydelig frem. Han følger etter henne til vertshuset der hun arbeider, og filmen tillater seg å dvele ved deres første spe forsøk på å nærme seg hverandre, før Tomas reiser tilbake til Praha. I neste scene befinner han seg igjen hos Sabina, og et erotisk spill med hennes berømte skalkhatt ender med at de ligger sammen - denne gang oppå speilet. Så en dag kommer Tereza til Praha, banker på hos Tomas, og etter et pirrende forspill der Tomas foretar en stadig mer erotisert legeundersøkelse av den forkjølede Tereza (uten basis i romanen), ligger de sammen til heftige stønn fra Tereza. Det er gått 25 minutter av filmen, og med få unntak har disse minuttene vært fylt av erotikk eller sex.

Personene i romanen har samme personligheter som i filmen. Tomas er like sulten på sex. Sabina er like forførende. Tereza er like trofast. I romanen tar det heller ikke lang tid fra Tereza

ankommer Tomas' leilighet, til de ligger sammen. Men romanens åpning er så forskjellig fra filmen som det er mulig. Den begynner ikke med erotiske scener, men med refleksjoner over Nietzsches idé om den evige gjenkomst (kapittel 1), fulgt av refleksjoner over forholdet mellom tyngde og letthet (kapittel 2). Først i kapittel 3 introduseres Tomas og Tereza - i lys av refleksjonene om den evige gjenkomst og om tyngde og letthet. I dette kapitlet forekommer romanens første samleie, men beskrivelsen kan ikke akkurat anklages for å være unødvendig ved seksualakten: «Den dagen elsket de straks.» Resten av kapitlet dreier seg om Tomas' uforklarlige kjærlighet og om hans bilde av Tereza som «et barn noen hadde lagt i en kiste av rør som var oversmurt med jordbær og tjære og satt i sivet ved elvebredden for at han skulle plukke henne opp ved bredden av sengen sin». Kapitlet dreier seg også om hans ambivalens («Vil han at hun skal leve sammen med ham, eller vil han det ikke?») og om det tyske ordtaket *Einmal ist keinmal* - én gang teller ikke, én gang er aldri. Tomas stiller seg spørsmålet: «Hva er best, å leve sammen med Tereza eller å være alene?» Men fordi han bare lever én gang, «som om en skuespiller trådte inn på scenen uten en eneste prøve noensinne», finnes det ingen mulighet til å kontrollere hvilken beslutning som er riktig. Da Tereza kommer til Tomas for annen gang i kapittel 4, ligger de tydeligvis sammen igjen, men det vet vi på dette tidspunkt bare på bakgrunn av følgende setning: «Etterpå la de seg nakne og trette ved siden av hverandre på divanen.» Resten av kapitlet går igjen stort sett til refleksjon.

Samleiene i kapittel 3 og 4 beskrives litt mer utførlig lenger ut i romanen, men beskrivelsene er nøkternt undrende, ikke som i filmen erotisk opphissende.

### **SVART-HVITT**

Sovjets invasjon av Tsjekkoslovakia i 1968 utgjør en viktig ramme for handlingen både i romanen og i filmen. Midt oppi hatet til invasjonsmakten har Tereza paradoksalt nok sine beste dager mens hun løper rundt i Praha med kamera og tar bilder av tanks, russiske soldater, tsjekkiske demonstranter, ødelagte leiegårder og døde mennesker dekket av blodige flagg. For Tomas betyr invasjonen problemer, for i den liberale perioden før invasjonen skrev han en artikkel hvor han antydte at de gamle kommunistlederne burde gjøre som kong Ødipus: stikke sine øyne ut uten å unnskyldte seg med at de intet visste om overgrepene de var medskyldige i. Da Tomas og Tereza vender tilbake til Praha etter sin flyktningtilværelse i Sveits, får ikke Tereza tilbake jobben som fotograf i ukebladet der hun jobbet, og må servere øl på et vertshus isteden, mens Tomas mister jobben som kirurg og til slutt ender som vinduspusser.

**Beskrivelsene er nøkternt undrende, ikke som i filmen erotisk opphissende.**

Både romanen og filmen er utvetydige i sin avsky for russernes voldtekt av Tsjekkoslovakia. Men igjen brukes ett og samme materiale på to vidt forskjellige måter. Der filmen lager en følelsesladet historie med en god side og en ond side, bruker romanen stoffet til å utforske menneskenaturen.

Den samme psykologien som ligger til grunn for kommunistdiktaturet, finner Sabina igjen utenfor den kommunistiske verden. Eksil-tsjekkerne i Sveits er like lite opptatt av hennes malerier (hun er kunstmaler) som kommunistregimet - begge er bare opptatt av hennes politiske profil, for eller mot kommunismen. I Vest-Europa har Sabina like store problemer med å delta i protestmarsjene mot den sovjetiske invasjonen i Tsjekkoslovakia som hun i Øst-Europa hadde med å gå i de kommunistiske 1. mai-togene: «Hun ville fortelle dem at kommunismen, fascismen, alle okkupasjoner og invasjoner dekket over et mer grunnleggende, universelt onde; for henne besto selve bildet av dette ondet av opptogene med folk som strømmer forbi, hever armen og roper ut de samme stavelsene i takt.» (s. 104)

For Tereza er det sammenheng mellom kommunismens undertrykkelse og den helt upolitiske undertrykkelse hun opplevet som tenåring hjemme. Hun sammenligner det hemmelige politiets offentliggjørelse av kompromitterende detaljer fra den opposisjonelle romanforfatteren Jan Prochazkas private samtaler med sin mors høytlesning fra hennes dagbok da hun var 14 år gammel. For Tereza betyr begge deler at «verden er forvandlet til en konsentrasjonsleir», der «man hele tiden lever oppå hverandre, dag og natt», en verden preget av «den fullstendige tilintetgjørelsen av privatlivet». (s. 140)

Filmene er ikke opptatt av dette temaet. Den er tvert imot opptatt av å skape størst mulig kontrast mellom kommunisthelvetet og verden forøvrig. At invasjonen filmes i svart-hvitt istedenfor farger, er forsåvidt effektivt. At alle representanter for kommuniststyret fremstår som usympatiske, er litt mer tvilsomt.

Før invasjonen befinner Tomas og Tereza seg på en danse-



*Mens romanen bruker den sovjetiske invasjonen til å undersøke menneskets iboende ondskap, bruker filmen den til å plassere ondskapen et annet sted, utenfor deg og meg.*

restaurant med Sabina og noen kolleger av Tomas. Det er Praha-vår med glad dans til rockemusikk og frie diskusjoner om temaer man tidligere hadde måtte tie om. Men ved ett av bordene sitter en gruppe gamle apparatsjiker, og de er parodier på seg selv: nitrister, grå, kjedelige, sleske, innsmigrende og selvhøytidelige. Etter en stund får de stanset den glade rockemusikken og får orkesteret til å spille gammel revolusjonsmusikk isteden, slik at de (men ingen andre) kan glede seg. Da orkesteret etterhvert rocker opp musikken igjen, reiser de seg fortørnet og går, mens ungdommen vender tilbake til dansegulvet.

Mens romanen bruker den sovjetiske invasjonen som utgangspunkt for undersøkelse av menneskets iboende ondskap, bruker filmen alle følelsene og dramatikken knyttet til invasjonen for å plassere ondskaper et annet sted, utenfor deg og meg.

### **KITSCH**

Sjette del av romanen, kalt den *Lange Marsjen*, handler for en stor del om kitsch. Kitschen defineres som «den kategoriske enigheten med tilværelsen», og den har som sitt estetiske ideal «en verden hvor møkka fornektes» (s. 251). Kitschen kan være kristen, som da gnosismens stormester Valentinus på 100-tallet konkluderer at Jesus «spiste og drakk, men bæsjet ikke» (s. 249). Den kan være kommunistisk, slik den er under 1. mai-togene i Sabinas barndom, «da folk fremdeles var begeistret eller i hvert fall gikk inn for å late som om de var det» (s. 252). Eller den kan være amerikansk, som da en senator i Sabinas nærvær iakttar fire guttunger løpende over en stor gressplen mot en kunstfrossen skøytebane og utbryter: «Det er det jeg kaller lykke.» (s. 253) På et tidspunkt utbryter Sabina: «Min fiende er ikke kommunismen, men kitschen!» (s. 257)



*For Sabina er det verste opptogene med folk som strømmer forbi, hever armene og roper ut de samme stavelsene i takt.*

*Den Lange Marsjen* er «den politiske kitschen som forener venstreorienterte til alle tider og av alle oppfatninger» (s. 260). Den er «den praktfulle bevegelsen forover, bevegelsen frem mot brorskap, likhet, rettferdighet, lykke og enda

lengre». Franz, professoren som en periode var Sabinas elsker, er en del av den Lange Marsjen. Han blir bokstavelig talt med på en marsj til den kambodsjanske grensen for å demonstrere mot at leger ikke slipper inn i det Vietnam- (og i siste instans Sovjet-) styrte landet. Dessverre får marsjens deltagere heller ikke krysse grensen. Til gjengjeld får de rikelig anledning til å konfronteres

med hverandres kitsch, og da en amerikansk skuespillerinne snakker om «president Carter», «våre tradisjonelle verdier» og om «kommunismens barbari», blir de venstreorienterte franskmennene forbannet. Den amerikanske kitschens ordforråd sto i kontrast til den Lange Marsjens kitsch.

Etter den ikke altfor vellykkede marsjen blir Franz ranet og slått ned i Bangkok, og han dør senere på et sykehus i Geneve. Før han dør, åpner han øynene og konstaterer at konen han hater og derfor har forlatt, våker over hans sykeseng. Fordi han er lam, kan han ikke protestere på annet vis enn ved å lukke øynene. Men når han endelig er død, har den forhatte konen all makt og forordner følgende gravskrift: «Etter lang tids flakking vendte han tilbake» - som om han hadde villet vende tilbake til henne på slutten av livet! Romanens forteller konkluderer: «Før vi blir glemt, forvandles vi til kitsch. Kitschen er overgangsstasjonen mellom tilværelsen og glemselen.» (s. 279)

Filmen rører også ved kitschens problem et par ganger. Helt på begynnelsen sier Sabina til Tomas: «You are the complete opposite of kitsch. In the kingdom of kitsch you would be a monster» før de elsker heftig. Da Sabina og Franz spiser lunsj i Geneve, uttrykker Sabina sin forakt for muzak, og da hovmesteren insisterer på at de andre gjestene liker musikken, spør hun: «How can they eat food and listen to shit?»

Hovedintrykket er imidlertid at filmen er en del av problemet. Der romanen er flertydig og utforskende, har filmen først og fremst sine glansbilder å by på. Svart-hvitt-bildene fra den russiske invasjonen er i seg selv realistiske nok, men er også uttrykk for en form for politisk kitsch. Og alle de myk-pornografiske elskovsscenerne, mesterlig filmet av svensken Lennart Nilsson, er nettopp det: mykporno i en respektabel, nesten kunstnerisk innpakning.

Kanskje bør Milan Kundera være takknemlig. Filmens kitsch har utvilsomt øket romanens popularitet og skapt en blest om hans bøker han bare kunne drømt om ellers. Men jeg har en mistanke om at hans takknemlighet er i slekt med Sabinas takknemlighet da sveitsiske kunstelskere føler sympati for hennes invaderte hjemland og kjøper alle bildene hennes: «Takket være russerne er jeg blitt rik!» Slik Franz forvandles til en kvalmende gravskrift, forvandles Kunderas roman til en serie dyktig utførte glansbilder.

