



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

**ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ**

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ:

**ΘΕΜΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ *ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΓΕΛΙΟΥ ΚΑΙ*
ΤΗΣ ΛΗΘΗΣ ΤΟΥ ΜΙΛΑΝ ΚΟΥΝΤΕΡΑ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Εισηγητής: Ζαχαρόπουλος Κωνσταντίνος, 6614

Επιβλέπων: Βούβαρης Πέτρος, Αναπληρωτής Καθηγητής

Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 2020

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή.....	5
2. Ο Κούντερα και η μουσική	8
2.1 Η σχέση του Κούντερα με τη μουσική	8
2.2 Η μουσική στα έργα του Κούντερα: Μια βιβλιογραφική επισκόπηση.....	10
2.2.1 Σχόλια από τον διεθνή τύπο	10
2.2.2 Μουσική παιδαγωγική	11
2.2.3 Φιλολογικές προσεγγίσεις.....	12
2.2.4 Η λαϊκή μουσική της Μοραβίας.....	15
2.2.5 Μίλαν Κούντερα και Λέος Γιάνατσεκ	15
2.2.6 Μίλαν Κούντερα και Ιγκόρ Στραβίνσκι.....	16
2.2.7 Μίλαν Κούντερα και Ιάννης Ξενάκης.....	17
2.2.8 Μουσικά έργα εμπνευσμένα από το έργο του Μίλαν Κούντερα	17
2.2.9 Ρυθμικές παράμετροι των μυθιστορημάτων του Κούντερα.....	18
2.2.10 Δομικές παράμετροι των μυθιστορημάτων του Κούντερα	18
2.2.10.2 Παραλλαγές.....	19
3. Μεθοδολογία.....	23
3.1 Επιλογή του δείγματος	23
3.1.1 Η εργογραφία του Κούντερα.....	23
3.1.2 Μυθιστόρημα και δοκίμιο στον Κούντερα	24
3.2 Θεματολογική ταξινόμηση των έργων.....	27
4. Ανάλυση.....	32
4.1 Το <i>Το Βιβλίο του γέλιου και τη λήθης</i> : «Όλο αυτό το βιβλίο είναι ένα μυθιστόρημα σε μορφή παραλλαγών».....	32
4.2 Οι περιλήψεις των επτά ιστοριών στο <i>Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης</i>	33
4.2.1 Μέρος 1 ^ο <i>Τα Χαμένα Γράμματα</i> : Η Ιστορία του Μίρεκ	33
4.2.2 Μέρος 2 ^ο <i>Η μαμά</i> : Η Ιστορία της Μαρκέτας, του Κάρελ και της μητέρας του	33
4.2.3 Μέρος 3 ^ο <i>Οι Άγγελοι</i> : Οι Ιστορίες των δύο φοιτητριών, του Μίλαν Κούντερα και του Πωλ Ελνάρ	34
4.2.4 Μέρος 4 ^ο <i>Τα Χαμένα Γράμματα</i> : Η ιστορία της Τάμινα.....	34

4.2.5 Μέρος 5 ^ο <i>Λίτοστ</i> : Η Ιστορία του φοιτητή και των ποιητών	35
4.2.6 Μέρος 6 ^ο <i>Οι άγγελοι</i> : Η ιστορία της Τάμινα στο νησί των παιδιών	35
4.2.7 Μέρος 7 ^ο <i>Τα σύνορα</i> : Η Ιστορία του Γιαν	36
4.3 Από τη συλλογή πολυφωνικών διηγημάτων στο θεματικά συνεκτικό μυθιστόρημα	37
4.4 Παραλλαγές.....	39
4.5 Το Βιβλίο του γέλιου και της λήθης ως Θέμα και Παραλλαγές	41
4.5.1 Το Θέμα: η ιστορία της Τάμινα (θεματική ανάλυση του Θέματος)	41
4.5.1.1 Το γέλιο	42
4.5.1.2 Η λήθη.....	42
4.5.1.3 Η Πράγα	43
4.5.1.4 Ο άγγελος	43
4.5.1.5 Η λίτοστ.....	45
4.5.1.6 Τα σύνορα	45
4.5.1.7 Η Μαμά.....	46
4.5.1.8 Η σιωπή.....	47
4.5.1.9 Η Ιστορία.....	49
4.5.2 Παραλλαγή πρώτη: η ιστορία του Μίρεκ (θεματική ανάλυση της παραλλαγής) .	49
4.5.2.1 Η λήθη.....	49
4.5.2.2 Η Ιστορία.....	50
4.5.2.3 Η Πράγα	50
4.5.2.4 Η λίτοστ.....	51
4.5.2.5 Το γέλιο	51
4.5.3 Παραλλαγή δεύτερη: Η ιστορία του Κάρελ, της Μαρκέτας και της Εύας (θεματική ανάλυση της παραλλαγής)	52
4.5.3.1 Το γέλιο	52
4.5.3.2 Η μαμά	52
4.5.3.3 Η Ιστορία.....	53
4.5.3.4 Ο άγγελος	53
4.5.3.5 Η λήθη.....	53
4.5.3.6 Τα σύνορα	54
5. Συμπεράσματα.....	57
Παράρτημα 1- Κατάλογος μουσικών αναφορών ανά βιβλίο.....	60

Παράρτημα 2- Κατάλογος περιγραφικής ταξινόμησης	63
Παράρτημα 3- Κατάλογος θεματικής ταξινόμησης.....	69
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	72

1. Εισαγωγή

Το 1935 Άρνολντ Σένμπεργκ θεμελίωσε τη μουσικοσυνθετική του πρακτική, στους παλιούς του δασκάλους: στον Μπαχ, τον Μότσαρτ, τον Μπετόβεν, τον Βάγκνερ, τον Μπραμς. Στο περίφημο ανέκδοτο άρθρο του με ημερομηνία 24 Φεβρουαρίου 1935 γράφει, μεταξύ άλλων: «Από το Μπετόβεν έμαθα 1. Την τέχνη της ανάπτυξης των θεμάτων και των μερών του έργου. 2. Την τέχνη της παραλλαγής και της διαφοροποίησης.»

Τέσσερις δεκαετίες αργότερα, ο τσέχος συγγραφέας Μίλαν Κούντερα, ακολουθεί το παράδειγμα του Μπετόβεν κάνοντας χρήση της «τέχνης της παραλλαγής» για να γράψει ένα μυθιστόρημα: *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*, μυθιστόρημα σε επτά μέρη σε μορφή παραλλαγών. Στο έκτο μέρος ο Κούντερα αποκαλύπτει το εγχείρημα του γράφοντας «Όλο αυτό το βιβλίο είναι ένα μυθιστόρημα σε μορφή παραλλαγών. Τα διαφορετικά μέρη ακολουθούν το ένα το άλλο σαν διαφορετικά στάδια ενός ταξιδιού που οδηγεί στα εσώτερα ενός θέματος, στα εσώτερα μιας σκέψης, στα εσώτερα μιας και μόνης κατάστασης που η κατανόηση της χάνεται για μένα στο άπειρο». Μόλις στο προηγούμενο κεφάλαιο έχουμε διαβάσει «Ο Μπετόβεν λοιπόν ανακάλυψε στις παραλλαγές έναν άλλο χώρο προς εξερεύνηση. Οι παραλλαγές του είναι μια καινούρια πρόσκληση σε ταξίδι». Η φόρμα των παραλλαγών είναι η φόρμα που η συμπύκνωση φτάνει στον υπέρτατο βαθμό της: επιτρέπει στον συνθέτη να μιλήσει μόνο για το ουσιώδες, να φτάσει κατευθείαν στην καρδιά των πραγμάτων. Ένα θέμα για παραλλαγές συχνά δεν ξεπερνά τα δεκαέξι μέτρα. Ο Μπετόβεν προχωρά βαθιά μέσα σ' αυτά τα δεκαέξι μέτρα, σαν να κατεβαίνει μέσα σ' ένα πηγάδι στα έγκατα της γης.»

Με αφορμή τους παραπάνω ισχυρισμούς του Μίλαν Κούντερα, η παρούσα εργασία επιδιώκει να καταδείξει τον τρόπο με τον οποίο πραγματοποιείται η πρωτότυπη αισθητική του πρόθεση σε σχέση με *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*. Με άλλα λόγια επιχειρεί να διερευνήσει πώς έχει χρησιμοποιήσει ο Κούντερα τη συνθετική πρακτική των παραλλαγών για τη συγγραφή του μυθιστορήματός του.

