

Гоце
Смилевски

**Родовото недоразбирање во
„погрешно разбрани зборови“**

(третиот дел од *Нейгодносливајќа лесношпија на Постоенеџа*) од Милан Кундера

**Помирување на наратологијата
и феминистичката критика**

Во нејзиното дело *Фикции на авторитетност: женише писателки и нарашивниот глас* (1992), Сузан Ленсер (Susan Lanser) се обидува да ги помири феминистичката критика и наратолошките погледи на литературата и литературната критика. Имајќи го предвид парадоксалниот аспект на нејзиниот обид, Ленсер укажува на тоа дека „формалистичката поетика може да им се чини на феминистките наивно емпиристичка, маскирајќи ја идеологијата како објективна вистина, жртвувајќи го значењето за јасноста (прецизноста), без способност за создавање обележја со политичко значење. Феминистичката критика може да им се чини на наратолозите наивно субјективна, со тенденција да ја жртвува прецизноста во името на идеологијата, неспособна за создавање на обележја со текстуално значење“ (Lanser: 4, 5). Допирната точка на овие два различни пристапи на литературата би можел да биде, според Ленсер, наративниот глас, доколку го сфатиме едновременно и како наратолошки, и како политички термин. За таа цел, Ленсер предлага наративниот глас да биде согледан низ неговата артикулација во три наративни модели. Првиот модел, авторскиот глас, може да биде

Goce
Smilevski

**Gender Misunderstanding in
'Words Misunderstood'**

(third part of the *Book of Laughter and Forgetting*) by Milan Kundera

**Reconciliation of
Narrative and Feminist Criticism**

In her work *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* (1992), Susan Sniader Lanser tries to reconcile the feminist criticism and narratological views on literature and literary criticism. Being aware of the paradoxical aspect of her attempt, Lanser points out that “formalist poetics may seem to feminists naively empiricist, masking ideology as objective truth, sacrificing significance for precision, incapable of producing distinctions that are politically meaningful. Feminist criticism may seem to narrators naively subjectivist, sacrificing precision for ideology, incapable of producing distinctions that are textually meaningful” (Lanser: 4, 5). The meeting point of these two different literary approaches could be, according to Lanser, the narrative voice, if it is understood as both a narrative and political term. For this purpose, Lanser suggests the narrative voice articulate itself in three narrative modes. The first mode, the authorial voice, can be found in texts that are “heterodiegetic, public, and self-referential” (Lanser: 15). The second mode, the personal voice, refers to “narrators who are self-consciously telling their own histories (Lanser: 18). The third mode, the communal voice, refers to texts “in which narrative authority is invested in a definable community and textu-

најден во текстовите кон се „хетеродиететски, јавни, и автореференцијални“ (Lanser: 15). Вториот модел, личниот глас, се однесува на „нараторите кои самосвесно ги раскажуваат нивните сопствени животни приказни“ (Lanser: 18). Третиот модел, заедничкиот глас, се однесува на текстови „во кои раскажувачкото авторство е израз на одредена заедница и текстовно оформено или преку мултиплицирачки, взаемно авторизирачки гласови или преку гласот на една индивидуал која е отворено авторизирана од заедницата“ (Lanser: 21).

Можеби токму парадоксалниот и на некој начин утописки проект на Ленсер за помирување на нараторологијата и феминистичката критика ме инспирираше да ја употребам нејзината теорија за наративниот глас на парадоксален начин – да ја применим на автор кој не само што не е од женски пол (насловот на книгата на Ленсер сугерира, иако не лимитира, употреба на теоријата на наративниот глас на жени-авторки), туку е воедно проблематизиран неговиот однос како наратор кон жените.¹ Во исто време, чувствувам дека ми е „допуштено“ да го сторам тоа токму од страна на Ленсер, бидејќи самата таа потенцира дека опишувајќи ја „комплексноста во некои дела на жени-авторки сепак не заговарам некаков вид на ‘автентичен’ женски глас ниту пак докажувам дека жените секогаш пишуваат различно од мажите. Всушност, верувам дека непризнатите автори од двата пола се вклучуваат во разни стратегии на адаптација и критика што ги чини нивните дела ‘дијалогични’(...)“ (Lanser, 8).

Кундера и создавањето на книжевните ликови

„Би било бесмислено доколку авторот би се обидува да го увери читателот дека неговите јунаци навистина

ally inscribed either through multiple, mutually authorizing voices or through the voice of single individual who is manifestly authorized by a community“ (Lanser: 21).

Maybe it was Lanser's paradoxical, and in some way utopian project, to reconcile narrative and feminist criticism that inspired me to use her theory on narrative voice in a paradoxical way. To apply it to an author that is not only non-female (Lanser's book title suggests, although does not limit, applying the theory on narrative voice to women's writers), but is also highly discussed concerning his narrators' notions towards the women' At the same time, I feel "allowed" to do this analysis by Lanser herself, as she points out that describing the "complexities in some women's writings I am not, however, suggesting any kind of 'authentic' female voice or arguing that women necessarily write differently to men. Rather, I believe that disavowed writers of both sexes have engaged in various strategies of adaptation and critique that make their work 'dialogical' [...]" (Lanser, 8).