### **FORTELLERENS FRAVÆR**

Litteraturvitenskapen skiller mellom å *fortelle* en historie og å *vise* den. Den som forteller, står på avstand fra historien, og er fri til å plukke, omarrangere, reflektere og diskutere. Den som viser, søker å være så tett på handling og hendelser som mulig,

***Slik Franz forvandles til en kvalmende gravskrift, forvandles Kunderas roman til en serie dyktig utførte glansbilder.***

og avspeile dem mest mulig direkte, slik at tilhøreren (eller, i en film, tilskueren) deltar umiddelbart med sine sanser.

De fleste romaner veksler mellom å fortelle og å vise. Noen ganger gir de et konsentrert referat av handlingen (forteller); andre ganger gjengir de konversasjoner i direkte tale, slik at det tar nesten akkurat like lang tid å lese romanen som det tar for romanens handlinger å spille seg ut (viser). En slik veksling finnes også i *Tilværelsens utholdelige letthet*. Men det typiske for denne romanen er fortellerens sterke nærvær. Før selve handlingen i romanen begynner, har allerede fortelleren, romanens jeg-person, gitt oss to essays: ett om den evige gjenkomst og ett om tyngde og letthet.

Når først fortellingen kommer i gang, legger ikke fortelleren skjul på at romanpersonene er hans egne oppfinnelser: «Jeg har tenkt på Tomas i årevis» (s. 11) betyr ikke at han har tenkt på en faktisk eksisterende person, men på en mulig romanskikkelse. Senere sier han rett ut at «det ville være latterlig fra forfatterens side å påstå at personene hans virkelig har eksistert» (s. 45). Om Tomas' sønn fra første ekteskap sier han: «Jeg kan kalle ham Simon. (Han kommer til å glede seg over å ha et bibelsk navn, akkurat som faren.)» (s. 272)

Dermed kan fortelleren bestemme seg for hvor mye han vet eller ikke vet om romanpersonene sine. Av og til vet han like mye om deres indre liv som en forfatter fra den psykologiske realismen visste på 1800-tallet. Han kan gjengi deres drømmer, deres indre monologer og deres tanker og følelser. Men han kan også stille seg på spørrende avstand til dem. Han kan for eksempel si: «... jeg tviler på at [Tomas] kjente den virkelige historien bak Beethovens berømte motiv "muss es sein? es muss sein!"» (s. 196) Hvordan kan fortelleren tvile på det? Det er jo han som bestemmer om Tomas kjente denne historien eller ei! Etter at Tereza har kommet med en kryptisk uttalelse, kan han også si: «Ingen skjønnte denne setningen, og jeg har også litt vanskelig for å forstå hva Tereza mente med å sammenligne en nudiststrand med den russiske invasjonen.» (s. 72) Hvordan kan han ha vanskelig for å forstå denne uttalelsen, når han selv har lagt den i Terezas munn?

Det som ennå ikke er altfor tydelig i *Tilværelsens utholdelige letthet*, men som blir svært tydelig i Kunderas neste roman *Udødeligheten*, er at jeg-fortelleren også er en fiktiv person. (I *Udødeligheten* blander han seg inn i romanens handlingsforløp og omgås andre romanpersoner som han selv hevder å ha skapt.) For å si det litt komplisert: Siden jeg-fortelleren er en fiktiv person kan forfatteren bestemme hvor mye jeg-fortelleren vet og ikke vet om romanpersonenes tanker og følelser.

Gjennom jeg-fortelleren kan forfatteren foreta det kunstgrep

**Hvordan kan  
han ha  
vanskelig for å  
forstå denne  
uttalelsen, når  
han selv har  
lagt den i  
Terezas munn?**

å være til stede i romanen som aktivt skapende og reflekterende subjekt, samtidig som han til syvende og sist skjuler seg bak fiksjonen. Han bruker sine romanpersoner - også jeg-fortelleren - til å forfølge tankerekker på en helt uforpliktende måte, til å utforske tilværelsens muligheter på tvers av hva han selv måtte mene om dette og hint. «Øvelser i tenkning,» som Kundera kaller det.

Fortelleren gis langt friere tøyler i denne romanen enn i de fleste andre romaner. De lange essay-aktige passasjene gir rom for refleksjon, og de mange gjentakelsene og de lange hoppene frem og tilbake i tid gjør det mulig å se på samme hendelse fra mange forskjellige synsvinkler. I en roman på 316 sider tillater han seg å la hovedpersonene Tomas og Tereza dø allerede på s. 126 (Tomas' forestående død har allerede vært antydnet på s. 61), men vender så nesten umiddelbart tilbake til deres liv i Praha flere år tidligere. Innimellom serverer han småhistorier om helt andre personer og hendelser, som da historien om Stalins sønn Jakovs selvmord i en tysk fangeleir danner innledningen til romanens sjette del.

Det ville sannsynligvis være umulig å gjenskape den samme distansen mellom forteller og historie i en film. I de aller første minuttene gjør filmen et tappert, men ikke særlig inspirert forsøk ved å legge inn følgende tre tekstplakater på ulike steder i åpningen:

*"In Prague, in 1968, there lived a young doctor named Tomas..."*

*"But the woman who understood him best was Sabina..."*

*"Tomas was sent to a spa town to perform an operation..."*

Stort sett er imidlertid fortelleren fullstendig fraværende i filmen. En del av tankene som romanen legger i fortellerens munn, legger filmen i munnen på Tomas, Tereza og Sabina. Men i forbausende høy grad innebærer også fortellerens fravær et fravær av tanker.

Et av de hovedmotivene filmen har valgt å utelate nesten fullstendig, er gjentakelsen. Einmal ist keinmal. Nietzsches tanke om den evige gjenkomst. Motivet avspeiles i romanens form, som til stadighet gjentar replikker og hele passasjerer nesten ordrett. En og samme scene diskuteres om og om igjen i romanens mange kapitler. Titlene på bokens ulike deler gjentas også: første og femte del har samme tittel (Letthet og tyngde), og det samme gjelder annen og fjerde del (Sjelen og kroppen).



*Fortelleren legger ikke skjul på at det er han som har skapt Tomas og Tereza. Likevel forstår han ikke alltid hva de tenker og sier.*

Gjentagelsen er en del av temaet tyngde og letthet, siden det som kun skjer én gang, slik som menneskelivet, er så lett at det nesten blir helt uten vekt. I romanen gjør gjentakelsene det mulig å komme tilbake til hendelsene igjen og igjen fra ulike vinkler, mens livet mangler denne mulighet: alt skjer én gang.



Den meningsløse trafikkdøden er et tilbakevendende tema hos Milan Kundera.

### **KARENINS SMIL**

I kontrast til romanens mange hopp frem og tilbake i tid er filmen nesten fullstendig kronologisk. Det eneste unntaket er scenen der Sabina leser brevet med beskjed om at Tomas og Tereza er døde i en lastebilulykke. Den er plassert foran scenen der Tomas og Tereza sitter i lastebilen på vei hjem fra et danselokale i nabolandsbyen. Vi vet at de skal dø, men de vet det ikke selv, og Tomas uttaler at han er lykkelig.

Som romanen avstår filmen fra å servere oss dødsscenen direkte.

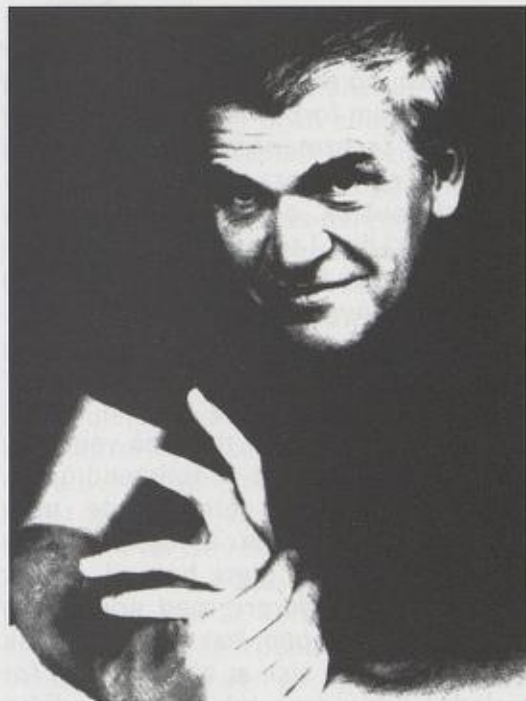
Isteden har både romanen og filmen like før latt oss leve langsomt med i hunden Karenins sykdom og død, som en slags stedfortredende sorgprosess. Døden er fryktelig, og den meningsløse trafikkdøden lar seg ikke forstå eller gjennomleve. Også i Kunderas neste roman *Udødeligheten* dør en av hovedpersonene en meningsløs død i trafikken. I romanen *Langsomheten* er trafikkdøden tema allerede i annet avsnitt. I essaysamlingen *Romankunsten* (s. 75) uttrykker Kundera sin forferdelse over «de daglige massedrapene på veiene», som «ikke [er] naturens verk, men menneskets, og dermed er den en nesten frivillig død». Den eneste grunnen til at den ikke lamslår oss, er at vi bare har «en ynkelig sans for det virkelige». Mennesket er et forvirret barn i «skogene av symboler», og trafikkdøden treffer helt andre symbolske forestillinger enn for eksempel de dødsdømtes død, som inntreffer mye sjeldnere, men vekker langt sterkere lidenskaper hos oss.

Avslutningen er kanskje noe av det mest vellykkede i filmen. Spenningen mellom glansbildeaktig idyll på den tsjekkiske landsbygda og heslig død under en lastebil med dårlige bremses gir en anelse av livsalvor. Det samme gjelder kontrasten mellom Karenins smil og lastebilulykken.

Audun J. Mørch

# EN PRAKTIKANTS BEKJENNELSER

MILAN KUNDERA SOM KRITIKER OG TEORETIKER



Milan Kundera fører en åpen dialog med Kafka og en skjult dialog med Bakhtin.

I BØKENE *ROMANKUNSTEN* (1986) OG *Forrådde testamenter* (1993) forsøker Milan Kundera å formulere sin egen forståelse av den genre han selv har dyrket som forfatter, nemlig romangenren. *Romankunsten* består av syv nokså heterogene deler eller kapitler - de viktigste fremstår som kritiske essays om romankunsten, men her finnes også intervjuer med Kundera, notater, dessuten en tale, "Romanen og Europa", som Kundera holdt i Jerusalem da han ble tildelt en litterær pris. I forordet til *Romankunsten* sier Kundera bl. a.: "Trenger jeg understreke at jeg overhodet ikke har noen teoretiske ambisjoner, og at hele denne boken ikke er noe annet enn en praktikants bekjennelser? Hver eneste romanforfatteres verk inneholder en uuttalt visjon av romanens historie, en idé om hva romanen er. Det er denne idéen, som er iboende

i mine romaner, jeg har forsøkt å la komme til uttrykk" (R, 7). Som man vil forstå er *Romankunsten* nettopp et forsøk på å formulere en romanteori.

Men Kunderas fremstilling er dog ikke teoretisk i betydningen "teknisk" eller "kjedelig". Underveis demonstrerer han store kunnskaper om romangenren, dens historie og europeisk kultur generelt. Han har en uvanlig dyp innsikt i romanens genretypiske problemstillinger, og ikke minst et levende og kritisk intellekt. Derfor blir hans forsøk på å formulere en romanteori både interessant og langt på vei overbevisende. Dette på tross av at ambisjonsnivået i utgangspunktet altså skal ha vært lavt!

I forhold til *Romankunsten* kan *Forrådte testamenter* betraktes som en fortsettelse og en videre utvikling av den grunnleggende tematikken, som forblir nettopp "Romanen og Europa". Men *Forrådte testamenter* er utvidet til å omfatte en rekke andre temaer Kundera er opptatt av. Blant disse er moderne klassisk musikk, og Kundera røper seg som en kjenner på dette området. I teksten finner vi sogar flere noteeksempler! Han vil også levere et forsvar for dem han oppfatter som genuint nyskapende komponister. Stravinsky er en slik, men Kundera ønsker i særlig grad å rette søkelyset mot sin landsmann Janáček, som han mener ufortjent har havnet i skyggen av Smetana.