Όπως θα διαφανεί στο κεφάλαιο της βιβλιογραφικής επισκόπησης των δευτερογενών πηγών που έχουν ασχοληθεί με το συγκεκριμένο ζήτημα, οι περισσότεροι ερευνητές έχουν εστιάσει το ενδιαφέρον τους σε συγκεκριμένα ζητήματα που αφορούν το ζήτημα των παραλλαγών, αποσιωπώντας, την ίδια στιγμή, δύο από τα βασικότερα: κατά πρώτο λόγο, ποτέ μέχρι τώρα δεν έχει γίνει συστηματική καταγραφή των αποσπασμάτων από τα μυθιστορήματα του Κούντερα στα οποία γίνεται σαφής και απερίφραστη αναφορά στη μουσική: κατά δεύτερο λόγο, καμία εργασία μέχρι σήμερα δεν έχει επιχειρήσει να εισχωρήσει στο ζήτημα της προσαρμογής

μιας μουσικής μορφής, αυτής που αφορά στο θέμα με παραλλαγές, στο μυθιστόρημα, φαινόμενο που παρατηρείται ιδιαιτέρως στο *Βιβλίο του γέλιου και της λήθης*. Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να εστιάσει στα ζητήματα αυτά, επιχειρώντας να καλύψει το σχετικό ερευνητικό κενό.

Η πτυχιακή εργασία «Μουσική και λογοτεχνία: Θέμα και παραλλαγές στο *Βιβλίο του γέλιου και της λήθης* του Μίλαν Κούντερα» χωρίζεται σε πέντε κεφάλαια, αρχίζοντας με το παρόν εισαγωγικό κεφάλαιο. Το κεφάλαιο 2 τεκμηριώνει τη σχέση του Κούντερα με τη μουσική στην ενότητα 2.1, ενώ η ενότητα 2.2 παρουσιάζει θεματολογικά την υπάρχουσα έρευνα πάνω στο ζήτημα της μουσικής στο έργο του Κούντερα. Στο κεφάλαιο 3, το κεφάλαιο της μεθοδολογίας, γίνεται η οριοθέτηση του προς διερεύνηση υλικού της εργασίας (παρ.3.1.1), διευκρινίζεται η φύση του μυθιστορήματος ως έργου τέχνης με στόχο την κατάλληλη μεταχείριση του (παρ. 3.1.2), καθώς επίσης παρουσιάζονται οι κατηγορίες της ταξινόμησης των αποσπασμάτων των βιβλίων του Κούντερα που αναφέρονται στη μουσική (ενότητα 3.2). Το κεφάλαιο της ανάλυσης (4) ξεκινά με την παρουσίαση του αισθητικού οράματος του Κούντερα για το *Βιβλίο του γέλιου και της λήθης* (4.1) και τις περιλήψεις των επτά μερών του μυθιστορήματος (4.2). Η ενότητα 4.3 συνθέτει το απαραίτητο θεωρητικό πλαίσιο για την κατανόηση της μεταφοράς των όρων «αντίστιξη» και «θέμα» από τη μουσική στο μυθιστόρημα, ιδιαίτερα όπως αυτοί οι όροι σχετίζονται με το *Βιβλίο του γέλιου και της λήθης*. Στην ενότητα 4.4 εισάγεται η έννοια των παραλλαγών από τη μουσικολογική τους σκοπιά και ακολουθούν οι απόψεις του Κούντερα για την ιδιαιτερότητα των παραλλαγών του Μπετόβεν. Η ενότητα 4.5 φανερώνει τον τρόπο με τον οποίο η μορφή Θέμα με παραλλαγές ιδιάζει στο μυθιστόρημα του Κούντερα *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*. Στην παράγραφο 4.5.1 αναλύεται το τέταρτο μέρος του μυθιστορήματος ως προς καθένα από τα θέματα-υπαρξιακά ζητήματα: το γέλιο, η Πράγα, ο άγγελος, η λίτωση, η μαμά, η σιωπή, τα σύνορα, η Ιστορία. Οι παράγραφοι 4.5.2 και 4.5.3 παρουσιάζουν την επεξεργασία των παραπάνω θεμάτων στα πρώτα δύο μέρη του μυθιστορήματος και με αυτόν τον τρόπο τεκμηριώνουν τη θέση του Μίλαν Κούντερα ότι η σύνθεση του *Βιβλίου του γέλιου και της λήθης* στηρίζεται στη φόρμα που η μουσική θεωρία αποκαλεί Θέμα με Παραλλαγές. Το κεφάλαιο των συμπερασμάτων (5) κάνει μια σύντομη αναδρομή στα στάδια της παρούσας έρευνας, επιχειρηματολογεί μια τελευταία φορά για τη θέαση των δύο πρώτων μερών του μυθιστορήματος ως παραλλαγών του τέταρτου μέρους του μυθιστορήματος, παρουσιάζει τις κατακτήσεις της παρούσας έρευνας καθώς και τα ζητήματα που άφησε αναπάντητα και, τέλος, προτείνει πιθανά ζητήματα προς διερεύνηση τα οποία διανοίχθηκαν κατά την αποπεράτωση της παρούσας πτυχιακής εργασίας. Στα παραρτήματα 1, 2 και 3 σημειώνεται το σύνολο των σελίδων του έργου του Μίλαν Κούντερα στις οποίες εντοπίστηκαν αποσπάσματα που αφορούν

τη μουσική τα αποσπάσματα ταξινομούνται με τρεις διαφορετικούς τρόπους: ανά βιβλίο, περιγραφικά, θεματικά.

2. Ο Κούντερα και η μουσική

2.1 Η σχέση του Κούντερα με τη μουσική

Ο Μίλαν Κούντερα γεννήθηκε το 1929 στην Τσεχοσλοβακία και από το 1975 ζει στη Γαλλία.

Στα μυθιστορήματά του παρατηρείται γενικά η τάση να μιλήσει για άλλα έργα τέχνης, για άλλους καλλιτέχνες, να αγκαλιάσει με το βλέμμα του την ιστορία της τέχνης και τα έργα της, να αλληλεπιδράσει μαζί τους. Για παράδειγμα στην *Αθανασία* ο αγαπημένος συνθέτης της Λώρας, ενός από τα κύρια πρόσωπα του μυθιστορήματος, είναι ο Μάλερ, για τον οποίο τόσο η Λώρα όσο και ο σύζυγος της, αλλά ακόμα και ο συγγραφέας, μας παρουσιάζουν τις σκέψεις τους¹. Αυτό είναι ένα μόνο από τα δεκάδες παραδείγματα όπου ο Κούντερα κάνει αναφορά σε ένα άλλο έργο τέχνης. Μία όμως είναι η τέχνη στην οποία γίνεται αναφορά συχνότερα από τις άλλες στις γραπτά του Κούντερα, η μουσική.

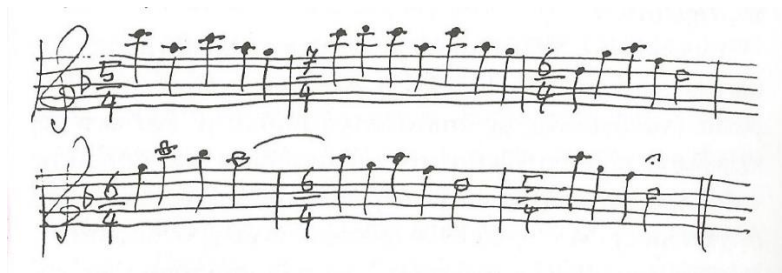
Οποιοδήποτε βιβλίο του Κούντερα να πιάσει κανείς στα χέρια του είναι δύσκολο περάσει απαρατήρητη η αναφορά του συγγραφέα στη μουσική. Δεν αναφερόμαστε στα θεωρητικά του κείμενα ή σε κάποιο από τα λιγότερο γνωστά του μυθιστορήματα. Ας πάρουμε για παράδειγμα το διασημότερο ίσως βιβλίο του στην Ελλάδα, την *Αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι*. Στο πρώτο μόλις κεφάλαιο, ο Κούντερα ενσωματώνει στο κείμενο του ένα απόσπασμα παρτιτούρας, ενώ αναπτύσσει παράλληλα τις σκέψεις του γύρω από τον Τόμας, τον πρωταγωνιστή, και το κουαρτέτο αριθμός 131 του Μπετόβεν.² Ενδεικτικά, μετά από την πρώτη συστηματική ευρετική ανάγνωση όλων των βιβλίων του για τον σκοπό της παρούσας εργασίας, σχεδόν κάθε δεύτερη σελίδα κάθε βιβλίου ήταν τσακισμένη· σχεδόν σε κάθε δεύτερη σελίδα τα λόγια του Κούντερα αναφέρονταν με κάποιο τρόπο στη μουσική.