Kundera and the Creation of Literary Characters

"It would be senseless for the author to try to convince the reader that his characters once actually lived. They

живее. Тие не се родени од мајчината утроба; тие се родени од една или две сугестивни реченици, или од една основна ситуација" (Kundera, 1990 : 39).

Би можело да се рече дека овие зборови на Кундера го поедноставуваат алхемискиот процес на создавањето на книжевен лик. Би се согласил дека неговото становиште е поедноставувачко, но би додал дека тој едновременно е и искрен. И, доколку сакаме да бидеме поедноставувачки и искрени кон авторите на начин на кој Кундера е во однос на создавањето на ликовите од романите, би рекле дека тие (авторите) се родени од *војштинички* писатели – претходници, или од основни романи на тие родители-писатели. На пример, Кундера (како писател) е роден од „*Месечариите*“ на Херман Брох (Herman Broch) и *Човек без својства* од Роберт Музил (Robert Musil). Кундера несомнено би додал уште неколку круцијални автори (Сервантес, Рабле, Дидро и уште по некој), но неговата реченица која ја цитиравме погоре и која го објаснува неговиот однос кон создавањето на ликовите, може да биде поврзана токму со двата погоре споменати романи. Неговата теорија, дека ликовите се конструирани од стимулативна фраза, може да биде поврзана со третиот дел од *Месечариите* на Брох, каде што во еден од наративните токови, насловен „Распадот на вредностите“, Брох во философски манир ја објаснува длабоката социјална, психолошка, па и метафизичка позадина на која се насликани приказните на неговите ликови. Теоријата на Кундера, исто така, може да биде поврзана со *Човек без својства* од Музил, заради желбата на Улрих (која прераснува во копнеж) да ги дефинира проблемите, да ја објасни ситуацијата во која тој и останатите ликови се поставени, што води кон објаснување на самиот него.³ Желбата на Кундера да го роди книжевниот лик од стимулирачка фраза, односно да го дефинира ликот со таква фраза, го води читателот кон истражување на начинот на кој

were not born of a mother's womb; they were born of a stimulating phrase or two or from a basic situation" (Kundera, 1990: 39).

One can say that these words of Kundera are simplifying the alchemic process of creating a character. I would agree that he is simplifying the process, but I would add that he is also honest. And, if we want to be simplifying and honest towards the writers the same as Kundera is towards the way in which he creates his characters, we would say that they (the writers) are born out of *stimulating* writers - ancestors or from *basic* novels of these parent writers. Kundera (as a writer) is, for example, born out of *Sleepwalkers* by Herman Broch and *Man without Qualities* by Robert Musil. He would certainly add a few more crucial authors (Cervantes, Rabelais, Diderot, to name but a few), but his explanation of his notion towards the creating of characters that is quoted above can be linked precisely to the two aforementioned novels. His theory that characters are constructed out of a stimulative phrase can be linked with the third part of Broch's *Sleepwalkers*, where in one of the five narrative streams, titled "The Decay of Values" Broch, in a philosophical manner, explains the deep, social, psychological, even metaphysical background on which are drawn the stories of his characters. It can also be linked with Musil's *Man Without Qualities*, because of the wish (even desire) of Ulrich to define the problems, to explain the condition, in which he or the other characters are in, that leads towards the explanation of himself.³ Kundera's wish to give birth to the character out of a stimulating phrase, i.e. to define the character with such phrase, leads the reader towards exploring how the authorial voice of the narrator in Kundera's novels is connected to that process of giving birth, and its specific way of choosing exact phrases or a basic situation for creating particular characters.

авторскиот глас на нараторот во романите на Кундера е поврзан во тоа раѓање и во неговиот специфичен начин на избор на конкретни фрази или основни ситуации при креирањето на одделни ликови.

Краткиот речник на погрешно разбрани зборови

Нараторот во *Нейодносливата лесношчија на ѝосѝое-њешо* има авторски глас. Романот е поделен во седум дела и е раскажуван од доверлив раскажувач кој има пристап до свеста на четирите главни лика. Во секој од седумте делови нараторот избира различен лик до чија свест ќе има пристап. Во првиот дел, тоа е свеста на Томаш, во вториот – на Тереза, во третиот – на Сабина и Франц, во четвртиот на Тереза, во петтиот – на Томаш, во шестиот – на Сабина и на Франц, и во седмиот одново свеста на Тереза. Овој метод му дозволува на нараторот да раскажува од различни точки на гледиште, но едновременно претставува различно мислење на карактерите во врска со идентични нешта.