Kundera fremstår videre som en såret tiger på vegne av Franz Kafka, som han mener verden har fått et fullstendig forvrengt av gjennom den (ifølge Kundera) velmenende, men intellektuelt ytterst begrensede vennen Max Brod. Kafka er langt i fra den helgenskikkelsen Brod forsøkte å gjøre ham til, mener Kundera. En romanforfatter kan ikke operere med noe ferdig fasttømret sett av verdinormer. Han er åpen, har et relativistisk grunnsyn, og søker gjennom sin tekst å vise at alt det vi tar for gitt kan forholde seg annerledes enn vi tror. I denne forbindelse er det interessant å merke seg at Kundera betrakter Orwells *Nineteen Eighty-Four* som en dårlig roman. Jo, Kundera er selvfølgelig enig i Orwells fordømmelse av totalitære regimer. Spørsmålet er om en ensidig og klokkeklar fordømmelse av noe som helst har noe å gjøre i en roman. *Nineteen Eighty-Four* er ikke så meget en roman som det er en pamflett, mener Kundera.

I sin behandling av Kafka viser Kundera seg også som en begavet kritiker. Vi vet jo at erotikken alltid er en viktig bestanddel i Kunderas egne tekster, og det er interessant at han ser mer, og ofte andre ting i Kafkas erotiske scener enn lesere flest. Først og fremst ser han skjønnhet, ikke angstbiteri og ikke skyld. Brods og andre kritikeres lesning av *Prosesen* kaller han "Den andre prosessen mot Josef K.". Men i motsetning til mange av



Kafkas tegninger endte gjerne i papirkurven, men Max Brod plukket dem opp. Et svik mot en nær venn?

dagens lendefikserte litteraturkritikere betrakter ikke Kundera kjønnen og det seksuelle som det eneste eller mest vesentlige i verket. (Egentlig en gal sammenligning. Kundera er overhodet ikke opptatt av kjønn og seksualitet, men nettopp av erotikk. En annen sak er at forfatterens maskulinitet til enhver tid er et tilstedeværende element i Kunderas skjønnlitterære verker.) Han setter dette momentet inn i den større genremessige sammenheng og anklager Brod og andre for ikke å ha lest Kafkas tekster som det de er, nemlig romaner, skjønnlitteratur.

Men som leser av *Forrådte testamenter* kan man også få inntrykk av at forfatteren forsøker å få Kafka til å bli mer lik ham selv. I det hele tatt er Kunderas ego alltid svært følbart i hans tekster. Man kan si at med sin erudisjon, selvopptatthet og elitære holdning er Kundera påfallende lik en annen forfatter som på et tidligere tidspunkt også emigrerte bort fra kommunismen i Øst-Europa, nemlig Vladimir Nabokov.

Et av Kunderas hovedanliggender i *Forrådte testamenter* er å hegne om kunstverkets ukrenkelighet. Også etter at kunstverket er ferdig fra kunstnerens hånd, må det forbli kunstnerens eiendom og respekteres som sådant. Dette er spesielt viktig fordi de virkelig betydelige kunstnere typisk er nyskapende og ofte ikke forstås av sin samtid. Gjennom store deler av *Forrådte testamenter* raser Kundera mot alle dem som forsøker å manipulere med store kunstneres originale verker, det være seg redaktører, oversettere, regissører eller dirigenter. Også sine egne oversettere avlegger han visitter.

Det går frem av *Romankunsten* og *Forrådte testamenter* at Kundera i første rekke er opptatt av den tradisjon romangenren er en del av, og av denne genrens implisitte ideologiske posisjoner. Det at Kundera skriver romaner er ikke betinget av et ubendig skaperbehov, men for det første av en ideologisk overbevisning: I den europeiske åndskamp som har pågått siden Renessansen har Kundera valgt *romanens side*. I boken *Forrådte testamenter* sier han det slik: "Derfor var det å være romanforfatter for meg noe mer enn å drive med en 'litterær genre' blant mange andre. Det var en holdning, en visdom, en posisjon. En posisjon som utelukket enhver identifisering med en politikk, en religion, en ideologi, en moral eller et kollektiv" (Ft170). Samtidig er det klart at Kundera gjør seg til talsmann for sin egen antiautoritære, antipolitiske ideologi, der forøvrig den skapende kunstners totale suverenitet ikke bare i forhold til makthavere, men også i forhold til forlagsfolk og redaktører utgjør den bærende akse. Dernest skriver Kundera med en forskerlignende nysgjerrighet: Han sier selv at det romanen (og romanforfatteren) gjør, er å *utforske tilværelsen*. Med andre ord, gjennom romangenren kan vi nå frem til innsikter om oss selv

**I det hele tatt er Kunderas ego alltid svært følbart i hans tekster.**

og vår eksistens som ellers ville forbli utenfor vår erkjennelses-  
sfære. Men Kundera gjennomfører også forsøk og eksperimenter  
innenfor romangenrens fagfelt, og i *Romankunsten* gir han  
eksempler på hvorledes han kan gå frem. Selv om han kaller seg  
praktiker, skriver han vel så meget fra *litteraturviterens* ståsted,  
som ut fra intuisjon og inspirasjon. Og selv når han skriver ut fra  
intuisjon og inspirasjon er det åpenbart at han beholder en  
intellektuell avstand til sin egen intuitive skaperprosess.

### **DEN SKJULTE DIALOGEN MED BAKHTIN**

Kunderas tanker om romangenrens egenart er velfunderte og  
innsiktsfulle, men ikke unike. For en leser som kjenner den  
russiske litteraturviteren og sprogfilosofen Mikhail Bakhtins  
arbeider om romangenren, er det tvert om meget man kjenner  
igjen. Kunderas tekster om romangenren kan egentlig leses som  
en dialog med Bakhtin. Siden Kundera aldri nevner Bakhtins navn  
(og det er beklagelig), er det naturlig å tale om en *skjult* dialog.  
Den viktigste forskjellen i deres respektive forståelser av genren  
gjelder kanskje dens historie. For Bakhtin har romanen røtter i  
antikken, og han utroper bl. a. den såkalte *mennipeiske satire*  
som en direkte forløper for romanen. For Kundera,  
derimot, starter romanens historie med renessansen. Romangenren  
begynner med Rabelais og Cervantes' *Don Quixote*. Dette er dog ikke direkte i strid med Bakhtin,  
siden sistnevnte regner at den *moderne europeiske*  
romans historie begynner nettopp med disse to  
forfatterne. Bakhtin var av utdannelse klassisk filolog,  
og det er slik sett ikke unaturlig at han tilla de antikke  
gener og antikk litteratur generelt større betydning  
enn de fleste normalt ville gjøre.

Ikke desto mindre ville Kundera nok være enig i at  
nettopp satire og parodi er meget viktige elementer i  
romanen fra starten av. Romanen parodierer både  
"virkeligheten" og andre litterære genre.

Romangenren innebærer for Kundera et politisk  
standpunkt: romanen er *antiautoritær*. Romanen  
aksepterer aldri maktverdens sannhet. Den forsøker å finne sin  
egen, men gjør aldri krav på å ha funnet den. For Bakhtin var det  
et viktig moment at romanen som genre har tilegnet seg den  
historiske samtid, tar stilling til den og utvikler seg i takt med  
den. Kundera går i denne sammenheng på et vis lenger. Den  
historiske samtid kan bety leve eller ikke leve for romanen. Men  
Bakhtin er helt på linje med Kunderas forståelse av romanen  
som en genre med et implisitt antiautoritært standpunkt. Bakhtin  
vektla at en roman ikke selv kan være autoritær. Denne kan ikke  
inneholde stemme som gjør krav på å representere sannheten



Den moderne  
romans  
begynnelse:  
*Don Quijote*,  
her i Salvador  
Dalí's versjon.

uten at denne stemmen blir objektivisert ("parodiert") i verket. En roman (og romanens forfatter) kan ikke gjøre krav på å besitte Sannheten uten å gjøre ubotelig vold på genren selv. Slik sett kan vi anta at Bakhtin ville vært enig i Kunderas bedømmelse av Orwells *Nineteen Eighty-Four*.

Kundera på sin side mener at selve romangenren med nødvendighet må dø i et totalitært samfunn. I *Romankunsten* sier han blant annet: "Som modell av denne verden, bygget på alle menneskelige forholds relativitet og tvetydighet, er romanens fullstendig uforenlig med det totalitæres univers. Denne uforenligheten stikker dypere enn den som skiller en opposisjonell fra en apparatsjik eller en menneskerettighetsforkjemper, fordi den ikke bare er politisk eller moralsk, men ontologisk". Det vil si at den verdenen som bygger på én eneste sannhet og romanens tvetydige og relative verden, er formet i fullstendig forskjellige materialer. Den totalitære sannhet utelukker relativiteten, tvilen og spørsmålsstillingen; dermed kan den aldri forsone seg med det jeg vil kalle romanens ånd." Kundera sier i det videre at selv om det skrives hundrevis av romaner i Sovjetunionen, utgjør ikke disse romanene noen "forlengelse av værens erobring". Kundera mener at den store russiske roman døde med Andrej Belyjs *St. Petersburg*.

Pussig nok innebærer sitatet først og fremst en sterk overvurdering av de totalitære regimers evne til å ensrette og totalisere "the minds of men". I et totalitært regime vil det kanskje være umulig å trykke betydelige romaner, men det er ikke dermed sagt at de ikke kan skrives. På 1920- og 30-tallet førte russiske forfattere som Bulgakov og Platonov genren videre med geniale romaner, men de skrev for skrivebordsskuffen - og fremtiden.

Videre ser vi at det forhold at romanen ikke under noen omstendighet kan relateres til en enkelt sannhet, er noe som for Kundera innebærer et element av "relativisme". Bakhtin ville nok være enig i romanens inkompatibilitet med en enkelt sannhet, men samtidig ville han nok ta avstand fra at romanen av den grunn skulle være relativistisk. Samtidig er det klart at Kundera og Bakhtin til en viss grad bruker forskjellige termer om samme fenomen. Begge er enige om at en mening, f. eks. om et viktig moralsk spørsmål, som utsies av en romankarakter eller av romanens forteller aldri kan være forfatterens egen. Forfatteren kan i større eller mindre grad være enig, men slik den foreligger, blir denne meningen en del av romanens kunstneriske hele, og kan ikke leses uavhengig av denne. Kundera sier her at denne meningen blir relativisert, mens Bakhtin sier den blir objektivisert. Typisk nok, for en russer vil alltid vanskelig kunne akseptere relativisme som sådan i forbindelse med et viktig moralsk spørsmål!



*Mikhail Bakhtin var den første som snakket om romanens "polyfoni". Men Kundera anerkjenner ikke sin gjeld til ham.*

For Bakhtin er romanen ikke relativistisk, men *dialogisk*. På den annen side er det nettopp gjennom dialogismen, som er et av hans nøkkelbegrep, at Bakhtin på samme måte som Kundera forstår romangenren som *antiautoritær*. Romanen aksepterer aldri makthavernes monologiske diskurs, men ødelegger eller "objektiverer" nettopp ved å tre inn i dialog med den, gjøre den til et element i sin egen dialogiske diskurs.