Η διαύγεια και διεισδυτικότητα με την οποία ο Κούντερα μπορεί να στοχάζεται επάνω στη μουσική φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα από το 9^ο μέρος των *Προδομένων Διαθηκών* («Εδώ δεν είστε σπίτι σας αγαπητέ μου»), όπου ο Κούντερα γράφει για την *Ιεροτελεστία της άνοιξης* του Ιγκόρ Στραβίνσκι, την ερμηνεία του Λέοναρντ Μπέρνσταϊν και τον Ελβετό διευθυντή ορχήστρας Ερνέστ Ανσερμέ:

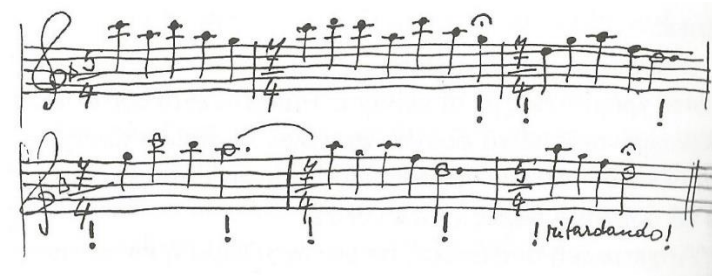
Ακούω την Ιεροτελεστία της Άνοιξης στην ερμηνεία του Λέοναρντ Μπέρνσταϊν· το περίφημο λυρικό κομμάτι στο «Rondes printanieres» μου φαίνεται ύποπτο· ανοίγω την παρτιτούρα:

¹Μίλαν Κούντερα, *Η αθανασία*, μτφρ. Κατερίνας Δασκαλάκη. (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1991) 133, 251, 403-405

²Μίλαν Κούντερα, *Η αβάσταχτη ελαφρότητα της ύπαρξης*, μτφρ. Γιάννη Η. Χάρη. (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2016) 52



Που γίνεται στην ερμηνεία του Μπερνστάιν:



Η μοναδικά γοητεία του κομματιού που παρέθεσα βρίσκεται στην ένταση ανάμεσα στο λυρισμό της μελωδίας και στο ρυθμό, που είναι μηχανικός και συγχρόνως παράξενα ακανόνιστος³ αν αυτός ο ρυθμός δεν τηρηθεί αυστηρά, με ωρολογιακή ακρίβεια, αν γίνει *rubato*, αν παραταθεί η τελευταία νότα στο τέλος κάθε φράσης (όπως κάνει ο Μπερνστάιν), η ένταση εξαφανίζεται και το κομμάτι γίνεται κοινότοπο.

Σκέφτομαι τα σαρκαστικά λόγια του Ανσερμέ. ³Προτιμώ χίλιες φορές την κατά γράμμα ερμηνεία του Στραβίνσκι, ακόμη κι αν «πιέζει το αναλόγιο πάνω στο πόντιουμ από φόβο μην πέσει, [...] και μετρά χρόνους.⁴

Η άνεση και το βάθος με το οποίο ο Κούντερα στοχάζεται και εκφράζεται για τη μουσική είναι απόλυτα δικαιολογημένη, αν αναλογιστεί κανείς το γεγονός ότι, όπως μας λέει ο ίδιος μέχρι τα 20 χρόνια του, η μουσική τον έλκυε περισσότερο από τη λογοτεχνία.⁵ Γεννημένος από πατέρα μουσικό και μουσικολόγο μαθητή του Γιάννατσεκ, ο Κούντερα βρίσκεται από μικρός στον κόσμο της μουσικής. Μας διηγείται ο ίδιος ένα περιστατικό όπου, ακόμα παιδί, αυτοσχεδιάζει στο πιάνο του σπιτιού του, ενώ, όπως μας λέει αλλού, από τα 14 του ξεκίνησε

³ Για την κόντρα του Ανσερμέ με τον Στραβίνσκι έχει ήδη κάνει λόγο στο προηγούμενο κεφάλαιο.

⁴ Μίλαν Κούντερα, *Οι προδομένες διαθήκες*, μτφρ. Γιάννη Η. Χάρη. (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1995) 270, 271

⁵ Μίλαν Κούντερα, *Η τέχνη του μυθιστορήματος*, μτφρ. Φίλιππου Δρακονταειδή. (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1988) 101

μαθήματα σύνθεσης με έναν εβραίο συνθέτη που σε λίγο θα τον έστελναν οι Γερμανοί κατακτητές στο Τερεζίν.⁶

Ως νέος άντρας ο Κούντερα, συνέθετε μουσική. Για την ακρίβεια, ο ίδιος, απαντώντας στην ερώτηση του δημοσιογράφου Κρίστιαν Σάλμον, μας μιλά για μία σύνθεση του εκείνης της εποχής. «Ως τα είκοσι μου χρόνια η μουσική με τραβούσε περισσότερο από τη λογοτεχνία. Το καλύτερο πράγμα που έκανα σ' εκείνη την περίοδο ήταν μια σύνθεση για τέσσερα όργανα: πιάνο, άλτο, κλαρινέτο και κρουστά. Εκείνη η σύνθεση προεικόνιζε, σαν ένα είδος καρικατούρας, την αρχιτεκτονική των μυθιστορημάτων μου που εκείνη την εποχή δεν υποψιαζόμουν καν τη μελλοντική τους ύπαρξη. Αυτή η σύνθεση για τέσσερα όργανα διαιρείται, για φανταστείτε, σ' επτά μέρη!»⁷ Ο Κούντερα συνεχίζει αναλύοντας τη μορφή εκείνης της σύνθεσης του, μιλώντας εύγλωττα, όπως κάποιος που γνωρίζει από μουσική.

2.2 Η μουσική στα έργα του Κούντερα: Μια βιβλιογραφική επισκόπηση

Η συστηματική έρευνα της εξέχουσας θέσης της μουσικής στα κείμενα του Κούντερα βρίσκεται ακόμα σε πρώιμο στάδιο. Το παρόν κεφάλαιο επιχειρεί να παρουσιάσει μια συνοπτική βιβλιογραφική επισκόπηση των ολιγάριθμων μέχρι σήμερα δημοσιεύσεων σχετικά με το θέμα, ομαδοποιώντας τις δημοσιεύσεις αυτές θεματολογικά.

2.2.1 Σχόλια από τον διεθνή τύπο

Στο άρθρο του *A musical testament in the novelistic writing of Milan Kundera*⁸ ο Martin Petráš περιγράφει πώς ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τη μουσική στα μυθιστορήματα αλλά και στα ποιήματα της νεότητας του, καθώς επίσης παρουσιάζει και τις σκέψεις του Κούντερα γύρω από τη μουσική όπως τις συναντά κανείς στα θεωρητικά του κείμενα.

Τον Ιούλιο του 2008 στο άρθρο του με τίτλο «*Music in the unbearable easiness of Being*»⁹, ο Brlobuš Krešimir επιχειρεί να τονίσει τη σημασία της μουσικής στα μυθιστορήματα του

⁶ Κούντερα, *Οι προδομένες διαθήκες*, 197-198.

⁷ Κούντερα, *Η τέχνη του μυθιστορήματος*, 101

⁸ Martin Petráš, «Un testament musical dans la composition romanesque de Milan Kundera » Σε: *L'attraction et la nécessité: Musique tchèque et culture française au XXe siècle*. (Bärenreiter, Praha, Czech Republic, 2004, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Paris, France, 2004. Pages: 197-204

⁹ Υποψιάζομαι πως το λάθος στον τίτλο του άρθρου δεν είναι εσκεμμένο, αλλά προέκυψε όταν μεταφράστηκε ο τίτλος από τα κροατικά στα αγγλικά. Ο τίτλος μυθιστορήματος στα αγγλικά είναι κανονικά *The Unbearable lightness of Being*.