Авторскиот глас не само што е посредник на гласовите на ликовите, туку воедно ги интерпретира нивните искуства. 'Авторитетот' на авторскиот глас е едновременно најмалку и најмногу видлив (или пак слушлив, како еквивалент на терминот 'авторски глас') во третиот дел од романот, насловен „Погрешно разбрани зборови“³, кој го изразува односот на Сабина и Франц кон идентични нешта/термини. Иако може да изгледа дека нараторот овде е во позадината пренесувајќи ги спротивставените гледишта на ликовите, сепак едновременно авторскиот глас го има „последниот збор“⁴, и ги поврзува минатите искуства со актуелната ситуација на недоразбирање. Тоа е имено ситуација која Ленсер ја именува како *overt autho-*

The Short Dictionary of Misunderstood Words

The narrator in Milan Kundera's *The Unbearable Lightness of Being* has an authorial voice. The novel is divided into seven parts, and is narrated by a reliable narrator that has access into the consciousness of the four main characters. In each of the seven parts the narrator chooses a different character to whose consciousness the narrator has access. In the first part it is Tomas's consciousness, in the second it is Tereza's, in the third one Sabina's and Franz's, in the fourth it is Tereza's, in the fifth it is Tomas's, in the sixth - Sabina's and Franz's, and in the seventh again Tereza's consciousness. This method allows the narrator to narrate different sequences from a different point of view, but also represents different opinions of the characters on the same subjects.

Not that the authorial narrator only mediates the voice of the characters, but also interprets their experience. The 'authority' of the authorial voice is the least and the most visible 'authorial voice' in the third part of the novel, called "Word Misunderstood". It contains a subchapter divided into three parts, titled "A Short Dictionary of Words Misunderstood"³ that expresses the notion of Sabina and Franz towards the same subjects/terms, presenting also events of their past that played a role in the forming of their notion towards these subjects/terms. Although it can seem that the narrator here simply stands back telling the characters' opposing opinions, at the same time the authorial voice says 'the last word', and is linking the past events to the actual situation of misunderstanding. It is

riality: „постапки со кои хетеродиегетските, јавни, автореференцијални наратори ги изведуваат овие ‘екстрареферентативни’ функции кои не се неопходни за раскажувањето на приказната“ (Lanser: 17). Нараторот е оној кој во романот на Кундера сутерира дека „додека луѓето се уште млади и додека одсвонуваат почетните тактови на музичката композиција на нивниот живот, можат таа композиција да ја пишуваат заедно и да ги разменуваат мотивите, (...) но ако се запознаат кога се веќе постари, како Франц и Сабина, нивните музички композиции се повеќе или помалку заокружени и секој мотив, секој предмет има поинакво значење во секоја од нив“ (Kundera: 88-89). Оттука, овој дел од романот не е *неопходен за раскажувањето на приказната*, но во исто време е есенцијален за разбирање на недоразбирањето помеѓу Сабина и Франц, а авторскиот раскажувач е диригент на нивната музичка композиција, разменувајќи ги мотивите на овие различни, комплетирани музички композиции со претпоставениот читател, додека ликовите не можат да ги размент тие мотиви меѓусебно.

Првото потпоглавје од „Краткиот речник на неразбрани зборови“ го разгледува зборот ‘жена’. Клучната точка во анализата на ова потпоглавје е дека различната позиционираност на ликовите кон овој поим е одредена и биолошки. Еден од ликовите, Сабина, по дефиницијата на својот род е жена. Како што укажува нараторот уште во првата реченица од потпоглавјето, „Да се биде жена беше судбина која Сабина не ја беше избрала“. Бидејќи е индиферентна кон тоа „да се биде жена“, таа нема да ја разбере важноста која ја придава Франц кога ќе се обрати со „Сабина, вие сте *жена!*“. Дури подоцна таа ќе сфати дека да се биде жена за Франц не означува „еден од двата човечки пола, туку означува *вредност*“ (Kundera: 89). Но, она што ликовите никогаш нема да го

actually a situation of what Lanser names as *overt authoriality*: “practices by which heterodiegetic, public, self-referential narrators perform these ‘extrarepresentational’ functions not strictly required for telling the story” (Lanser: 17). It is the narrator of Kundera’s novel that suggests that “while people are fairly young and the musical composition of their lives is still in its opening bars, they can go about writing it together and exchange motifs [...], but if they meet when they are older, like Franz and Sabina, their musical compositions are more or less complete, and every motif, every object, every word means something different to each of them” (Kundera: 88-89). Hence, this part of the novel is *not strictly required for telling the story*, but at the same time is essential in understanding the misunderstandings between Sabina and Franz, and the authorial narrator is a conductor of their *musical composition*, exchanging the motifs of these *different, complete compositions* with the narrator, as the characters cannot exchange them between themselves.