Dialogisme er ellers et av de bakhtinske begreper Kundera ikke bruker. Men i likhet med Bakhtin bruker han uttrykket "polyfoni", en term som er hentet fra musikken. Bakhtin bruker termen for å beskrive en særegen kvalitet ved Dostoevskijs romaner, nemlig den at Dostoevskij i meget sterk grad tillater sine karakterer å utvikle sine idéer idet de følger sin egen logikk uavhengig av Dostoevskijs eget syn. Også Kundera tar utgangspunkt i en roman av Dostoevskij, nemlig *De besatte* (1872), når han diskuterer romanengenrens polyfoni, men for Kundera vedkommer begrepet kun romanens komposisjon: Spørsmålet om hvorvidt en roman utvikler to eller flere intriger samtidig. Kunderas bruk av termen er med andre ord utledet direkte av det musikalske begrepet, mens Bakhtins i sammenligning kan betegnes som en nokså fjern analog. I forbindelse med samme roman sier Kundera karakteren Kirillov er en "tanke som er blitt et menneske" (Ft 227). Dette ligger nær Bakhtins beskrivelse av Dostoevskijs måte å skape sine personer på generelt. I følge ham er en person hos Dostoevskij alltid skapt rundt et synspunkt, en ideologi, en verdensanskuelse.

Som nevnt innledningsvis viser Kundera i boken *Forrådte testament* at han er like meget hjemme i musikkens verden som i litteraturens. For dem som er relativt uinvidde, er denne boken faktisk en kilde til kunnskap også om den europeiske musikktradisjons utvikling i det tyvende århundre. Ikke minst lærer man mye om komponisten Leos Janacek, mindre kjent enn sin landsmann Bedrich Smetana, men i følge Kundera langt mer nyskapende og betydelig.

Både Bakhtin og Kundera er opptatt av romanens ufullendte form som et genremessig kjennetegn. Dikotomien fullendt/ufullendt er et bærende prinsipp i mye av Bakhtins diktning. Det fullendte og perfekte er også statisk og dødt, mens det ufullendte har dynamikk. For ham er de øvrige litterære genrer fullendte i den forstand at de har funnet sin endelige, perfekte form, mens romangenren hele tiden utvikler seg i takt med historien forøvrig. Samtidig synes Bakhtin at Dostoevskijs romaner (som han liker) har et ufullendt preg sammenlignet med f. eks. Tolstojs (som han ikke liker). Det synes klart at Bakhtin betrakter Dostoevskijs romaner som mer "romaniske" enn Tolstojs. Og ut fra sin egen forståelse av romangenren kan han forsåvidt ha rett i det.

**Det fullendte og perfekte er også statisk og dødt, mens det ufullendte har dynamikk.**

På en egentlig ganske parallell måte knytter Kundera det ufullendte i romanen opp mot det innrømmelsesvis nokså diffuse begrepet "storhet". Men en romans storhet ligger for Kundera nettopp i det at den forblir søkende og aldri blir dogmatisk. Den forblir lekende uten noensinde å bli helt alvorlig. Det later til at både Kundera og Bakhtin mener at en roman blir "stor" ved at typiske genremessige egenskaper blir poengtert.

Både Bakhtin og Kundera synes å være rammet av en altoppslukende, og jeg er fristet til å si av og til forblindende kjærlighet til romanen. De betrakter den som alle andre litterære genre overlegen, ved at den er dynamisk og levende - de øvrige representerer i beste fall en verdifull arv fra fortiden. Jeg tror de har rett i at romanens ironiske og heterogene diskurs representerer en nødvendig motstand mot autoritære og monologiske diskurser, hva enten de stammer fra kommunistiske makthavere eller reklamebyråer.

Det er sannsynligvis riktig at en roman ikke kan besynges en makthavers fortreffelighet uten å miste sin kunstneriske integritet. I poesiens sprog er dette derimot mulig i oder og panegyriske dikt. Både Bakhtin og Kundera går dog til en absurd ytterlighet når de kobler de poetiske genre til autoritær ideologi. Poesiens sprog er ifølge Bakhtin idolenes og yppersteprestenes sprog. Kundera på sin side sier: "Etter 1948, i de kommunistiske revolusjonsårene i landet hvor jeg ble født, forsto jeg hvilken fremtredende rolle den lyriske forblindelsen spiller i terrorens tid, som for meg var den perioden 'dikteren hersket sammen med bøddelen' (Livet er et annet sted). Den gangen tenkte jeg på Majakovskij; hans geni var like uomgjengelig nødvendig for den russiske revolusjon som Dzerzjinskijs politi. Lyrisk stil, lyrisering, lyrisk tale og lyrisk begeistring er en integrerende del av det som kalles den totalitære verden." (Ft 170)

***Både Bakhtin og Kundera synes å være rammet av en altoppslukende og av og til forblindende kjærlighet til romanen.***

## **ARVEN EFTER CERVANTES**

### **- DEN EUROPEISKE ROMANTRADISJONS**

#### **RØTTER I RENESSANSEN.**

Første kapitel i boken *Romankunsten* bærer titelen "Den baktalte arven fra Cervantes". Arven etter Cervantes er selvfølgelig ikke noe annet en romangenren selv. Kundera gjør det ganske tidlig klart hva som er hans hovedanliggende: å heve romangenren til å være noe meget mer enn en litterær genre. Betegnende nok sier han bl. a. "For meg er den moderne tids grunnlegger nemlig ikke bare Descartes, men også Cervantes" (R, 14), og han fortsetter slik "Selv om det er riktig at filosofien og naturvitenskapen glemte menneskets væren, virker det like åpenbart at med Cervantes oppsto det en stor, europeisk kunst som ikke

**Renessansen er en tid som preges av en enorm utvidelse av det rom mennesket er omgitt av, også med hensyn til idéer og kunnskaper.**

er noe annet enn utforskningen av denne glemte væren. (...) Jeg vil tilføye dette: romanen er Europas verk; selv om dens oppdagelser er blitt gjort på forskjellige sprog, tilhører disse oppdagelsene hele Europa. Denne rekken av oppdagelser (og ikke oppsummeringen av alt det som er blitt skrevet) utgjør den europeiske romanens historie. Det er bare i denne overnasjonale sammenhengen det blir mulig å se og forstå et verks verdi (det vil si rekkevidden av dets oppdagelse) fullt ut." (R, 15-16). Det er interessant å merke seg at Kundera, som altså selv er romanforfatter, ikke først og fremst betrakter de store romanene som dikternes skaperverk, men snarere som *oppdagelser*. Det å skrive romaner er ikke så meget å skape noe som det er en form for forskning, eller kanskje som han sier selv, en *utforskning* av tilværelsen. (R, 55) Her er Kundera utvilsomt inne på noe meget viktig. Rabelais, som ble født i 1495 og døde i 1553 og Cervantes, født 1547 og død 1616 var barn av renessansen, det vil si en periode da det ble gjort store oppdagelser på alle felter: Den nye verden oppdages av Columbus og utforskes av andre oppdagere, parallelt viser vitenskapsmenn som Galilei og Copernicus at både himmel og jord er noe ganske annet enn man hittil hadde trodd. Og det er nok heller ikke tilfeldig at Albrecht Dürer i 1525 utgir sin lærebok om perspektivets lover i malerkunsten. Felles for dem alle er at de ved hjelp av forskning og utforskning utvider horisonten og *rommet*. De når frem til ny innsikt og erkjennelse. Renessansen er med andre ord en tid som preges av en enorm utvidelse av det rom mennesket er omgitt av, for det første rent fysisk og geografisk, men også med hensyn til idéer og kunnskaper. Sannheten, som hittil hadde vært forvaltet og monologisk representert av Kirken, ble utfordret av nye sannheter. Det er tale om et av de mest gjennomgripende paradigmeskifter vår historie kjenner. Denne tiden krevde og skapte en ny litterær genre: romanen.

Andre ganger kan Kunderas forståelse av romangenren virke snevrere. I et intervju gjengitt i *Romankunsten* avviser han at hans romaner er psykologiske, at de forsøker å løse psykens gåte. Derimot gir han det han kaller jeg'ets gåte overraskende stor betydning. "Alle romaner fra alle tider beskjeftiger seg med jeg'ets gåte. Straks du skaper et fantasivesen, støter du automatisk på spørsmålet: Hva er jeget? Hvordan kan det gripes? Det er et av de grunnleggende spørsmål romanen som sådan bygger på." (R, 33) Jeg tror ikke det kan være noen tvil om at dette utsagnet faktisk er helt sentralt i Kunderas forståelse av genren. Heller ikke kan det være noen tvil om at han berører et viktig tema i mange betydelige romaner. Men for det første er ikke utforskningen av jeg'ets gåte noe som skiller romanen ut fra alle andre genre, og for det andre finnes det store romaner

der helt andre temaer spiller en mye større rolle. For Bakhtin, som betrakter romanen som en *dialog*, blir romanen en arena, eller et rom, der forskjellige språk, genrer, ideologier og *Weltanschauungen* kommer i kontakt med hverandre, støter sammen. For Kundera, som i tillegg anser at romanen er relativistisk og nøytral f. eks. i forhold til moralske spørsmål, forblir denne dimensjonen ved romangenren usynlig. Man kan også se det slik, at når Kundera opptrer som kritiker og litteraturteoretiker, blir det forhold at han selv også er romanforfatter noen ganger en styrke, og andre ganger en svakhet. Frivillig eller ufrivillig fra Kunderas side vil hans forståelse av romangenren i noen grad bestemmes av at hans egne romaner også skal kunne betraktes som betydelige.

Likevel ville det være urettferdig overfor Kundera å antyde at det bare er hans personlige ambisjoner som er den drivende kraft når han skriver om sin egen kunstform. Hans anliggende er ikke minst å levere et forsvar for den europeiske kultur, intet mindre, og da særlig den Sentral-europeiske, som Kundera jo også er en del av selv. Trenger da denne kultur noe forsvar? Ja, mener Kundera. Den europeiske kulturarv er, slik han så det, truet av såvel den sovjetiske kommunismen som av kommersialisme og forflatning. Idag er ikke Europa lenger truet av bolsjevismen, men kommersialismen og den kulturelle forflatningen lever jo i beste velgående, så Kunderas frykt er sannsynligvis fremdeles både aktuell og velbegrunnet.

Gjennom begge bøkene viser Kundera en ubetinget kjærlighet til Europa. Den europeiske kultur er for ham selve innbegrepet av alt han betrakter som verdifullt. Europa etter renessansen representerer et rom der det enestående individet er fritt og rustet med egen evne og egen vilje kan utvide den felles erkjennelsehorisont. Dermed blir Europa også det rom der det er mulig å skrive romaner. Men Kundera er utpreget elitær, og hans utfall mot diverse småtenkte redaktører og dirigenter viser at han mener at det i Europa finnes mange som ikke er så meget européere som de er filistere. Ikke desto mindre representerer Europa selve viljen til å tenke fritt og gjøre oppdagelser, viljen til kunst, og viljen til frihet - og i dette bildet har romanen en sentral posisjon.

## LITTERATUR

Milan Kundera, *Romankunsten*, Aventura Forlag AS, Oslo 1987.

Milan Kundera, *Forrådte testament*, Aventura Forlag AS, Oslo 1994.

Hva Bakhtin angår har jeg benyttet russiske originaltekster, men interesserte som ikke behersker russisk, vil finne de fleste aktuelle tekster i følgende engelsksproglige utgivelse:

M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination*,

University of Texas Press, Austin TX 1981.



*Romanen oppstår i oppdagelses tidsalder. Her forsiden til Columbus' beskrivelse av Amerika.*

**Christopher Grøndahl**

# ***DOBBELTHETEN***

***NOEN TANKER OM***

***MILAN KUNDERAS MENNESKESKILDRINGER***



Det er ikke lett å sette fingeren på Milan Kundera og si *Der*, der ligger hans styrke som forfatter. Når vi leser Kundera, kan vi lett slås av en klarhet. Det er lett å følge Kunderas tanker innenfor et tema, eller i forhold til en av hans romanpersoner. Men hva består denne klarheten i?