Κούντερα».¹⁰ Το σύντομο άρθρο παρουσιάζει μερικές ιδέες που θίγονται στην *Αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι* και σχολιάζει, μεταξύ άλλων, ένα από τα θέματα του μυθιστορήματος, το κιτς, σε σχέση με τη μουσική του Μπετόβεν.

2.2.2 Μουσική παιδαγωγική

Στο άρθρο του «Music Education as Liberatory Practice: Exploring the Ideas of Milan Kundera»,¹¹ δημοσιευμένο το 2001, ο Randall Everett Allsup, μεταχειριζόμενος έννοιες που συναντάει κανείς στα μυθιστορήματα του Κούντερα *Η Αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι* και *Η βραδύτητα*, αναπτύσσει τις ιδέες του περί του ρόλου της μουσικής εκπαίδευσης στη ζωή των νέων. Κύρια θέση του, η οποία προέρχεται από τις ιδέες του Dewey περί εκπαίδευσης και τον υπαρξισμό του Σαρτρ, είναι ότι η μουσική εκπαίδευση «έχει την τάση να προάγει την ατομική ανάπτυξη, την αυτογνωσία, μια κριτική επίγνωση του κόσμου γύρω μας»^{12 13}, και έχει, γι' αυτόν το λόγο, ρόλο *απελευθερωτικό*, εξ ου και ο τίτλος του άρθρου. Βαρύτητα-ελαφρότητα, ταχύτητα-βραδύτητα, μνήμη-λήθη, το κιτς, είναι όλες υπαρξιακές κατηγορίες των μυθιστορημάτων του Κούντερα, τις οποίες ο Allsup, μετατρέποντας σε ηθικές θέσεις, χρησιμοποιεί για να περιγράψει το ιδανικό της μουσικής εκπαίδευσης. Κατά τον Allsup η μουσική εκπαίδευση δίνει τη δυνατότητα στο μαθητή να εξετάσει τον κόσμο γύρω του, την κατάσταση της ζωής του και, σημαντικά, το πεπρωμένο του¹⁴ ακόμα και ίσως, τη δυνατότητα να το αλλάξει, δυναμική κίνηση που ο Allsup επικροτεί. Το πεπρωμένο ταυτίζεται εδώ με τη «βαρύτητα» του Κούντερα και το «es muss sein» του κουαρτέτου έργο αριθμός 135 του Μπετόβεν. Αν και ο Allsup αποτυγχάνει να κατανοήσει επαρκώς τη συμπεριφορά των ηρώων στην *Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι* καθώς και τις οντολογικές αρχές της τέχνης του μυθιστορήματος, οι ιδέες του Allsup περί μουσικής εκπαίδευσης μένουν ανεπηρέαστες, αφού μπορούν να διατυπωθούν εξίσου καλά χωρίς την αναφορά στα μυθιστορήματα του Κούντερα.

Στο άρθρο της «A response to Randall Everett Allsup, Music education as liberatory practice: Exploring the ideas of Milan Kundera»¹⁵ η Susan Quindag απαντά σύντομα στον Randall

¹⁰ Brlobuš, Krešimir. 2008. "Glazba u (Ne)Podnošljivoj Lakoći Postojanja." Vijenac: Novine Matice Hrvatske Za Književnost, Umjetnost i Znanost (πρόσβαση μέσω RILM)

¹¹ Randall Everett Allsup, «Music Education as Liberatory Practice: Exploring the Ideas of Milan Kundera» *Philosophy of Music Education Review* 9, αριθ. 2, (φθινόπωρο 2001): 3–10.

¹² Ibid. 5

¹³ Η μετάφραση των αποσπασμάτων από την αγγλική γλώσσα είναι δική μου.

¹⁴ Μεταφράζω ως «πεπρωμένο» τον όρο fate

¹⁵ Susan Quindag, «A Response to Randall Everett Allsup, Music Education as Liberatory Practice: Exploring the Ideas of Milan Kundera», *Philosophy of Music Education Review* 9, αριθ. 2, (φθινόπωρο 2001): 37–39

Allsup. Παρότι αξιολογεί θετικά την εισαγωγή των εννοιών των μυθιστορημάτων του Κούντερα στην παιδαγωγική της μουσικής, υποστηρίζει, κρατώντας αντίθετη στάση από αυτήν του Allsup, πως «η μελέτη και οι επιτυχίες σε οποιοδήποτε πεδίο, συμπεριλαμβανομένης της μουσικής, δεν μπορούν να διασφαλίσουν τη θετική μεταστροφή του πεπρωμένου των μαθητών μας».¹⁶ Τεκμηριώνει την άποψή της ασκώντας κριτική στους χαρακτήρες του βιβλίου, οι οποίοι, πάντα σύμφωνα με την Quindag, αν και επαγγελματικά επιτυχημένοι, έχουν άσχημη μοίρα και ζωή χωρίς σκοπό. Ισχυρίζεται πως οι μαθητές, για να αλλάξουν το πεπρωμένο τους, χρειάζονται πρώτα και κύρια μια φιλοσοφική βάση και εξωτερικό σημείο αναφοράς που θα τους επιτρέψουν να ερευνούν συστηματικά τις πεποιθήσεις γύρω από την αλήθεια, την ηθική, την αισθητική. Ύστερα δίνει ένα παράδειγμα μαθήματος βιολιού όπου η ίδια, ως δασκάλα, θέτει σε εφαρμογή την παραπάνω παιδαγωγική της αρχή. Εδώ λοιπόν η Quindag δεν αναφέρεται άμεσα στον Κούντερα και τα μυθιστορήματά του, όσο στην παιδαγωγική πρόταση του Randall Allsup όπως αυτή συσχετίζεται με τις απόψεις του Κούντερα.

Η πιο πρόσφατη διπλωματική διατριβή σχετικά με το υπό εξέταση θέμα είναι αυτή της Marie Zemanová, με τίτλο «Musical inspiration in the works of Milan Kundera».¹⁷ Γραμμένη στα τσέχικα, δυστυχώς δεν μας επιτρέπει να εξετάσουμε λεπτομερέστερα τον συναρπαστικό ισχυρισμό που βρίσκουμε στη σύνοψη, πως «ο συγγραφέας γράφει μυθιστορήματα χρησιμοποιώντας σχήματα μουσικών μορφών, όπως οι παραλλαγές, το ροντό, η φόρμα σονάτα ή η φούγκα». Τα πρώτα τρία μέρη της εργασίας έχουν παρόμοια δομή: για καθένα από τα μυθιστορήματα του Μίλαν Κούντερα, το πρώτο μέρος εντοπίζει τα μουσικά στοιχεία που το μυθιστόρημα περιέχει, ενώ το δεύτερο παρουσιάζει τη μουσική μορφή πάνω στην οποία το μυθιστόρημα είναι χτισμένο· το τρίτο μέρος, στρέφοντας την προσοχή αυτή τη φορά στα δοκίμια του Κούντερα, αναλύει τους στοχασμούς του στη μουσική και τους συνθέτες. Στο τέταρτο μέρος η Marie Zemanová προτείνει μια διαθεματική προσέγγιση για τη διδασκαλία της μουσικής και της λογοτεχνίας μέσω του θέματος της εργασίας της, της μουσικής έμπνευσης στα έργα του Κούντερα.

2.2.3 Φιλολογικές προσεγγίσεις

Ένας ακόμα ερευνητής που έχει ασχοληθεί με το *Αστείο*, αυτήν τη φορά όχι με τα μοραβίτικα τραγούδια, για τα οποία άλλωστε γίνεται πολύς λόγος στο μυθιστόρημα, αλλά με τη διαδικασία «απομυθοποίησης» (de-mystification) που διατρέχει την ιστορία καθενός από τους τέσσερις

¹⁶ Ibid. 37

¹⁷ Marie Zemanová, «Hudební inspirace v díle Milana Kundery» (Musical inspiration in the works of Milan Kundera) (Διδακτορική διατριβή. Πράγα: Πανεπιστήμιο του Καρόλου, 2016)

ήρωες είναι ο Wei-hui Hsu¹⁸. Με τον όρο «απομυθοποίηση» ο Hsu φαίνεται να αναφέρεται στη λειτουργία του μυθιστορήματος που ο Κούντερα θα περιγράψει αργότερα στο δοκίμιο του *Ο Πέπλος*: «Μπροστά από τον κόσμο έπεφτε ένας μαγικός πέπλος, υφασμένος από θρύλους. Ο Θερβάντες έστειλε ταξίδι τον Δον Κιχώτη, και έσκισε τον πέπλο. Ο κόσμος ξανοίχτηκε μπροστά στον περιπλανώμενο ιππότη σ' όλη την κωμική γύμνια της πρόζας του».¹⁹ Η εισαγωγή της διδακτορικής διατριβής παρουσιάζει τη σχέση που εντοπίζει ο Κούντερα μεταξύ μυθιστορήματος και μουσικής, ενώ στο τελευταίο κεφάλαιο γίνεται απόπειρα τεκμηρίωσης της θεματικής συγγένειας των μεταγενέστερων μυθιστορημάτων του Κούντερα με *Το Αστείο*.