The first subchapter of “A Short Dictionary of Misunderstood Words” discusses the term ‘woman’. The crucial point in analyzing this subchapter is that the characters that have different notions towards the term and are differently positioned towards it, partly through biological differences. One of them, Sabina, by definition of her gender is a woman. As the narrator points out in the very first sentence of the subchapter, “Being a woman is a fate Sabina did not choose”. Being indifferent towards ‘being a woman’, she will not understand the solemnity of Franz when he will tell her “Sabina, you are a *woman!*”. Only later she will realize that being a woman for Franz does not signify “one of the two human sexes; it represented a *value*” (Kundera: 89). But, what the character will never know (and what the narrator knows and lets be known) is

дознаат (а што нараторот го знае и му го дозволува на претпоставениот читател тоа знаење) е причината зошто да се биде жена е вредност за Франц и зошто секоја биолошка жена не може да биде жена. Авторскиот глас нè води кон минатото на Франц, кога тој и неговата мајка биле оставени од татко му. Во сеќавањето од детството, неговата мајка ја задржувала смиреноста во негово присуство и тоа остава силна импресија кај него, откако тој го согледува нејзиното силно страдање преку нејзината неможност да се концентрира додека се обува, и таа оди низ градот со различни чевли. Читателот може да заклучи: жената која е жена не само по случајност (биолошки), туку и како личност која вреди да биде жена, е женска личност која умее да страда, но во исто време и да го скрие своето страдање. Ваквиот однос кон жената и кон страдањето би можел да биде силно критикуван од феминистички детерминирани критичар(к)и, но во исто време може да биде и ценет – Кундера, во повеќето од неговите романи, покажува наклоност кон стишената, неизговорена тага и страдање.

Додека првата разлика во разбирањето на зборовите беше основана пред сè на биолошко ниво и исто на различните минати искуства на лично ниво (мајка-дете), во останатите потпоглавја голема улога во ова недоразбирање игра разликата во нивниот класен, национален и брачен статус.

Во потпоглавјето „Верност и предавство“, нараторот раскажува за односот на Франц кон неговата мајка. За Франц, верноста е љубов која вечно трае, како што тој ја љубел својата мајка – до нејзината смрт и по неа тој продолжил да ја сака во своите спомени. Раскажувајќи ѝ за неа често на Сабина, Франц се надева дека таа „ќе биде магепсана од неговата способност да биде верен, дека тоа ќе ја освои“. Во тој миг нараторот прави рез во објаснувањето на односот на Франц кон

the reason why to be a woman is a value for Franz, and why every biologically woman cannot be a woman. The authorial voice leads us to Franz's past, when he and his mother have been left by his father. In the child's memory the way his mother was keeping herself calm in the presence of the young son left a strong impression, as he realized her great suffering through her inability to concentrate while putting on shoes, so she walks in the city with different shoes. A reader can conclude that a woman that is a woman not only by coincidence (biologically), but also as a person that is worth to be a woman is a female person who knows how to suffer, but at the same time knows how to hide the suffering. This can be strongly criticized by feminist determined critics, but at the same time it can be prized. Kundera, in many of his novels, shows some sympathy towards the subdued, unuttered sorrow and suffering.

If the first difference in understanding the words was based mostly on a biological level, and also on a different past experience on an individual level (mother-child), in the other subchapters a big role in this misunderstanding is also the difference in their class, national and marital status.

In the subchapter “Fidelity and Betrayal” the narrator talks about the notion of Franz towards his mother. For Franz, the fidelity is a love that lasts forever, as he loved his mother - till her death, and after that he continued to love her in his memories. Speaking often of his mother to Sabina, Franz hopes that she “would be charmed by his ability to be faithful, that it would win her over”. At this moment the narrator makes the cut in explaining Franz's notion towards fidelity, and, mostly addressing the reader,

верноста и, пред сè обраќајќи се кон претпоставениот читател, вели: „Она што тој не го знаеше беше тоа дека Сабина беше повеќе магепсана од изневерата отколку од верноста“ (Kundera: 91). Веднаш по овој исказ, нараторот ја објаснува причината заради која Сабина ја отфрла верноста како поим со етичка вредност: поимот верност ја потсетува на нејзиниот татко и на неговите стравови: најпрво тој се плаши дека таа би можела да забремени со нејзиното прво момче, подоцна ќе се плаши дека таа би сликала во стилот на Пикасо, што било забрането во ерата на соц-реализмот. Забраната да слика во кој и да е стил различен од соц-реалистичкиот ќе ја следи воедно и во текот на нејзините студии.

Разликата меѓу односот на Сабина и на Франц кон бинарната опозиција верност/предавство, за разлика од претходната, не е поврзана со родовата различност, туку пред сè со нивната индивидуална и национална различност. Франц ја поврзува оваа бинарна опозиција со своето индивидуално искуство на љубов кон неговата мајка, кое е испразнето од каква било идеолошка или политичка конотација, додека искуството на Сабина е идеолошки нијансирано. Како дел од чешката нација, таа има искусено притисок врз нејзините лични односи – нејзиниот татко не ѝ дозволувал да излегува од дома откако дознал дека таа има момче (што е дел од раснењето во патријархално опкружување и пресија врз нејзината творечка дејност) – ѝ било забрането да слика во манирот кој ѝ се допаѓал (што е во релација со студирањето сликарство во социјалистичка земја). Токму затоа таа го поврзува предавството со бунтовништвото кон авторитетите и границите, за неа „предавството значеше кршење на редовите“ (Kundera: 91).