HOS ALBERT CAMUS, en annen av det 20. århundres store romanforfattere, finner vi en gnistrende klarhet i *narrativ virkelighet*. Camus' skildringer er korte men utfyllende, de har en klar dramaturgisk fremdrift. Personene hans har eksistensiell dybde og tydelighet i handling.

### **MENNESKETS MULIGE STORHET**

I Camus' roman *Pesten* følger vi en leges kamp mot ondskapen i form av en byllepest som har inntatt byen hans. Legen er en person som, når han blir kallet, viser seg edel, i stand til å holde ut den tilsynelatende umulige kampen mot en blind og urettferdig ondskap. Pesten kan leses metaforisk på vegne av et av Camus' største temaer: *la condition humaine* - det menneskelige lodd. Det faktum at vi alle, fra den dagen vi fødes, kjemper en kamp mot døden vi tilslutt er nødt til å tape. «Menneskene dør, og de er ikke lykkelige», sier keiser Caligula i skuespillet med samme navn.

Camus' konklusjon i *Pesten* er positiv: Byen reddes. Legen overlever. Livet fortsetter, til tross for de tapene alle måtte gjennomleve. Sykdommens beleiring av byen har vist at mennesket kan kalles til uegennyttig innsats.

### **EN RETTLINJET CAMUS**

Hvis vi, med utgangspunkt i *Pesten*, ser på Camus' forfatterskap, er det de store spørsmålene han tumler med, i relativt stor skala. Handlingen i romanen skrider rettlinjet frem, skildringen av den uegennyttige legen er nøytral, men det er ingen tvil om at han er bokas helt. Han representerer Camus' håp og visjon. Vi kan som lesere hengi oss til ham og stole på at de valgene han tar, er vise og godt overveid ut i fra situasjonen.

Slik er det selvfølgelig ikke med alle Camus' hovedpersoner, men også i de romanene der hovedpersonens handlinger er mindre åpenbart positive, stilles vi overfor en ekstrem klarhet i narrativ fremdrift.

### **KUNDERA PÅ ROTELOFTET**

Til kontrast er Milan Kunderas persongalleri adskillig mer kronglete. Både i *Udødeligheten* og *Livet er et annet sted* (for å nevne noen) møter vi et stort antall personer. Noen ganger er vi klart identifisert med en av dem (*Livet er et annet sted*), men vi finner aldri den samme klare forankring i, og identifikasjon med, én enkelt fiksjonsperson.

Heller ikke trådene i fortellingen er like enkle å følge hos Kundera som de er hos Camus. Hos Kundera snubler vi gjennom et roteloft av innfall, vi springer plutselig langt frem i tid, for



*I Albert Camus' romaner møter vi en positiv idealisme. Det finnes en god kamp å kjempe.*

deretter å hoppe tilbake for å få med oss noen nye detaljer. Det er som om vi befinner oss på to helt forskjellige litterære planeter.

Milan Kunderas klarhet er først og fremst en klarhet i *tanke*. Som Camus er Kundera en tenkende forfatter, men forskjellen mellom de to litterære bautaene markerer også et klart skille i europeisk litteratur.



*Denis Diderot levde i en kaotisk tid og skapte en roman hvor vi bringes til å tvile på hva som er virkelighet.*

### **EN ORDNET RAMME**

Camus ser ut til å etterstrebe en klassisistisk renhet i konstruksjon, som først har sin rot i den realistiske romanen fra første halvdel av 1800-tallet (Balzac, Flaubert), og dernest kan spores gjennom fransk 1700-tallsdrama tilbake til den greske tragedien, slik Aristoteles beskriver den. Sentralt for all denne litteraturen er et ordnet univers, en sammenhengende forståelsesramme for menneskenes liv, om den nå er opprettholdt av guder, slik den var i den greske antikken, eller viten- og borgerskap, slik den var på fransk 1800-tall.

Skal vi gi en grovkornet psykologisk forklaringsramme for at det er akkurat *denne* virkeligheten Camus velger å skrive seg inn i, kan det være fristende å peke på forfatterens tid som motstandsmann under Andre Verdenskrig. Med andre ord: Albert Camus er en mann som kjempet den riktige kampen mot de onde undertrykkerne. Det finnes et ordnet univers, det er noen som er gode, og noen som er onde.

### **VEKSLLENDE SYMPATIER**

Milan Kundera på sin side kommer fra en del av Europa som gjennom århundrene har blitt okkupert snart av den ene makten, snart av den andre. De vekslende politiske regimene har medført så mange historier om svik, angivelser, sympatier og overløpere, at det ikke lenger finnes noen klar, entydig sannhet.

I *Romankunsten* snakker Kundera blant annet om Denis Diderots *Jacques le fataliste*, en frodig og burlesk roman fra midten av 1700-tallet som Kundera også har laget en dramatisering av. Her møter vi hovedpersonen Jacques, som underveis på en reise forteller sin herre om sine opplevelser med krig og fruentimmere. Det meste av Jacques' fortellinger grenser mot det usannsynlige. Og etter hvert begynner vi da også å tvile på den virkeligheten vi presenteres for.

## VERDEN ELLER MEG?

I følge Kundera bringer *Jaques le fataliste* videre en tradisjon i europeisk roman som startet med *Don Quixote*: Spriket mellom en hovedpersons oppfatning av virkeligheten og verden der ute slik den faktisk er. Den politiske situasjonen som Denis Diderot levde under, var svært kaotisk. 1700-tallets Europa var en tid og et sted med enorme omveltninger, både i levesett, kultur og politikk.

Ved innledningen til det 20. århundre skriver Knut Hamsun *Sult*, en roman som markerer nok en etappe i arven fra *Don Quixote*: Den deliriske, hungersridde hovedpersonen opplever et stadig voksende gap mellom sin indre virkelighet og byen rundt seg. Dermed har han lagt grunnlaget for den oppløsningen som hele forrige århundres litteratur har utforsket med intensitet og iver - for det vi med et svært upresist uttrykk kan kalle *postmodernismen*. Det ordnede univers, der årsak og virkning henger sammen for hovedpersonen, er i større grad fraværende i denne litterære tradisjonen.

## KOKETTERI OG ALVOR

Et tilsvarende grep møter vi i Kunderas *Livet er et annet sted* (bare tittelen vekker assosiasjoner til splitten mellom selvet og verden). Vi presenteres først for poeten Jaromils karriere som hoffpoet for kommunistene, hans kvinnehistorier og hans tidlige død. Deretter blir vi stilt overfor en helt annen - og på ett vis langt mer alvorlig virkelighet: Uten å være klar over det har Jaromil angitt sin elskerinne til myndighetene. Jaromils koketteri med kommunistpartiet blir satt i kontrast til denne elskerinnens politiske undergrunnsvirksomhet.

I romanen *Den fremmede* forteller Albert Camus om Meursault som begår, blir dømt og tilslutt henrettet for et mord. Camus følger Meursault tett, følger tankene hans, beskriver nøytralt hva som foregår, hva bakgrunnen for mordet er. Vi får ingen uforbeholden sympati med morderen - han forblir gjennom hele boken en fremmed, både for oss og for det samfunnet han lever i. Likevel forstår vi ham, vi forstår hvorfor han endte med å bli henrettet. Skal vi lete etter et berøringspunkt mellom de to romanforfatterne Albert Camus og Milan Kundera, kan det være i dette ønske om å gi forståelse av, eller vinne innsikt i, en fiksjonspersons handlingsgrunnlag. Men denne utforskningen skjer altså innenfor svært ulike litterære rammer.

## DRAPET PÅ FORTIDEN

Jaromil i *Livet er et annet sted* lever tett opp til Kunderas egen tid som kommunist i et nylig okkupert Praha. Den analysen

**Dermed har han lagt grunnlaget for den oppløsningen som hele forrige århundres litteratur har utforsket med intensitet og iver.**

Kundera gir av sitt svunne jeg, legger for dagen både en fascinasjon og en forakt. Jaromil er både latterlig og beundringsverdig. Ironisk nok, blir han drept av en av sine egne fiksjonspersoner. Dermed blir Jaromils skjebne en metafor på Kunderas eget forhold til sin fortid: Først er han vennlig innstilt til kommunismen, deretter flykter han til Frankrike og dikter seg opp en annen, og mer heroisk protesterende holdning til regimet i hjemlandet (illustrert bl.a. av Tomas i *Tilværelsens utholdelige letthet*). Denne nye, fiktive Kundera tar livet av den gamle, opprinnelige Kundera gjennom en forsøkt omdiktning av fortiden.

### **VELGER VI DET GODE?**

**Denne nye, fiktive Kundera tar livet av den gamle, opprinnelige Kundera gjennom en forsøkt omdiktning av fortiden.**

Vi kan ane at spriket mellom disse to dikter-jeg'ene gjennomsyrrer store deler av Kunderas senere forfatterskap og har en dyp innflytelse på de menneskeskildringene han gir. Dette gjelder ikke minst skikkelsene fra den sekvensen av *Udødeligheten* vi skal se nærmere på, nemlig den om Bettina Brentano von Arnims berømte/beryktede kjærlighetsrelasjon til Johann Wolfgang von Goethe.

Den yndefulle Bettina er 26 år gammel og en svært ambisiøs ung dame. Hun ønsker sin del av de store tyske kunstnerkongers udødelighet. Ikke bare fra den en gang så vakre Goethe, men også fra den ikke fullt så billedskjønne Beethoven:

*Goethe var allerede gammel (på denne tiden ble en 60-åring betraktet som en olding) og praktfullt moden for døden; Beethoven, som så vidt var nådd 40 nå, befant seg uten å vite det fem år nærmere graven enn Goethe. Bettina smøg seg inn mellom dem som en tander, liten engel mellom to enorme, sorte gravsteiner. Det var flott, og Goethes tannløse munn plaget henne ikke det minste (s. 68).*

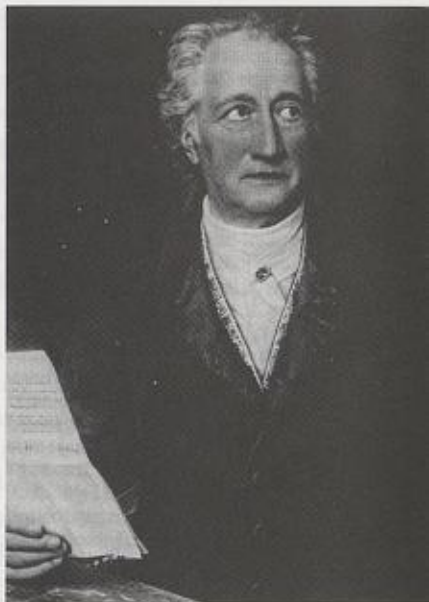
Beethoven får vi ikke høre så mye til, han forblir en sta skygge et sted i bakgrunnen av Bettinas snedige intrigemakeri, før han mot slutten av sekvensen skal trekke ett og annet ut av hatten. Men både Bettina og Goethe blir behørlig portrettert gjennom den sekvensen av *Udødeligheten* som omhandler dem. I avsnittet over - som i hele strekket - ligger sympatien verken hos Goethe, som her er en tannløs olding, eller hos Bettina, som utleveres som en beregnende og infantil energibunt. I bildet av Goethes tannløse munn får Kundera både vist dikterkongens skrøpelighet og Bettinas ambisiøse omfavelse av den samme skrøpeligheten: Jo nærmere Goethe kommer døden, jo bedre egnet er han til å gi Bettina den berømmelsen hun trakter etter.

## GJENNOMGÅENDE DOBBELTHET

Gjennom hele Kunderas litterære produksjon er det svært få personer som tegnes med uforbeholden varme. Vi møter stadig denne dobbeltheten: En fascinasjon, men også en underliggende oppgitthet eller ironi over de kreftene som driver disse skikkelsene.