Στο άρθρο της «Theme and Variation: Milan Kundera, Denis Diderot, and the Art of the Novel»,²⁰ η Gillian B. Pierce, καθηγήτρια γαλλικής γλώσσας και λογοτεχνίας του Πανεπιστημίου της Βοστώνης, αναλύει το θεατρικό έργο του Κούντερα από την σκοπιά της φιλόλογου παραθέτοντας με ευκολία τα κατάλληλα αποσπάσματα από τα βιβλία του όπου αυτά χρειάζονται. Στο πρώτο μέρος του άρθρου της συνοψίζει τη θεωρία του Μίλαν Κούντερα περί παραλλαγών από την Εισαγωγή του *Ο Ιάκωβος και ο αφέντης του*, υποστηρίζει πως η αφήγηση ιστοριών (storytelling) βρίσκεται στην καρδιά τόσο του θεατρικού έργου του Κούντερα, όσο και του μυθιστορήματος *Ο Ιάκωβος ο μοιρολάτρης* του Ντενί Ντιντερό, μας λέει πως ο Κούντερα, παρότι γράφει θεατρικό έργο, εξετάζει κι εδώ τα θέματα της θεωρίας του μυθιστορήματος που τον απασχολούν, συσχετίζει, κάποτε υπερβολικά, το *Ο Ιάκωβος και ο αφέντης του* με τα τρέχοντα πολιτικά και ιστορικά γεγονότα της δεκαετίας του 1960, ενώ υιοθετεί την εξής ενδιαφέρουσα θέση: «θεωρεί τα μυθιστορήματα του ως μουσικές συνθέσεις σε επτά μέρη, ακολουθώντας την επταμερή δομή των μερών του κουαρτέτου αριθμός 14 του Μπετόβεν. Τόσο η τέχνη του μυθιστορήματος όσο και *Ο πέπλος* είναι επταμερή δοκίμια».²¹ Το δεύτερο μέρος του άρθρου τεκμηριώνει τον τρόπο κατά τον οποίο το θεατρικό έργο *Ο Ιάκωβος και ο αφέντης του* είναι παραλλαγή του μυθιστορήματος *Ιάκωβος ο μοιρολάτρης*. Η Pierce παρατηρεί ότι το στοιχείο των παραλλαγών υπάρχει ήδη στο μυθιστόρημα του Ντιντερό, καθώς και ότι οι παραλλαγές του Κούντερα υιοθετούν το πνεύμα του Ντιντερό. Παρακινούμενη από τη διήγηση του Κούντερα για τη γέννηση της αντίστιξης και της ιστορίας της μουσικής,²² καταλήγει, ίσως κάπως παρακινδυνευμένα, στην εξής τοποθέτηση: «Η συνεχής πίστη του Κούντερα στις δυνατότητες της τεχνικής των παραλλαγών υποδεικνύει όχι απλώς μια νοσταλγία για το πνεύμα του

¹⁸ Wei-hui Hsu, «Demystification in Milan Kundera's *The Joke*», (Διδακτορική διατριβή, Tamkang University, 1995)

¹⁹ Μίλαν Κούντερα, *Ο πέπλος*, μτφρ. Γιάννη Η. Χάρη. (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 2005)

²⁰ Gillian B. Pierce, «Theme and Variation: Milan Kundera, Denis Diderot, and the Art of the Novel» *The Comparatist* 33, 2009: 132-155.

²¹ Ibid. 134

²² Κούντερα, *Ο πέπλος*, 198- 199.

Ντιντερό αλλά και μια αίσθηση ότι μέσω του ξανά-γραψίματος (rewriting) μπορούμε να αλλάξουμε την πορεία της ιστορίας».²³ Επισημαίνεται, ωστόσο, ότι η μουσική διάσταση της έννοιας των παραλλαγών λείπει εντελώς από το άρθρο.

Για τον Κούντερα, το θεατρικό έργο *Ο Ιάκωβος και ο Αφέντης του* είναι μια παραλλαγή πάνω στο μυθιστόρημα του Ντενί Ντιντερό *Ιάκωβος ο μοιρολάτρης*. Κατά παρόμοιο τρόπο, στο άρθρο της «Requiem pour une nonnede Camus»²⁴, του 2017, η Virginie Lupo δανείζεται τον όρο παραλλαγή για να μιλήσει για το *Ρεκβιέμ για μια μοναχή* του Αλμπέρ Καμύ, μεταγραφή του ομώνυμου μυθιστορήματος του Γουίλιαμ Φώκνερ για το θέατρο.

Το άρθρο «Kundera's Variations: Passing Thoughts on Novel and Nation»²⁵ του Steven Ungar παρ' ότι παραπέμπει στη χρήση του όρου της μουσικοσυνθετικής μορφής των παραλλαγών από τον Κούντερα, διερευνά το *Ο πέπλος* από τη σκοπιά της λογοτεχνίας, και όχι της μουσικής.

Ο Richard Bennett διερευνά την έννοια της παραλλαγής, πέρα από τη σχέση του *Ο Ιάκωβος και ο αφέντης* του Κούντερα με το *Ιάκωβος ο μοιρολάτρης* του Ντιντερό, σε δύο ακόμα ζεύγη λογοτεχνικών έργων: στο *Η πλατιά θάλασσα των Σαργάσσων* της Τζην Ρυς, ως παραλλαγή του *Τζέιν Έντ*, και στο *Ο Ρόζενκραντς και ο Γκίλντενστερν είναι νεκροί* του Τομ Στόππαρντ ως παραλλαγή του *Άμλετ*. Στο τρίτο μέρος της μεταπτυχιακής του διατριβής, «Variations: influence, intertextuality, and Milan Kundera, Jean Rhys, and Tom Stoppard»²⁶, ο Bennett αφήνει κατά μέρος τις θεωρίες της αγωνίας της επίδρασης (anxiety of influence) και της διακειμενικότητας (intertextuality) από το πεδίο της συγκριτικής λογοτεχνίας και προχωρά στην ανάλυση των τριών έργων της κατηγορίας που ο ίδιος ονομάζει λογοτεχνικές παραλλαγές. Συγκρίνει τις παραλλαγές με τα αντίστοιχα πρωτότυπα έργα, θίγει το ζήτημα της αυθεντικότητας, αναρωτιέται για το νόημα της μεθόδου της παραλλαγής, και καταλήγει πως, ενώ η στρατηγική των παραλλαγών αμφισβητεί τις διαδεδομένες συμβάσεις της λογοτεχνικής γνώσης, είναι παρόλα αυτά βαθιά λογοτεχνική. Η προσέγγιση του Bennett μεταχειρίζεται τον όρο παραλλαγή με έναν αρκετά πλατύ ορισμό, αποσιωπώντας, έτσι, τις μουσικές του καταβολές στην περίπτωση του Κούντερα.

²³ Pierce, «Theme and Variation», 150

²⁴ Virginie Lupo. «Requiem pour une nonnede Camus: Écriture et modernité», *Revue Romane* 52, 2017: 43-60

²⁵ Steven Ungar, «Kundera's Variations: Passing Thoughts on Novel and Nation», *South Central Review* 25, αριθ. 3, φθινόπωρο 2008: 57-67.