Дури и кога ликовите меѓусебно комуницираат околу некои од поимите кои предизвикуваат недоразбирање

says: “What he did not know was that Sabina was charmed more by betrayal than by fidelity” (Kundera: 91). Right after this statement the narrator explains the reason of Sabina’s denying of fidelity as a term and as an ethic value: the term fidelity reminds her of her father, and his fears: first he is afraid that she could get pregnant with her first boyfriend, later he is afraid she will paint in the manner of Picasso, which has been forbidden in the era of social realism. This forbiddance to paint in any style different than soc-realism will follow her during her studies too.

The difference in Sabina and Franz’s notion towards the opposite fidelity/betrayal, unlike the previous one, has nothing to do with the gender difference, but most of all with their individual and national difference. Franz connects it with his individual experience of love towards his mother, that is empty of any ideological or political connotation, while Sabina’s experience is ideologically colored. As a part of the Czech nation, she has experienced pressure towards her personal relationship – her father did not let her go out of the house after he heard she has a boyfriend (which is part of growing in patriarchal surrounding), and a pressure in her creative work – it was forbidden for her to paint in the manner she liked (which was related to studying painting in a socialist country). Hence she connects betrayal with the rebelling against these authorities and borders, for her “betrayal means breaking the ranks” (Kundera: 91).

Even when the characters communicate some of the terms of misunderstanding, they do not discuss it till the last

меѓу нив, тие не дискутираат околу нив до крајната точка на нивно разјаснување и така недоразбирањето продолжува. Таков е случајот со потпоглавјето „Музика“. Откако Сабина му вели на Франц (кој го обожува секој вид музика) дека таа би можела да ја сака музиката кога би живеела во некое друго време, таа замолкнува, замолкнува за Франц, но не и за читателот. Нараторот има дополнително објаснување за претпоставениот читател: „Мислеше на времето на Јохан Себастијан Бах, кога музиката потсетуваше на роза расцветана на огромната снежна рамнина на тишината“ (Kundera: 93). Нараторот потем прави премин од идејата родена во имагинацијата на Сабина додека таа дискутира со Франц за нејзиниот однос кон музиката, кон сопственото минато и причината за нејзината аверзија кон музиката, причина која ќе остане непозната за Франц. Музиката ја потсетува на времето кога била приморана да ги минува целите летни распусты во младински кампови работејќи со останатите ученици и студенти на работни акции. Во текот на тоа време биле приморани од зори до ноќ да ја слушаат жизнерадосната музика која го славела социјализмот.

„Парада“. Во ова потпоглавје од „Речникот на погрешно разбрани зборови“ можеме најинтензивно да го чуеме авторскиот глас: „Би можел да го кажам *штоа* на *инаков начин*: Франц го чувствуваше неговиот книжен живот како нереален“ (Kundera: 100). Оваа реченица, овој дел од реченицата, упатува на тоа колку голема улога има нараторот врз приказната, врз она што е кажано и како е кажано. „Јас“ (тоа зависи од мене) „можам“ (тоа зависи од мојата волја: би можел, но не би морал) „да го кажам тоа“ (јас сум оној кој говори и она што го кажувам ми припаѓа мене), „на *инаков начин*“ (за мене секогаш постојат различни можности/варијанти за кажување на приказната, јас сум оној кој избира). И така тој *го кажува штоа*

point and thus the misunderstanding continues. It is the case in the subchapter “Music”. After Sabina says to Franz (that adores *every* kind of music) that she may like music if she lived in some other time, she remains silent – silent for Franz, although not silent for the reader. The narrator has an additional explanation for the reader: “She was thinking of the days of Johann Sebastian Bach, when music was like a rose blooming on a boundless snow-covered plain of silence” (Kundera: 93). The narrator then makes a passage from the idea born in Sabina’s imagination while discussing her notion towards the music with Franz to her past and the reason of her aversion towards the music, the reason that will be unknown to Franz. The music reminds her of a time when she was forced to spend whole summer vacations at a youth camp, working with other students on a steelwork construction site. During this time they were forced to listen to the joyful music celebrating the socialism from dawn till dusk.

“Parade”. At this subchapter of “The Dictionary of Misunderstood Words” we can *hear* the authorial voice the most intensively: “*I may put it another way*: Franz felt his book life to be unreal” (Kundera: 100). This sentence, this part of the sentence, gives us an inspection how big a role the narrator has within the story, over what is told and how is it told. “I” (it depends on me) “may” (it depends on my will, I may, and I may not) “put it” (it is me that speaks, and what I say belongs to me) “another way” (for me there are always different possibilities to tell the story, I always choose the one). So, he *puts it* (the reason why Franz loves parades) in two different ways. If in the first case Franz was attending the parades as he wanted to rebel against the predetermination of life, in the other

(причината зошто Франц ги сака парадите) на два различни начини. Ако во првиот случај Франц ги посетува парадите заради желбата да го изрази својот бунт кон предетерминираноста на животот, при вториот начин (кога нараторот *го кажува Шоа на инаков начин*) Франц е во потрага по вистински живот надвор од неговиот книшки живот.