En av de vi som lesere nesten litt uforbeholdent får lov til å leve sammen med, er *Udødelighetens* Agnes. Men så, ironisk nok, dør hun, og vi må leve over hundre sider i sårt savn etter denne kvinnen med den fascinerende håndbevegelsen, før hun, strengt tatt litt stemoderlig behandlet, dukker opp som storelskeren Rubens' skytshelgen.

Kunderas grep er på ett vis modernistisk. Han tvinger oss til å bli en slags kjølige, Brechtske tilskuere til forestillingen. Vi forblir sittende i salen og betrakter de skjebnene som spilles ut foran oss med en litt avmålt intellektualisme. Kanskje Kundera vil at vi skal holde oss på avstand? Han vil i hvert fall at vi skal ha med oss tanken, som i utdraget under:



En av verdens mest berømte kvinneforførere: Johann Wolfgang von Goethe.

*For å forstå situasjonen riktig, må vi vokte oss vel for å glemme en helt grunnleggende bestanddel: Goethe hadde vært en kvinneforfører helt fra sin tidligste ungdom av. Det hadde han altså vært i 40 år da han ble kjent med Bettina, og i hele denne tiden var en mekanisme med forføreriske gester og reflekser blitt perfeksjonert i ham, slik at den satte seg i bevegelse ved den minste impuls (s. 65).*

«For å forstå situasjonen riktig, må vi vokte oss vel for å ...». Slik snakker ikke en forfatter som er opptatt av å usynliggjøre grepene sine. Fortelleren er tilstede i fiksjonen og gir sine kommentarer. Meta-nivået i teksten representeres svært ofte. Det er *jeg* som forteller *deg* om disse personene.

## FORSTÅElsen VIKTIG

Kanskje er det *forståelsen*, og ikke *opplevelsen*, som står i fokus. Det er viktig for Kundera at vi forstår hva han vil si om de ulike formene for udødelighet. Det kan virke som mindre viktig at vi får noen form for følelsesmessig tilknytning til Bettina eller Goethe. Eller Beethoven - for den sakens skyld.

Denne holdningen understrekes ytterligere gjennom det

mekanistiske menneskesynet man kan lese ut av *Udødeligheten*, her representert ved Goethes «mekanisme med forføreriske gester og reflekser». De var «blitt perfektionert i ham» fra hans tidligste ungdom, og de «satte seg i bevegelse ved den minste impuls».

Vi kan tenke oss at Kundera et sted i sin lesning finner frem til denne kjærlighetshistorien og blir svært fascinert av den. Det kan virke som om nysgjerrigheten hans pirres av Bettinas valg, og han setter ut på en nærmest vitenskapelig undersøkelse av de drifter og viljer som ligger bak dem.

*Jo mindre de så hverandre (Bettina og Goethe), desto mer skrev de til hverandre; eller snarere, for å være nøyaktig: skrev hun til ham. Hun sendte ham 52 lange brev, hvor hun var dus med ham og bare snakket om kjærlighet. Men bortsett fra et skred av ord skjedde det faktisk ingenting, og vi kan saktens lure på hvorfor kjærlighetshistorien deres er så berømt (s. 62).*

**Hun sendte ham 52 lange brev, hvor hun var dus med ham og bare snakket om kjærlighet.**

### **EN VARME?**

Kundera lurer, men han har også et svar: Bettinas forhold til Goethe handler ikke om kjærlighet, men om *udødelighet*. Når den viljesterke Bettina treffer den utmattede Goethe med «et skred av ord», hva skjer da? Vi går to skritt tilbake sammen med Kundera og får hans versjon av historien i en ivrig, men distansert utleggelse. Eller er det likevel en varme der?

Er det et snev av sympati for Bettinas streben etter *udødelighet*, den ambisjonen som etter Goethes død får henne til å forfalske korrespondansen deres for å få frem den rette tonen - tonen mellom to elskende - slik at det gjennom utgivelsen av *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* «Goethes brevveksling med et barn» ble klart for all verden at Bettina hadde hatt et intenst kjærlighetsforhold til den store dikteren.

*Ingen betvilte brevenes ekthet før i 1929, da de opprinnelige brevene ble funnet og utgitt.*

*Å, hvorfor brente hun dem ikke i tide?*

*Sett deg i hennes sted: Det er ikke lett å brenne intime dokumenter som er deg dyrebare. Det er som om du skulle vedgå for deg selv at du ikke har mer tid igjen, at du skal dø i morgen. Slik utsetter du ødeleggelsesakten ustanselig, og en dag er det for sent.*

*Vi regner med *udødeligheten*, og vi glemmer å ta med døden i betraktningen (s. 77).*

Hva viste originalbrevene? Jo, at det slettes ikke var snakk om noen

kjærlighet mellom de to. Bettina fikk riktignok brev fra Goethe. Men disse brevene var altfor avmålte i tonen til at de post mortem kunne forsvare den lidenskapen Bettina ønsket å bevise for verden.

Hører vi et lite hjertesukk for Bettina, som først, i nærmere hundre år, lever i den samme udødelighet som sin Goethe, for deretter, på grunn av sin egen vegring mot å brenne originalbrevne, blir gjenstand for den latterlige udødeligheten? Er han opptatt av henne, eller er hun bare en av illustrasjonsfigurene? Det er ikke godt å vite, vi holdes i spenningsfeltet mellom sympati og utlevering, der Kundera fascinert sier «Se hva jeg har funnet!».

### **FINNES DET EN VERDIG KAMP?**

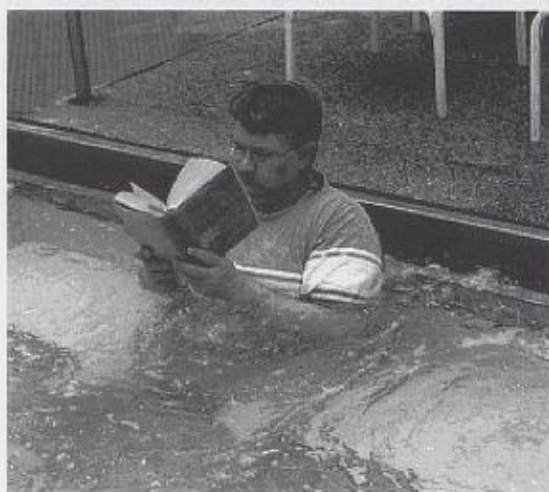
Man kan lure på om en av forskjellene mellom Camus og Kundera har med idealisme å gjøre. Eller mangelen på det samme. Camus' fortid som motstandsmann har kanskje gitt ham troen på at det finnes en god kamp å kjempe. For Kundera, som en periode av sitt liv aktivt spilte på lag med dem som hadde inntatt landet hans, er det langt mer vanskelig å beholde en overordnet tro på at det finnes én sannhet, én kamp.

Kunderas dobbelthet til sine romanpersoner er også en dobbelthet til menneskets muligheter og valg (og ikke minst hans egne): Vi kan velge det gode, men ofte velger vi noe helt annet. For Milan Kundera vekker det siste valget en nysgjerrighet og er en av drivkreftene i et fascinerende forfatterskap.

Halvor Eifring

# HVORFOR LESER VI ROMANER?

MILAN KUNDERA OG DE FIRE U'ER



Det kan virke selvfølgelig. De fleste av oss leser romaner fordi vi synes det er morsomt. En måte å snu spørsmålet på er å spørre: Hvorfor skriver man romaner?

HVIS VI HOLDER UNNA FAKTORER som behovet for å tjene penger eller bli berømt, kan kanskje svaret si noe om hva en roman er - både for forfatteren og leseren.

Det kan virke litt fikst, men de fire u'ene nedenfor (eller, på engelsk, fire e'er) beskriver fire hovedgrunner til at forfattere skriver romaner. Man skriver for å:

*underholde (entertain)*  
*undervise (educate eller edify)*  
*uttrykke seg (express oneself)*  
*utforske (explore)*

Inndelingen er min, og Milan Kundera ville neppe gått god for den. For ham er utforskning romanens egentlige hensikt.

Romaner som ikke har dette elementet i seg, omtaler han, kanskje litt retorisk og i hvert fall temmelig nedlatende, som døde eller umoralske.

## **UNDERHOLDNING**

Men også Kunderas romaner, som enhver god roman, har i tillegg et element av underholdning. Den som leser *Tilværelsens utholdelige letthet*, blir fanget av historien om Tomas og Tereza. Riktignok får man tidlig i romanen vite alt om deres tragiske død i en trafikkulykke. Likevel fortsetter man å være opptatt av deres skjebner, av hvordan det vil gå med dem, ikke bare fordi man dermed "oppdager en hittil ukjent side ved tilværelsen" (romanen som utforskning), men rett og slett fordi historien er fengende, spennende og - ja, underholdende.

Kundera kaller det adspredelse. "I begynnelsen var den store europeiske roman adspredelse, og denne romanen lengter alle virkelige romanforfattere seg syke etter!" Men for Kundera er det ingen motsetning mellom adspredelse og alvor, tvert imot:

*Det å forene spørsmålets ekstreme alvor med formens ekstreme letthet har bestandig vært min ambisjon. Og da mener jeg ikke bare en rent kunstnerisk ambisjon. Foreningen av en frivol form og et alvorlig tema avslører våre tragedier (såvel de som utspiller seg i sengene våre som de vi spiller på historiens store scene) i all deres forferdelige betydningsløshet.*

Romankunsten, s. 108.

I tillegg til slike eksistensielle grunner til å søke adspredelsen kommer den selvfølgelig: Hvem gidder å lese en roman som ikke på en eller annen måte er underholdende? Underholdningsmomentet er den mest leserorienterte av de fire u'ene over. Det hjelper ikke om forfatteren har moret seg aldri så mye under skrivingen, hvis ikke gleden smitter over på leseren.

Populærlitteratur à la John le Carré eller Anne Karin Elstad rendyrker romanen som underholdning og adspredelse. Det samme kan man, i et annet medium, hevde om den populære filmen basert på Kunderas roman *Tilværelsens utholdelige letthet* (se egen artikkel).

Kanskje er det nettopp underholdningssiden ved romanen som på et tidlig tidspunkt tvang den ut av moralens fangarmer. Det gjelder ikke minst i kulturer der enhver litterær form med respekt for seg selv må ha et moralsk budskap, slik tilfellet var i keisertidens Kina. Her strevet romanforfattere og utgivere for å gjøre romanene respektable ved å skrive forord og etterord med moraliserende fortolkninger. Men publikum gjennomskuet dem.

Vanlige folk leste romanene som underholdning og hoppet gladelig over de moralske for- og etterordene, mens de mer aktverdige rynket på nesen til tross for adstadige prologer og epiloger skrevet på klassisk kinesisk. Romanen ble aldri helt respektabel, men den ble stadig mer populær.



Romanen kan være en spiselig form for propaganda.

### UNDERVISNING

Hva med romanen som en mer spiselig form for undervisning, idéformidling eller agitasjon? Den ideologiske roman er mer utbredt enn vi vanligvis tenker oss. Det gjelder ikke bare i totalitære regimer, men også for eksempel i George Orwells angrep på det totalitære og Alexander Kiellands forsøk på "at brænde et eller andet Samfundsonde" (se artikkelen "Uvisshetens visdom"). Budskapet som formidles, kan være moralsk, filosofisk, religiøst eller politisk.

Mens den underholdende roman når sitt mål hvis vi lar oss more og adspredde, når den undervisende roman sitt mål hvis vi lar oss påvirke av budskapet.

For Milan Kundera er romaner med et klart og utvetydig budskap en vederstyggelighet. En roman representerer først og fremst et spørsmål. Riktignok er de fleste setninger i de fleste romaner utsagnssetninger som tilsynelatende uttrykker påstander. Men Kundera insisterer på at romanen ligger hinsides påstandenes domene.