²⁶ Richard Bennett, «Influence Intertextuality, and Milan Kundera, Jean Rhys, and Tom Stoppard», (διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο McGill, 1994)

2.2.4 Η λαϊκή μουσική της Μοραβίας

Ο Michael Beckerman, εκτός από την έρευνα του για τη μουσική του Γιάνατσεκ, μελέτησε επιπλέον και την παραδοσιακή μουσική της Μοραβίας στο άρθρο του «Kundera's musical Joke and 'folk' music in Czechoslovakia, 1948-?»²⁷, του 1996. Ο Beckerman επικεντρώνεται στη σχέση λαϊκής μουσικής και κράτους στην Τσεχοσλοβακία κατά τα χρόνια του κομμουνισμού. Παραθέτει εκτενή αποσπάσματα από *Το Αστείο*, στα οποία ο Κούντερα ακολουθεί τις σκέψεις των δύο ηρώων, του Γιάροσλαβ και του Λούντβιχ, σχετικά με τα λαϊκά τραγούδια της Μοραβίας, την ιστορία τους, τις τελετές τους, τον ρόλο των τραγουδιών στα χρόνια του κομμουνισμού. Στη συνέχεια συγκρίνει τις περιγραφές των Λούντβιχ και Γιάροσλαβ με τη δική του εμπειρία από τις επισκέψεις του στην Τσεχοσλοβακία τη δεκαετία του 1970, καθώς και τα χρόνια πριν και μετά τη βελούδινη επανάσταση.

Από την Katarina Melić, καθηγήτρια του πανεπιστημίου του Κραγκούγιεβατς στη Σερβία, έχουμε μια πολύ πρόσφατη έρευνα - μόλις του 2017- σχετικά με τη λαϊκή μουσική της Μοραβίας στο μυθιστόρημα του Μίλαν Κούντερα *Το αστείο*, με τίτλο *La Musique et l'histoire Ou Les Manipulations Du Folklore Morave: La Plaisanterie de Milan Kundera*.²⁸ Η Melić, όπως και ο Beckerman νωρίτερα, μελετά την επιρροή του κομμουνιστικού προτύπου περί τέχνης στα παραδοσιακά τραγούδια της Μοραβίας. Η συγγραφέας ασχολείται με τη σχέση μουσικής και ιστορίας, και του πώς η μεταχείριση και η χρήση της μουσικής παρεμβαίνει στην νέα εθνική ταυτότητα. Μετά το 1948 λοιπόν ο μουσική έγινε ένα από τα μέσα ώστε το καθεστώς να ελέγχει τη δύναμη των μαζών. Η μοραβίτικη λαϊκή τέχνη υπέστη μια περίτεχνη προσαρμογή, αντανακλώντας την ιδεολογία του κομμουνιστικού καθεστώτος πάνω στην παράδοση, με στόχο πάντα την νέα ταυτότητα του έθνους. Έτσι, κατά την Melić, ο Κούντερα ανασυνθέτει την τσέχικη ιστορία, η οποία διαστρεβλώθηκε.

2.2.5 Μίλαν Κούντερα και Λέος Γιάνατσεκ

Στο κεφάλαιο «Αναζητώντας το Χαμένο Παρόν», του *Προδομένες διαθήκες*, Ο Κούντερα γράφει για το σύντομο διήγημα του Ερνστ Χέμινγκουεϊ *Λόφοι σαν άσπροι ελέφαντες*. «Το διήγημα», μας λέει μεταξύ άλλων, «προσπαθεί να αιχμαλωτίσει την οπτική και ακουστική επιφάνεια μιας κατάστασης, και ιδιαίτερα του διαλόγου. Προσπαθήστε να αναπλάσετε έναν διάλογο από τη ζωή σας, τον διάλογο ενός διαπληκτισμού ή έναν ερωτικό διάλογο. Οι πιο πολύτιμες, οι πιο

²⁷ Michael Brim. Beckerman, «Kundera's Musical Joke and 'Folk' Music in Czechoslovakia, 1948-?» Σε *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Durham: Duke University Press, 1996: 37-53

²⁸ Katarina Melić, «La Musique et l'histoire Ou Les Manipulations Du Folklore Morave: La Plaisanterie de Milan Kundera», *Revista De Etnografie Și Folclor* (1-2 2017) : 28- 42

σημαντικές καταστάσεις έχουν χαθεί δια παντός».²⁹ Και πιο κάτω: «Η αναζήτηση του χαμένου παρόντος· η αναζήτηση της μελωδικής αλήθειας της στιγμής· η επιθυμία να αιφνιδιάσουμε αυτή τη φευγαλέα αλήθεια και να την αιχμαλωτίσουμε· η επιθυμία να διαπεράσουμε έτσι το μυστήριο της άμεσης πραγματικότητας που εγκαταλείπει σταθερά τη ζωή μας, η οποία γίνεται έτσι το λιγότερο γνωστό πράγμα στον κόσμο. Εδώ νομίζω ότι βρίσκεται το οντολογικό νόημα των μελετών του προφορικού λόγου και, ίσως, το οντολογικό νόημα όλης της μουσικής του Γιάννατσεκ».³⁰ Με αφορμή αυτήν τη δήλωση του Κούντερα, ο καθηγητής του NYU Michael Beckerman και επιμελητής της συλλογής άρθρων *Janacek and His World*, στο άρθρο του «Kundera's Eternal Present and Janáček's Ancient Gypsy»,³¹ επιχειρεί να εισχωρήσει πιο βαθιά στον τρόπο με τον οποίο ο Γιάννατσεκ «αιχμαλωτίζει», κατά τον Κούντερα, το παρόν στις όπερες του. Ο Beckerman εξερευνά πως δημιουργεί ο Γιάννατσεκ μια σκηνή και μέσα σε αυτή πως εγκλωβίζει την ζωντανία της παρελθούσας πραγματικότητας. Εντούτοις αυτή η προσπάθεια δεν είναι η αυτούσια μεταφορά του συνόλου των στοιχείων της στιγμιαίας πραγματικότητας· η ουσία του παρόντος περιέχει στον Γιάννατσεκ ένα μέρος τους χαρακτήρα των ηρώων και ένα μέρος φαντασίας.³² Αυτά γράφει ο Beckerman στις πρώτες παραγράφους του άρθρου και στη συνέχεια αναλύει τη γραφή του Γιάννατσεκ εξετάζοντας λεπτομερώς την παρτιτούρα της σκηνής της *Υπόθεσης Μακρόπουλος* όπου ο Χάουκ συναντά ξανά έπειτα από δεκαετίες την παλιά του ερωμένη, Εμίλια Μάρτι ή αλλιώς Ελίνα Μακροπούλου.

2.2.6 Μίλαν Κούντερα και Ιγκόρ Στραβίνσκι

Ενδεικτικό της αποδοχής της σκέψης του Μίλαν Κούντερα από τη μουσικολογική κοινότητα είναι και η συμπερίληψη του κεφαλαίου «Αυτοσχεδιασμός φόρος τιμής στον Στραβίνσκι» από το *Προδομένες διαθήκες* στη βιβλιογραφία του λήμματος του Grove Music Online για τον Ιγκόρ Στραβίνσκι.³³ Μιλώντας για τον Στραβίνσκι, αξίζει να αναφέρει κανείς εδώ και ένα σχόλιο του Douglas Young από κριτική του *Προδομένες Διαθήκες* που έγραψε για το περιοδικό *Tempo* τον Απρίλιο του 1997: «Απ' όλους τους μυθιστοριογράφους, ο Κούντερα είναι ο πιο Στραβινσκιτικός: από την παιγνιώδη μεταγραφή του *Ιάκωβος ο Μοιρολάτρης* του Ντιντερό, μέχρι το ωραίο του τελευταίο μυθιστόρημα *Η βραδύτητα* (1996) που είναι στοιχειωμένο από τη νουβέλα

²⁹ Κούντερα, *Οι Προδομένες Διαθήκες*, 144

³⁰ *Ibid.* 155

³¹ Michael Brim Beckerman, 1999. «Kundera's Eternal Present and Janáček's Ancient Gypsy» Σε *Janáček Studies*, 109–26. (Cambridge: Cambridge University Press, 1999)

³² *Ibid.* 110- 111

³³ Stephen Walsh, "Stravinsky, Igor." Grove Music Online. 2001. 9 Απρ. 2020. Από: <https://www.oxford-musiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052818?rskey=yIURlc&result=1>

του Βιβάν Ντενόν *Χωρίς επαύριον* (1777)». ³⁴ Το κοινό στοιχείο των δύο καλλιτεχνών είναι, κατά τον Douglas, η περιπλάνηση τους μέσα στην ιστορία της τέχνης.