Најинтересно за интерпретација од феминистички аспект би било потпоглавјето „Сила“. Во него Сабина е опишана како жена која не знае што точно сака и во исто време како жена која сака да се почувствува како потчинета во одреден степен и во одреден миг (кога не знае што сака). И додека сепак постоеше објаснување за нејзината фасцинација со предаството преку односот со нејзиниот татко во минатото, нејзината фасцинација со силата изгледа дека е *sui generis* и без објаснување. Таа се чувствува среќна кога гледа колку е силен Франц кога тој го подига со една рака тешкиот стол високо над својата глава, но во исто време таа чувствува разочарување затоа што тој е слаб кон луѓето со кои е близок и жали што никогаш не би ѝ наредувал:

„Сабина продолжи со своето меланхолично размислување: што би било кога би имала маж кој би ѝ наредувал? Кој би сакал да господари со неа? Колку долго би можела да го издржи? Ни пет минути! Од што произлегува дека ниту еден маж не ѝ одговара. Ни силен ниту слаб.

‘Зошто не ја употребиш некогаш силата врз мене?’ рече таа.

‘Бидејќи љубовта значи одрекување од силата,’ рече Франц нежно.

way (when the narrator *puts it another way*) Franz searches for real life out of his book life.

The most interesting for interpretation from a feminist point of view would be the subchapter “Strength”. In it Sabina is represented as a woman that does not know what she wants, and at the same time, as a woman that wants to feel submissive to some point and at some point (when she does not know what she wants). If there was an explanation for her fascination with the betrayal before through the relation with her father in the past, her fascination with the strength seems to be *sui generis*, and without explanation. She feels happy to see how strong Franz is when he raises with a hand a heavy chair, high above his head, but at the same time she feels disappointed that he is weak towards the people he is close with, and she regrets that he would never give her orders:

“Sabina proceeded with her melancholy musings: What if she had a man who ordered her about? A man who wanted to master her? How long would she put up with him? Not five minutes! From which it follows that no man was right for her. Strong or weak.

‘Why don’t you ever use your strength on me?’ she said.

‘Because love means renouncing strength,’ said Franz softly.

Сабина сфати две нешта: прво, дека зборовите на Франц се прекрасни и вистинити; второ, дека тие го дисквалификуваа него од нејзиниот љубовен живот" (Kundera: 112).

Според начинот на кој авторскиот глас ги претставува мислите на Сабина, читателот може да заклучи дека нараторот сака да создаде претстава за Сабина како личност која: 1) ја сака силата; 2) таа е разочарана кога некој кој е силен не ѝ наредува; 3) едновременно, таа не би била во состојба да биде со таква личност „ниту пет минути“; 4) и покрај тоа, таа сака силен маж кој ќе ја употреби својата сила врз неа; 5) кога силен маж одбива да ја употреби силата врз неа бидејќи, љубовта значи одрекување од силата“ таа се согласува со таа дефиниција, но едновременно го дисквалификува него од нејзиниот љубовен живот; 6) што подразбира дека нејзе ѝ е потребна сила во нејзиниот љубовен живот; 7) но ако „љубовта значи одрекување од силата“, тогаш не постои љубов во љубовниот живот на Сабина. Крајниот заклучок на читателот, воден од авторскиот глас на нараторот, е дека она што Сабина го нарекува свој љубовен живот нема никава допирна точка со љубовта, туку само со сексот.

Би можело да се претпостави дека некои од погрешно разбраните зборови играат улога и во именувањето на одреден лик. „Живеење во вистина“ е потпоглавје во „Речникот на погрешно разбрани зборови“ и претставува формула која Франц ја има најдено во дневниците на Кафка и која го освојува. За Франц да се живее во вистина значи „да не се лаже, да не се прикрива, да не се таи ништо“, наоко откако ќе ја запознае Сабина тој ќе биде приморан да ја лаже својата сопруга (Kundera: 112). Сабина верува дека живеењето во вистина е „можно единствено надвор од јавноста“. Сличниот однос кон вистината на Кафка и на ликот од романот на Кундера можеби одиграл

Sabina realized two things: first, that Franz's words are noble and just; second, that they disqualified him from her love life" (Kundera: 112).

By the way the authorial voice presented Sabina's thoughts, the reader can conclude that the narrator wants to create an image of Sabina as of a person that: 1) loves strength; 2) is disappointed when a strong person does not give orders; 3) at the same time, she would not be able to be with such a person, "not for five minutes"; 4) despite it, she wants a strong man to use his strength on her; 5) when a strong man refuses to use strength on her as "love means renouncing strength" she agrees with that idea, but at the same time *disqualifies him from her love life* 6) which means that she needs strength in her love life; 7) but as "love means renouncing strength", there is no love in Sabina's love life. The final conclusion of the reader, lead by the authorial voice of the narrator, is that what Sabina calls her own life having nothing to do with love, but with sex only.