Det han misliker aller mest, er at kritikere og andre har en tendens til å lese enhver roman som om den tar stilling:

*Hva vil Cervantes' store roman [Don Quijote fra 1605-15] utsi? Det finnes en overveldende litteratur som tar opp dette spørsmålet. Det finnes de som hevder å se en rasjonalistisk kritikk av Don Quixotes tåketede idealisme i denne romanen. Det finnes andre som ser en hyldest til den samme idealismen i romanen. Begge disse tolkningene er feilaktige, ettersom de som romanens grunnlag vil finne ikke et spørsmål, men et moralsk standpunkt.*

Romankunsten, s. 17.

Kundera liker ikke at folk forsøker "å oversette [romanens] relativitets- og tvetydighetsprog til sine egne uimotsigelige og dogmatiske talemåter". Det lukker forståelsen av noe som skulle være åpent.

Riktignok er også Kunderas romaner fulle av refleksjoner og standpunkter hvor det ser ut som forfatteren har falt for fristelsen til å fremstille sine meninger om tilværelsen snarere enn å utforske den. En som har lest *Udødeligheten*, er neppe i tvil om hva Kundera mener om det moderne mediasamfunnet. Han har mange og til dels lange utlegninger à la følgende:

*Journalistene hadde forstått at utspørringen ikke bare var reporterens arbeidsmetode der han ydmykt drev sine undersøkelser med notisblokken i hånden, men at den faktisk var en form for maktutøvelse. ... Journalistens makt hviler ikke på retten til å stille et spørsmål, men på retten til å kreve et svar.*

Romankunsten, s. 122-23.

Men Kundera insisterer på at "den romanformede tankevirksomheten er ... i selve sitt vesen spørrende og hypotetisk" (*Romankunsten*, s. 90). Selv kommentarer som ser ut som meningsytringer, dreier seg "om øvelser i tenkning, om et spill av paradokser og om improvisasjoner snarere enn om tankemessige påstander" (s. 91). Han innrømmer: "Jeg liker å gripe inn direkte fra tid til annen - som forfatter, som meg selv." Men han insisterer: "Alt fra første ord av har tanken en lekende, ironisk, provoserende, eksperimenterende eller spørrende tone." Han omtaler sjette del av *Tilværelsens uutholdelige letthet* som et essay om kitsch, men hevder at tonen aldri er seriøs, men provoserende. "Dette essayet kan ikke tenkes utenfor romanen - det er det jeg kaller et 'spesifikt romanformet essay'." (s. 92-93)

## UTTRYKK

Hva med romanen som personlig og emosjonelt uttrykk, som bekjennelse? I hvor stor grad er enhver roman selvbiografisk? Mange forfattere omtaler skriveprosessen som en måte å "uttrykke seg" eller "kommunisere". Og det hersker knapt tvil om at forfatterens liv og livstemaer ofte, kanskje alltid, utgjør store deler av romanens råmateriale.

Kundera er ikke fremmed for denne tanken: "Selvfølgelig øser enhver romanforfatter av sitt eget liv enten han vil det eller ei." (*Forrådte testamenter*, s. 282) Om Franz Kafka skriver han:

*Det berømmelige brevet Kafka skrev og aldri sendte til faren, viser faktisk at det var fra familien, fra forholdet mellom barnet og foreldrenes guddommeliggjorte makt, at Kafka skaffet seg sin viten om skyldiggjøringens teknikk.*

Romankunsten, s. 124.

Likevel er Kundera svært engstelig for dem som forsøker å forstå en roman på bakgrunn av forfatterens liv - det han kaller "det biografiske vanviddet" (*Forrådte testamenter*, s. 284):

*Romanforfatteren river sitt livs hus for å bygge sin romans hus med stenene. En romanforfatters biografer river altså ned det romanforfatteren har bygget opp, og de bygger opp det han har revet. Deres arbeid kan hverken kaste lys*



*Leseren kan leve ut egne følelser gjennom romanen.*

*over verdien av eller meningen ved en roman – det kan til nød identifisere enkelte murstener.*

Romankunsten, s. 160



*Roman som undervisning? Den skal tidlig krøkes...*

Selv om han ser sammenhengen mellom Kafkas liv og Kafkas romaner, er han kritisk til kafkologenes opptatthet av Kafkas liv. De ser ikke bare Kafkas biografi som "hovednøkkelen til en forståelse av meningen i verket", men skriver også som om "verkets eneste mening er å være en nøkkel til forståelse av biografien" (*Forrådte testamenter* s. 48-49). "Hele meningen i romankunsten vil på denne måten bli utslettet," sier Kundera (*Forrådte testamenter* s. 283).

Av de fire u'ene er tilsynelatende denne den mest forfatterorienterte og minst leserorienterte. Men det betyr ikke at leseren ikke spiller en viktig rolle for romaner av dette slaget. Det viktige for forfatteren er jo nettopp å skape kommunikasjon. Forfatterens følelsesuttrykk må treffe følelser i leseren også. Hvis han lykkes, kan leseren på sin side leve ut noen av sine følelser gjennom romanen.

Kundera snakker sjelden om hvordan hans egne romaner gjenspeiler forfatterens følelser og livstemaer. Han er i det hele tatt bevisst sparsom med opplysninger om eget liv. Og hans forfatterstemme er langt mindre personlig og følelsespreget enn Kafkas, i en viss forstand mer distansert (skjønt ikke uengasjert).

Kafkas romaner uttrykker en intens emosjonell solidaritet med hovedpersonen. Selv om hovedpersonen omtales i tredje person, har man nesten følelsen av å lese en jeg-roman. Det er kanskje ikke så rart at kritikerne Boisdeffre og Albérès hevder at Kafkas romaner ikke lar seg skille fra personen:

*Enten han heter Josef K., Rohan, Samsa, Landmåleren, Bendemann, sangerinnen Josefine, Sultekunstneren eller Trapeskunstneren, er helten i bøkene ingen annen enn Kafka selv.*

*Forrådte testamenter* s. 48

Også hos Kundera forekommer fortellerstemmer som antyder forfatterens nærvær. Men istedenfor å inngi en følelse av emosjonell solidaritet med romanpersonene etterlater de snarere et forsterket inntrykk av distanse.

Romanen *Udødeligheten* åpner for eksempel med et kapittel skrevet i jeg-form. Vi tror et øyeblikk vi hører forfatterens stemme. Han veksler mellom å fortelle om seg selv, om de personene romanen skal handle om, og om de refleksjoner han gjør seg underveis. Men ganske snart blir det klart at jeg-personen også er en romanperson, og at han er like (eller nesten like - vi vet aldri helt) fiktiv som hovedpersonen Agnes, som denne jeg-

personen (forfatteren?) betyr at han aldri har kjent:

*Og ordet Agnes dukket opp i tankene mine. Agnes. Aldri har jeg kjent noen kvinne som har båret dette navnet. (s 10)*

Etterhvert som jeg-fortellerens liv og de fiktive romanpersonenes liv blander seg i hverandre, fordufter inntrykket av at det er forfatterens egen stemme vi lytter til. Vi får isteden inntrykk av en skjult forfatter som temmelig uanfektet kan skalte og valte med sine romanpersoner (inkl. jeg-fortelleren) som han vil. Noen synes denne distansen virker arrogant. Men man kan også se den som et forsøk på å holde blikket klart, på ikke å la seg fange av det Kundera omtaler som samtidens sentimentale behov for "å betrakte fuktige øyne som bedre enn tørre, hånden over hjertet som bedre enn hånden i lommen, troen som bedre enn skepsisen, lidenskapen som bedre enn den avslappede ro og bekjennelsen som bedre enn kunnskapen" (*Forrådte testamenter* s 73).

Visst er det trolig at Kunderas liv og livstemaer kommer til uttrykk i hans romaner. Men det skjer ikke direkte, og vi vet ikke hvordan. Kanskje er det ikke viktig for andre enn forfatteren selv. Gustave Flaubert hevdet i sin tid at den kvinnelige hovedpersonen i hans viktigste roman var et uttrykk for ham selv: "Madame Bovary, c'est moi!" Utsagnet sier mye om romanens tilblivelse, men er neppe viktig for å fatte dens meningsinnhold.

## **UTFORSKNING**

Kunderas bok *Romankunsten* tar utgangspunkt i filosofen Edmund Husserls uttalelse om hvordan naturvitenskapene har "reduert verden til bare en gjenstand for teknisk og matematisk utforskning, og ... utelukket livets konkrete verden fra sin horisont". Husserls elev Heidegger kalte fenomenet for "værens uteglemmelse". Kundera kommenterer:

*Selv om det er riktig at filosofien og naturvidenskapen glemte menneskets væren, virker det like åpenbart at med Cervantes oppsto det en stor, europeisk kunst som ikke er noe annet enn utforskningen av denne glemte væren. (s. 14-15)*

Igjen og igjen kaller Kundera resultatene av romanens utforskning for "oppdagelser". Vi er vant til å snakke om Columbus som en oppdagelsesreisende, og vi er vant til å snakke om at Newton oppdaget tyngdekraften, men det er mer uvant å tenke på



*...som god krok skal bli.*

romanforfattere som oppdagere. For Kundera er det nettopp det de siste fire hundre års romanforfattere har vært. Listen over romanens oppdagelser er lang og omfatter blant annet:

Miguel de Cervantes Saavedra: eventyrerens eksistensielle situasjon  
Samuel Richardson: følelsenes hemmelige liv  
Honoré de Balzac: menneskets rotfestethet i historien  
Gustave Flaubert: dagliglivets skjulte virkelighet  
Lev Tolstoj: det irrasjonelles inngripen i avgjørelser og adferd  
Marcel Proust: det ugripbare øyeblikket i fortid  
James Joyce: det ugripbare øyeblikket i nuet  
Thomas Mann: mytenes innvirken på våre liv



Kundera sier: "Denne rekken av oppdagelser (og ikke oppsummeringen av alt det som er blitt skrevet) utgjør den europeiske romanens historie." (s. 16) Romanen har til hensikt å beskytte mennesket mot "værens uteglemmelse" og avdekke en (indre eller ytre) virkelighet som allerede er der, men som vi til vanlig er mer eller mindre blinde for. Kundera siterer den tsjekkiske dikteren Jan Skacel:

*Dikterne oppfinner ikke diktene  
Diktet er ett eller annet sted der bak  
I lang lang tid har det vært der  
Dikteren bare oppdager det*

Det er dette Kundera kaller romanforfatterens kall.

### **FRA UTTRYKK TIL UTFORSKNING**

Av og til er romanens utforskning av virkeligheten en videreføring av dens følelsmessige uttrykk. Som vi har sett, kretser Kafkas roman *Prosess* omkring det univers av skyld og anklager som er til stede som et emosjonelt felt hos forfatteren selv. Det er ved å slippe seg langt inn i de indre konfliktene at han er i stand til å gjøre sine oppdagelser.

En av Kafkas oppdagelser er det besynderlige psykologiske fenomen som Kundera kaller "straffen søker feilen":

*Raskolnikov [som i Dostojevskijs roman Forbrytelse og straff har myrdet en pantelånerske] holder ikke ut skyldfølelsens tyngende vekt, og for å få fred går han frivillig med på straffen. Det er den velkjente situasjonen hvor feilen søker straffen. Hos Kafka er denne logikken satt på hodet. Den som blir straffet [Josef K., som går igjennom en lang og uforståelig prosess som ender med henrettelse], kjenner ikke årsaken til straffen. Det absurde ved avstraffelsen blir*

*så uutholdelig at den anklagede vil finne en rettferdiggjørelse av straffen, for å få fred: straffen søker feilen.*

Romankunsten, s. 117.