2.2.7 Μίλαν Κούντερα και Ιάννης Ξενάκης

Στο δοκίμιο του 2009 *Η Συνάντηση*,³⁵ ο Κούντερα γράφει για τον Ξενάκη με μεγάλη οξυδέρκεια. Όπως αναφέρουν οι πρώτες φράσεις: «Δύο-τρία χρόνια μετά τη ρωσική εισβολή στην Τσεχοσλοβακία. Ερωτεύομαι τη μουσική του Βαρέζ και του Ξενάκη. [...] η ακρόαση των έργων του [ενν. του Ξενάκη], που τα άκουγα με βουλιμία, μου προκαλούσε ελικρινή απόλαυση». ³⁶ Το μπαλέτο *Kraanerg* του Ιάννη Ξενάκη ηχογραφήθηκε για δεύτερη φορά το 1989. Στο πόντιουμ ήταν ο Roger Woodward, η ηχογράφηση εκδόθηκε από την Etcetera. ³⁷ Στις σημειώσεις προγράμματος διαβάζουμε, μεταξύ άλλων, ένα κείμενο του Κούντερα. Ακόμα, ο Κούντερα, μαζί με τον Olivier Missiaen και τον Ιάπωνα διευθυντή ορχήστρας Seiji Ozawa, προλογίζει τη μελέτη του Maurice Fleuret «Regards sur Iannis Xénakis». ³⁸

2.2.8 Μουσικά έργα εμπνευσμένα από το έργο του Μίλαν Κούντερα

Δύο έργα του συνθέτη Roger Reynolds, γεννημένου το 1934, βασίζονται στο μυθιστόρημα του Κούντερα *Η αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι*. Στο *The Vanity of Words*, του 1986, ο Reynolds επεξεργάζεται με ηλεκτρονικό υπολογιστή αποσπάσματα από την αγγλική έκδοση της *Αβάσταχτης ελαφρότητας του είναι* που απαγγέλει βαρύτονος. Η παραγωγή έγινε στο Computer Audio Research Laboratory του Πανεπιστημίου της Καλιφόρνια, Σαν Ντιέγκο ³⁹. Έναν χρόνο νωρίτερα είχε συνθέσει έργο για χαμηλή γυναικεία φωνή και πιάνο, ξανά βασισμένο σε αποσπάσματα από το ίδιο μυθιστόρημα, με τον τίτλο *Sketchbook (for The Unbearable Lightness of Being)*. Στην ιστοσελίδα του ο συνθέτης σημειώνει ότι το *Sketchbook* χρησιμοποιεί τρία αποσπάσματα από το *Η αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι*. Αυτό που απασχολεί τον συνθέτη είναι η εναλλαγή των διαφορετικών στυλ στη γραφή του Κούντερα και η πρόκληση που θα παρουσίαζε το γεγονός αυτό για έναν τραγουδιστή. Κατά τον Reynolds, τα ταχύτατα εναλλασσόμενα αφηγηματικά είδη του Κούντερα «υπονοούσαν το είδος της παράστασης που ίσως ένας προικισμένος ντι-τζέι καταφέρνει να πετύχει προς το τέλος μιας βραδιάς, όταν οι αναστολές

³⁴ Douglas Young, «Reviewed Work: Testaments Betrayed: An Essay in Nine Parts by Milan Kundera» *Tempo*, αριθ. 200, πύλιος 1997: 38-39. Retrieved April 9, 2020, from www.jstor.org/stable/945268

³⁵ Μίλαν Κούντερα, *Συνάντηση*, μτφρ. Γιάννη Η. Χάρη. (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 2010)

³⁶ Ibid. 96- 102. Ο Τίτλος του Κεφαλαίου είναι: «Η καθολική άρνηση της κληρονομιάς ή Ιάννης Ξενάκης».

³⁷ Iannis Xenakis. *Kraanerg*, Alpha Centauri Ensemble, Roger Woodward (Amsterdam) : Etcetera, 1989. 1 audio disc

³⁸ Maurice Fleuret, *Regards sur Iannis Xénakis*. (Paris: Stock, 1981)

³⁹ Roger Reynolds, *Personae*, *The vanity of words*, *Variation*, Roger Reynolds, Neuma Records, 1992, CD

έχουν πέσει, οι τύποι βρίσκονται σε υποχώρηση.»⁴⁰ Συνεχίζει περιγράφοντας τη σύνθεση του ως ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο κάτι τόσο ευέλικτο όσο η παράσταση του ντι-τζέι και η αφήγηση του Κούντερα, αλλά ίσως περισσότερο πολυδιάστατο, θα μπορούσε να λάβει χώρα.⁴¹

2.2.9 Ρυθμικές παράμετροι των μυθιστορημάτων του Κούντερα

Το άρθρο του Gianluca Ladda, «La musica in Milan Kundera»,⁴² παρουσιάζει ορισμένες επιλεγμένες όψεις της σχέσης του Κούντερα με τη μουσική.⁴³ Δημοσιευμένο το 2003 στην Rivista Italiana di Musicologia το άρθρο χωρίζεται στα εξής τέσσερα κεφάλαια: 1. Η μουσική ως αρνητικό πρότυπο: η δικτατορία του συναισθήματος. 2. Η μουσική ως αρχιτεκτονικό πρότυπο: η ευχαρίστηση της μορφής.⁴⁴ 3. Η μουσική ως ανήσυχο εσωτερικό ταξίδι. 4. Η μουσική και το τέμπο. Η ύπαρξη και οι παραλλαγές της.

2.2.10 Δομικές παράμετροι των μυθιστορημάτων του Κούντερα

2.2.10.1 Πολυφωνία

Το 2004 ο Wei Chung-ling δημοσίευσε διδακτορική διατριβή με τίτλο «Life's Four Quartets: A Metafictional Study of Milan Kundera's The Unbearable Lightness of Being»⁴⁵. Γραμμένη στα Κινεζικά, αποκλείει κάθε πιθανότητα να τη διαβάσουμε, κι έτσι η μόνη πηγή στην οποία έχουμε πρόσβαση είναι η σύντομη σύνοψη της διατριβής στη βάση δεδομένων NDLTD, γραμμένη στα αγγλικά. Εκεί ο ερευνητής μας λέει ότι ο Κούντερα, γράφοντας την *Αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι*, έχει χρησιμοποιήσει το πρότυπο της πολυφωνικής σύνθεσης μαζί με έναν ελαφρύ τόνο τζαζ μουσικής,⁴⁶ ισχυρισμός που, δυστυχώς, ποτέ δεν θα μάθουμε πού στηρίζεται, ούτε και τί πραγματικά σημαίνει.

⁴⁰ «Roger Reynolds». http://www.rogerreynolds.com/program_notes/sketchbook.html. (accessed March 31, 2020)

⁴¹ ⁴¹ Για την παρτιτούρα του έργου βλ. Reynolds, Roger. 2010. Sketchbook (for the unbearable lightness of being): voice and piano. New York: C.F. Peters

⁴² Gianluca Ladda, 2003. «La Musica In Milan Kundera», στο Rivista Italiana Di Musicologia 38, αριθ. 1, 2003: 119-137. Retrieved April 8, 2020, from www.jstor.org/stable/24323868

⁴³ Του ίδιου: *Ambiguous transparency: Music and novel in the work of Milan Kundera*. 2006

⁴⁴ Σχετικά με την τέχνη της σύνθεσης στα μυθιστορήματα του Κούντερα, το 1995 ο Ai Kudora, από το πανεπιστήμιο του Τόκιο, έγραψε το άρθρο The geometry of existence: Milan Kundera and the music. (AI, Kuroda. 1995. The geometry of existence: Milan Kundera and the music. Hikaku bungaku kenkyu (Tokyo. 1957), (66), 14-33.)