It could be supposed that some of the *misunderstood words* played a role in naming a character. "Living In Truth" is a subchapter in "Words Misunderstood", and it is a formula that Franz found in some of Kafka's diaries, and that captivated him. For Franz living in truth means "not lying, not hiding, and not dissimulating", although since the time he met Sabina he has to lie to his wife (Kundera: 112). Sabina believes that living in truth is "possible only away from the public". The similar attitude towards the truth of Kafka and the character of Kundera's novel may be crucial for naming the Swiss professor Franz. The same as Kafka, Kundera's Franz is postponing the telling of the truth, although it is of prime importance to

клучна улога во тоа швајцарскиот професор да се вика Франц. Исто како и Кафка, Франц на Кундера го одложува кажувањето на вистината, иако тоа му е од примарно значење, и нему ќе му биде потребно долго време за да ѝ каже на својата сопруга дека има љубовница. Франц Кафка никогаш не му го испратил на татко си писмото кое му го пишувал, писмо кое ја открива вистината, можеби најважната за разбирање на личноста на Кафка, неговата интровертност, борбата со авторитетите и, би претпоставил, одбивањето да ги објави сопствените романи.

Заклучок

Делот од *Нејодносливата лесноија на вистината* кој го анализирав во овој текст не е само објаснување на различните светови во кои живеат ликовите од романот, иако живеат еден покрај друг, туку е и во цврста спрега со романот како целина. На пример, потпоглавјето „Гробишта“ го осветлува крајот на Франц и можниот крај на Сабина. Објаснувајќи го нивниот однос кон гробовите, нараторот вели: „За Франц гробиштата се грдо складиште на камења и коски“, додека пак Сабина има поинаков однос кон нив, и „кога се чувствуваше слаба (...) таа шеташе по некое од селските гробишта кои толку многу ги сакаше. На позадината од сини ридови, тие беа убави како заспивалка“ (Kundera: 104). Франц, кој секогаш посакувал *да живее во вистина*, со цел да ја исполни оваа желба оди во Камбоџа и таму умира во вистина. Врежаниот натпис на каменот над неговиот гроб – „Враќање по долго скитање“, е ехо проијано со иронија, ехо на парадоксот дека тој сакал да живее во вистина, а при крајниот обид да најде живеење во вистина ја наоѓа сопствената смрт. Сабина, која сака да биде крај гробови секогаш кога ѝ бил потребен мир, решава да го напушти Париз заради стравот од

him, and it will take a long time before he will tell his wife he has a mistress. Franz Kafka has never sent to his father the letter he wrote for him, a letter which reveals the truth, maybe the most important one for understanding Kafka's personality, his introvertism, a struggle with authorities, and, I would suggest, his refusal to publish his novels.

Conclusion

The part of *The Unbearable Lightness of Being* that I analyzed in this text is not only an explanation of the different worlds in which the novel's characters live, although they live by each other, it is also in a strong connection with the novel as a whole. For example, the subchapter "Cemetery" lightens Franz's end and the possible end of Sabina. Explaining their attitude towards graves, the narrator says: "For Franz a cemetery was an ugly dump of stones and bones", while Sabina has a different attitude, and "when she felt low [...] she would walk through one or another of the country cemeteries she loved so well. Against a backdrop of blue hills, they were as beautiful as a lullaby" (Kundera: 104). Franz, who always wished to *live in the truth*, in order to fulfill this wish goes to Cambodia, and there he dies in truth. The inscription adorning the stone over his grave – "A return after long wandering", echoes with its irony the paradox that he wanted to live in truth, and in the final attempt to find a life in truth he finds his own death. Sabina, that always liked to be near graves whenever she needed peace, decides to leave Paris in fear of facing the vision of herself under a gravestone: "Yes, it was too late, and Sabina knew she would leave Paris, move on, and on again, because were

соочување со визијата за себе под надгробен споменик: „Да, доцна е и Сабина знае дека ќе го напушти Париз, ќе оди и натаму и уште понатаму, бидејќи кога би умрела овде би ја покриле со камен, а во мислите на една жена за која ниту едно место не е дом, неподнослива е помислата за ставање крај на сите бегства“ (Kundera: 125). Надгробниот споменик овде е симбол на отпочинокот кој е во спротивност со авантуристичката природа на Сабина – таа ги сака гробиштата единствено кога се чувствува тешко.

Во неговата книга *Уметноста на романот*, Милан Кундера тврди дека „сите романи, од сите времиња, се опседнати со енигмата на сопството“ (Kundera: 1989, 23). Како што вели понатаму, „да се опфати сопството во моите романи значи да се опфати есенцијата на егзистенцијалниот проблем на тоа сопство. Да се опфати неговиот егзистенцијален код. (...) Во делот наречен 'Неразбрани зборови' јас ги проучувам егзистенцијалните кодови на Сабина и Франц преку анализата на одреден број зборови. (...) Секој од тие зборови има различно значење во егзистенцијалниот код на другата личност“ (Kundera: 29-30). Она што Кундера заборава да го спомене е начинот на кој тој ги структурира егзистенцијалните кодови на ликовите во неговиот роман и како ги структурира нивните животни приказни на начин на кој тие си опонираат едни на други. Тој заборава да го спомене сопствениот авторитетен глас кој одзади ги раководи и конструира интеракциите меѓу овие егзистенцијални кодови.