Fenomenet er mer utbredt enn man skulle tro, både i dagliglivet og på samfunnets store arena. Tydeligst blir det i totalitære samfunn. Den kinesiske journalisten Liu Binyan var i utgangspunktet en tro kommunist. Da han, som så mange, ble arrestert og sendt i arbeidsleir i 1957, visste han ikke hvorfor partiet ville straffe ham. Til å begynne med trodde han, som Josef K., at det var skjedd en feil. Men etterhvert godtok han sin egen skyld. Han regnet med at partiet visste best, og hadde få motforestillinger mot å underskrive tilståelseserklæringer og selvkritikker han fikk seg forelagt. Det tok ham ytterligere nesten tre år før han mistet troen på kommunistpartiet.

Kafkas romaner har vært sett som profetier av totalitarismens skrekkelige herjinger i det 20. århundre. Men det er ingenting som tyder på at Kafka var spesielt politisk opptatt. Hans utgangspunkt var familien og forholdet til faren. Det er viljen til å gå langt inn i et psykologisk stoff - og gi uttrykk for det - som gjør ham til en stor dikter - og, for å holde fast ved utforskningsperspektivet, en stor "oppdager". Hans oppdagelser på mikronivå viste seg skremmende relevante for beskrivelsen av hele det 20. århundres historie. Ordet "kafkask" brukes i dag i mange språk for å beskrive individets hjelpeløse møte med en absurd, men ugjennomtrenkelig overmakt (i Kafkas liv, faren), gjerne i form av et "system" (i Kafkas liv, familien).



## **HELHET**

På ett punkt skiller romanforfatterne oppdagelser seg fra vitenskapens. Den viten vitenskapen søker, er uhyre spesialisert og fremstår oppstykket og fragmentert:

*Naturvitenskapens raske fremvekst kastet mennesket inn i de spesialiserte disipliners tunneler. Jo større fremskritt mennesket gjorde i sin kunnskap, desto mer tapte det både verden som helhet og seg selv av syne... s 13-14*

Selv om romanforfatterne også utforsker sider ved menneskelivet, forholder de seg til helheten i tilværelsen:

*... i den overdrevne arbeidsoppdelings og den frenetiske spesialiseringens tid utgjør romanen en av de siste stillingene hvor mennesket fremdeles kan ha et forhold til livet i sin helhet. s 79*

Så får vi håpe at profetiene om romanens død aldri går i oppfyllelse.

# På tampen

**Redaktør: Wiggo Smeby**

## **Historiske fakta**

Litteraturen har også vært avhengig av den teknologiske og historiske utvikling :

- |          |   |
|----------|---|
| 3500 fvt | Sumeriske leirtavler kom i alminnelig bruk  |
| 2400 fvt | første kjente papyrus   |
| 150 fvt  | papir finnes opp i Kina   |
| 47       | biblioteket i Alexandria brenner,<br>en stor del av oldtidens skrifter blir borte |
| 868      | Den første kjente bok i Kina trykket på papir.                                    |
| 1085     | Papirproduksjon innføres i Spania   |
| 1456     | Gutenbergs bibel, boktrykkekunstens inntog<br>i vestlig verden                    |
| 1977     | Den første masseproduserte datamaskin<br>fra Apple                                |
| 1991     | Starten på World Wide Web<br>– det vi kaller Internet                             |



*Gutenbergs bibel kom 588 år etter den første trykte bok i Kina.*

## **Morsomme fakta**

“Jeg tenker, derfor er jeg” er et utsagn fra en intellektuell som undervurderer tannpine

*Milan Kundera*

Hunder er vår forbindelse med paradiset

*Milan Kundera*

Med skikkelig trening kan mennesket bli en hunds beste venn

*Corey Ford, forfatter*

Når mennesker leser mer og mer i bibelen når de blir eldre, er det fordi de pugger til avsluttende eksamen?

Hvorfor er forkortelse et så langt ord?

Hvis en person med multippel personlighet skriver en bok, hvem får da royalty?



*På vei mot paradiset?*

## **Boklige fakta**

I 1998 hadde avisen *The Independent* en spørreundersøkelse om århundrets beste bøker.

Dette er 10 på topp :



1. *The Lord of the Rings* JRR Tolkien
2. *Nineteen Eighty-Four* George Orwell
3. *Animal Farm* George Orwell
4. *Ulysses* James Joyce
5. *Catch-22* Joseph Heller
6. *The Catcher in the Rye* JD Salinger
7. *To Kill a Mockingbird* Harper Lee
8. *One Hundred Years of Solitude*  
Gabriel Garcia Marquez
9. *The Grapes of Wrath* John Steinbeck
10. *Trainspotting* Irvine Welsh

Jostein Gaarders *Sofies verden* kom på 41 plass.



## **Bisarre fakta**

Pass dere derfor for jødene, der de har sine synagoger, finnes intet annet enn en samling djevler, hvor selvforherligelse, løgn, svindel og blasfemi praktiseres

*Martin Luther, 1543*

USAs minst interessante mann, Robert Shields, har skrevet den lengste dagbok som er kjent i historien, 81 esker med notater (innpå 40 millioner ord) som dekker de siste 24 årene av hans liv i 5 minutters segmenter. Et eksempel fra 25 juli 1993, kl 0700 om morgenen : "jeg vasket badekaret og skrapte tørr hud fra føttene mine, tisset en halv liter urin, og brukte 5 tørk"

Den lille byen Sodom i Connecticut "forsvant" i 1993 akkurat som sin bibelske navnebror Sodoma gjorde for lenge, lenge siden. Innbyggerne fremhever nemlig at de egentlig kommer fra nabobyen North Canaan. Sodom finnes fortsatt på kartet, men ingen vil si at de er derfra.

I 1995 saksøkte Carolyn J. Christian og hennes preste-utdannede ektemann en skole for blindehunder for 1,2 mill NOK i erstatning fordi en blind mann som brukte en av skolens hunder, hadde tråkket damen på foten i et shoppingssenter og kanskje brukket en av hennes tær. De trakk søksmålet etter en voldsom offentlig meningsstorm mot dem.

I 1996 utviklet fotografen Marion Stirrup *PlanTea* fra fiskemel, sjøalger, rødbet, osv. med 100 000 dollar i offentlig og privat støtte. Hun hevder oppskriften ble overført henne telepatisk fra hennes 16-tommers palme, georgiane (Stirrup sier georgiane foretrekker at navnet hennes staves med liten g).



*Mora di har innovernavle.*

I 1995 økte antall navle-rekonstruksjoner (plastisk operasjon) i Japan med 375% fordi "navlen sier alt om deg". Folk vil ha navler som ikke er aggressive. Den perfekte navle er vertikal, smal og symmetrisk. I japansk språk er det tradisjon for at barn bruker navlen som et hånsobjekt ("mora di har utovernavle").

Ku Klux Klan-leder og bestemor Velma Seats ble i 1996 spurt av en journalist fra the New Yorker hvorfor hun ikke hadde den hvite drakten på seg den dagen: "Vi har hatt så mange arrangementer i det siste, renseriregningen ville tatt livet av deg," svarte hun.

**First issue from Acem Audio released:**

# Inner Strength

## Free Mental Attitude in Acem Meditation

The free mental attitude is a creative and dynamic force that may provide relaxation as well as deeper changes in mind and personality. On this audio CD, Dr Are Holen explains how practitioners of Acem Meditation may cultivate a free mental attitude, and what kinds of change that may bring about.

*"As we give the unconscious greater and greater freedom through meditation, more and more undercurrents of the mind surface in order to become a part of the conscious mind. This process represents a more profound form of integration that brings together different and often opposing parts of ourselves. It is a process that revivifies dormant parts of the self in order to unite them with the conscious self."*



Are Holen, MD, PhD, is the international head of Acem. He teaches at the Faculty of Medicine, Norwegian University of Science and Technology.

Acem Audio - a series on the theory and practice of Acem Meditation.

Order from Acem now!  
CD price: NOK 125 (does not include postage/handling or taxes as applicable)

# **BLI DYADE-ABONNENT, DU OGSÅ**

**Mat og drikke**

**Drift og dyd**

**Fotball og terapi**

**Det er ikke lett å være barn**

**Vellyst og lidelse**

**Ibsen og Proust**

Du finner det meste i Dyade.  
Tidsskriftet for deg som ikke leser  
tidsskrifter.

Reflektert, men ikke tungt.  
Tankevekkende, men ikke innfløkt.  
Kanskje litt på tvers av tidens  
selvfølgelige tanker.

Hvert hefte belyser ett tema.  
Som abonnent er du derfor med i en  
liten bokklubb.

For mindre enn 200 kroner får du fire  
hefter i året.

Du kan også bestille enkeltnumre.

Ring 23 11 87 00

Fax 22 83 18 31

E-post: [dyade@acem.no](mailto:dyade@acem.no)

**Hjemmesider: [dyade.no](http://dyade.no)**

## **Jeg bestiller:**

- Abonnement på Dyade  
4. nr. pr. år kr. 190
- Bok om Acem-meditasjon  
*Stillhetens psykologi* kr. 125
- Boken *Personlig produktivitet* kr. 145
- Boken *Tal bedre* kr. 195
- Boken *Stress - arbeid - kjærlighet* kr. 140
- Godt grønt*. Kokebok for vegetarmat. kr. 240
- For kropp og sinn*. Vegetariske  
basisoppskrifter kr. 240
- CDen *Inner Strength* kr 125
- Gratis brosjyre for Acems kurs

**Følgende temahefter av Dyade:**

.....  
.....  
.....

Navn:  
Adresse:

## **BREV**

Kan sendes  
ufrankert i  
Norden.  
Adressaten  
vil betale  
portoen.

**SVARSENDING**

**AVTALE NR. 126000/95PB**

**DYADE**

**Postboks 2559, Solli**

**N-0202 OSLO**

**NORGE**

# Temahefter



1/2 1996

700 000 nordmenn vil prøve vegetarkosthold. Les hvorfor.



1 2000

Middelalderisk forfølgelse, vår tids massedrap, mediernes anklager.



1 1999

Becketts Godot, Grøndahls fragmenter, Nabokovs Lolita, Prousts fortid, Uglens Sukk



4 1999

Hva sier litteraturen om menneskesinnet? Om Simi Bedford, Dag Solstad, Henrik Ibsen



3 1997

Hvordan kan vi lære å kjenne oss selv? Hva er subjektiv og objektiv viten?



3 1999

Les Bibelen som en roman, med Gud som hovedperson og Satan som hans skygge.



2 1998

En rasende dikter med giftig husdyr. Ibsen i Italia referer nordmennene.

2 1999

Har vi et søskensamfunn hvor ingen vil være voksne eller autoriteter?



Er vi barn for ferget?

ISSN 0332-5792

C-BLAD



**dyade**  
.no

Postboks 2559 Solli  
0202 Oslo

## Livet er en roman

Hvem er jeg? Hvilke muligheter står jeg overfor? Hva knytter meg til andre mennesker? Hva skiller meg fra dem? Hva slags samfunn er jeg en del av? Hva er min historie? Milan Kunderas romaner kan leses som svar på slike spørsmål. Skjønt i romanens verden er svarene aldri annet enn foreløpige utkast.

Dette nummer av Dyade inneholder seks foreløpige utkast om Milan Kundera:

- hans meditative tilnærming til menneskelivet
- hans fortid som regimetro forfatter under kommunismen
- hans roman *Tilværelsens utholdelige letthet* som filmkitsch
- hans skjulte dialog med Bakhtin om romanens «polyfoni»
- hans flertydige tanker (mot Camus' velordnede visjoner)
- hans romaners plass blant de fire u'er

Skribentene i dette bladet er tre litteraturforskere og en romanforfatter.