Во *Фикциите на авторитетноста* Сузан Ленсер претполага дека личниот глас е „помалку ужасен за жените отколку авторскиот глас, бидејќи авторскиот наратор има поголемо право на моќта на знаењето и судењето, додека личниот наратор полага право единствено на своето лично право да го интерпретира сопственото искуство“ (Lanser: 19). Кундера, иако го

she to die here they would cover her up with a stone, in the mind of a woman for whom no place is home thought of an end to all flights is unbearable” (Kundera: 125). The gravestone here is a symbol of rest that is opposite of Sabina's adventurous nature – she liked cemetery only when she felt low.

In his book *The Art of the Novel*, Milan Kundera claims that “all novels, of every age, are concerned with the enigma of the self” (Kundera: 1989, 23). Later in the book he stresses: “To apprehend the self in my novels means to grasp the essence of its existential problem. To grasp its *existential code*.[...] In the part called 'Words Misunderstood' I examine the existential codes of Sabina and Franz by analyzing a number of words [...] Each of these words has a different meaning in other person's *existential code*” (Kundera: 29-30). What Kundera forgets to mention is the way how he structures the existential codes of the characters of his novel, and how he structures their life stories in order to oppose each other. He forgets to mention his authorial voice that from behind leads and constructs the interaction of these existential codes.

In *Fiction of authorities* Susan Lanser suggests that personal voice is “less formidable for women than authorial voice, since an authorial narrator claims broad powers of knowledge and judgement, while a personal narrator claims only the validity of one person's right to interpret her experience” (Lanser: 19). Kundera, although using an authorial voice for narrating his novel, wisely

употребува авторитетниот глас при нарацијата на својот роман, мудро одбива често да суди за своите ликови – тој ја води нарацијата на начин на кој читателот би судел за ликовите на начин кој го посакува самиот наратор.

mits to judge his characters often – he leads the narration in the way the reader could judge the characters in the way the narrator wants.

Translated by the author

Библиографија

- † Kundera, Milan. *The Unbearable Lightness of Being*. Faber and Faber: London, Boston, 1990.
- † Kundera, Milan. *The Art of the Novel*. Grove press: New York, 1989.
- † Lanser, Susan Sniader. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Cornell University Press: Ithaca and London, 1992.
- † Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Routledge: New York and London, 1983.
- † Србиновска Славица. *Подвижниот поемаџрач во романоџ*. Сигмапрес: Скопје, 2000.

Белешки

¹ John O'Brian го разгледува овој проблем (или 'problem') во првиот дел од неговата книга *Kundera and Feminism*, наречен "Mis(representing) Women".

² Во хрватското издание на *Човек без својства* има обемен додаток составен од забелешките на Музил кон процесот на создавањето на романот, како и белешки со идеи за делото во настанок. Еден од тие текстови е насловен „Методот на дедукција“ како објаснување на начинот на кој размислува Улрих и што може да биде ставено во релација со она што Кундера го нарекува егзистенцијален код, кон што ќе се осврнам кон крајот на овој текст.

References

- † Kundera, Milan. *The Unbearable Lightness of Being*. Faber and Faber: London, Boston, 1990.
- † Kundera, Milan. *The Art of the Novel*. Grove press: New York, 1989.
- † Lanser, Susan Sniader. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Cornell University Press: Ithaca and London, 1992.
- † Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Routledge: New York and London, 1983.
- † Србиновска, Славица. *Подвижниот поемаџрач во романоџ*. Сигмапрес: Скопје, 2000.

Notes

¹ John O'Brian's discusses this problem (or 'problem') in the first part of his book *Kundera and Feminism*, called "Mis(representing) Women".

² In the Croatian edition of *The Man without Qualities* there is a large appendix with Musil's remarks on writing the novel and drafts of the ideas of the work in progress. One of these texts is titled "The Method of Deduction" as a method of Ulrich's thinking, and can be linked with what Kundera calls an existential code, that I will discuss in the conclusion of the paper.

³ „Краткиот речник на неразбрани зборови“ е, одново, поделен на потподглавја (ние ќе ги нарекуваме едноставно потпоглавја) кои се наречени: „Жена“, „Верност и предавство“, „Музика“, „Светлина и темнина“, „Паради“, „Убавината на Њујорк“, „Земјата на Сабина“, „Гробишта“, „Старата црква во Амстердам“, „Сила“ и „Живеење во вистина“.

³ „A Short Dictionary of Words Misunderstood“ is, again, divided in subsubchapters (we will call them simply subchapters) and are named: „Woman“, „Fidelity and Betrayal“, „Music“, „Light and Darkness“, „Parades“, „The Beauty of New York“, „Sabina's country“, „Cemetery“, „The Old Church in Amsterdam“, „Strength“ and „Living in Truth“.