⁴⁵ Chung-ling Wei, «Life's Four Quartet: A Metafictional Study of Milan Kundera's The Unbearable Lightness of Being», (Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Nanhua, 2004)

⁴⁶ Networked Digital Library of Theses and Dissertations <http://search.ndltd.org/search.php?q=Life%27s+Four+Quartet%3A+%22A+Metafictional+Study+of+Milan+Kundera%27s+The+Unbearable+Lightness+of+Being%22> (accessed Apr. 2, 2020)

Στο άρθρο του «For Want of a Better Term?: Polyphony and the Value of Music in Bakhtin and Kundera»,⁴⁷ ο Stephen Benson, με αφορμή την *Αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι*, και πιο συγκεκριμένα τις σκέψεις του Φρανκ περί μουσικής, εξετάζει τη χρήση του όρου «πολυφωνία» από τον Ρώσο φιλόσοφο και θεωρητικό της λογοτεχνίας Μιχαήλ Μπαχτίν και τον Μίλαν Κούντερα. Ο Μπαχτίν βλέπει μια «σχηματική αναλογία, μια απλή μεταφορά» ανάμεσα στην μουσική και τη λογοτεχνία, και κάνει χρήση του όρου πολυφωνία για να εξετάσει το έργο του Ντοστογιέφσκι, τους διάφορους χαρακτήρες με τις ξεχωριστές συνειδήσεις και φωνές τους, καθώς και τις σχέσεις μεταξύ τους. Σύμφωνα με τον Benson, ο Κούντερα στηρίζει αντίστοιχα τη θεωρία του για την μυθιστορηματική πολυφωνία στο *Υπνοβάτες* του Χέρμαν Μπροχ, όταν, στο *Η Τέχνη του Μυθιστορήματος*, κάνει λόγο για τα διαφορετικά λογοτεχνικά είδη (μυθιστορηματική διήγηση, προσωπική νουβέλα, ποιητική αφήγηση ρεπορτάζ, φιλοσοφικό δοκίμιο) που συνθέτουν το μυθιστόρημα⁴⁸. Συμπεραίνει πως οι θεωρίες των Μπαχτίν και Κούντερα αλληλοσυμπληρώνονται και πως «το μουσικό στοιχείο στη μυθιστορηματική διήγηση είναι η διατήρηση της ανεξαρτησίας των στοιχείων (φωνή, μοτίβο, είδος) εντός ενός παραδόξως αδιαχώριστου συνόλου».⁴⁹ Αν στον Benson διαφεύγει κάτι, είναι ίσως η σημασία της διαφορετικής έννοιας του όρου πολυφωνία στους δύο συγγραφείς: η αντιστικτική επεξεργασία των διαφορετικών λογοτεχνικών ειδών από τη μια, η συνύπαρξη διαφορετικών ανθρώπων, σκέψεων, συνειδήσεων από την άλλη. Τέλος, ο Benson επεκτείνει τον παραλληλισμό των δύο συγγραφέων εντοπίζοντας και στους δύο μια μακρινή σύνδεση με τον δωδεκαφθογγισμό του Σαίνμπερκ.

2.2.10.2 Παραλλαγές

Στο σχόλιο του για το *Ο Ιάκωβος και ο αφέντης του* («Παραλλαγές στην τέχνη των παραλλαγών»)⁵⁰ ο μεταφραστής των μυθιστορημάτων του Κούντερα στη γαλλική γλώσσα Φρανσουά Ρικάρ δοκιμάζει μια εμπνευσμένη αναλογία. Ο Μπετόβεν, γράφει, συνέθεσε τις δώδεκα παραλλαγές έργο αριθμός 66 πάνω σε ένα θέμα από τον *Μαγικό αυλό* του Μότσαρτ, αλλά και τις δεκατέσσερις παραλλαγές έργο αριθμός 44 πάνω σε πρωτότυπο θέμα. Ομοίως ο Κούντερα έγραψε *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης* ως ένα μυθιστόρημα σε μορφή παραλλαγών πάνω στην Τάμινα, ηρωίδα που είναι δική του επινόηση, αλλά και το θεατρικό έργο *Ο Ιάκωβος και*

⁴⁷Stephen Benson, 2003. «For Want of a Better Term?: Polyphony and the Value of Music in Bakhtin and Kundera» Narrative 11, αριθ. 3 (Οκτώβριος 2003): 292-311

⁴⁸ Κούντερα, *Η τέχνη του μυθιστορήματος*, 85

⁴⁹ Benson. «For Want of a Better Term?»:304

⁵⁰ François Ricard, «Review of *Variations sur l'art de la variation* / Milan Kundera, *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes, précédé de « Introduction à une variation», Liberté 24, αριθ. 1, 1981: 103-106*

ο αφέντης του, ως παραλλαγή στο Ζακ ο μοιρολάτρης και ο αφέντης του του Ντενί Ντιντερό. Παρατηρεί, επίσης, πως η ανάγνωση του μυθιστορήματος του Ντιντερό δεν μένει ανεπηρέαστη από την παραλλαγή του Κούντερα, όπως δεν μένει ανεπηρέαστη και η ακρόαση του ντουέτου των Παμίνα-Παπαγκένο από τις παραλλαγές του Μπετόβεν. Στη συνέχεια, ο Ρικάρ θίγει το ζήτημα της επανάληψης, ζήτημα στενά συνδεδεμένο με τις παραλλαγές. Τόσο στο *Ο Ιάκωβος και ο αφέντης του*, όσο και σε άλλα μυθιστορήματά του Κούντερα, υποστηρίζει ότι ο Κούντερα διερευνά το υπαρξιακό νόημα της επανάληψης και καταλήγει σε μια ακόμα αναλογία: στην όπερα του Μότσαρτ μόνο ο γηραιότερος Ντον Αλφόνσο ξέρει πως «έτσι κάνουν όλες»· ομοίως, οι ήρωες του Κούντερα διαπιστώνουν με τον καιρό πως η επανάληψη είναι συστατικό στοιχείο του κόσμου.

Απ' όλα τα άρθρα και εργασίες που μελετούν το θέμα των παραλλαγών στο μυθιστόρημα, η διδακτορική διατριβή της Simone Carretta, «Θέμα και Παραλλαγές στο Μυθιστόρημα του 20ού Αιώνα» είναι η πιο διεξοδική.⁵¹ Γραμμένη στα ιταλικά,⁵² και δημοσιευμένη το 2012, η μελέτη της Carretta δεν εστιάζει μόνο στον Κούντερα, αλλά εντοπίζει και μελετά κι άλλους συγγραφείς που με τον έναν ή τον άλλο τρόπο εισάγουν στη γραφή τους την αρχή των παραλλαγών ως μουσικοσυνθετική τεχνική· ενδεικτικά παραδείγματα οι Italo Calvino και Nancy Huston. Το πρώτο μέρος της διατριβής κάνει μια ιστορική αναδρομή στη μορφή θέμα και παραλλαγές· το δεύτερο μέρος είναι αφιερωμένο στον σημαντικό διαχωρισμό μεταξύ μορφής και μεθόδου· στο τρίτο και εκτενέστερο μέρος η Carretta προσεγγίζει τις παραλλαγές ως «υπαρξιακό μοντέλο και συνθετική αρχή του μυθιστορήματος» και τις περιγράφει ως τη «μορφή της μέγιστης ολότητας».

Η μονογραφία του 2019 «*Il Romanzo a Variazioni*» (Το μυθιστόρημα σε παραλλαγές),⁵³ ξανά της Simona Carretta, που έχει εν τω μεταξύ γίνει καθηγήτρια Συγκριτικής Λογοτεχνίας του Πανεπιστημίου του Τρέντο, διερευνά τη χρήση της μορφής του θέματος με παραλλαγές από μυθιστοριογράφους του 20ού αιώνα, μεταξύ των οποίων τους Ντανίλο Κις, Μαρσέλ Προυστ, και βέβαια Μίλαν Κούντερα. Η Carretta χωρίζει τον τόμο σε δύο βιβλία, καθένα από τα οποία χωρίζεται σε δύο μέρη. Βιβλίο πρώτο: *Μουσική και Μυθιστόρημα: Πέρα από τη φιλοσοφία*· βιβλίο δεύτερο: *Ιστορία μιας μυθιστορηματικής μορφής: Πέρα από τον μύθο. Η μυθιστορηματική παραλλαγή ως αισθητικό πρότυπο ύπαρξης*. Δύο κεφάλαια, ιδιαίτερα, εστιάζουν

⁵¹ Simone Carretta, *Il principio compositivo della variazione su tema nel romanzo del Novecento*, (PhD diss., Παρίσι, Τρέντο: Πανεπιστήμιο Paris-Sorbonne, Πανεπιστήμιο Τρέντο, 2012)

⁵² Μία ακόμα διατριβή στην Ιταλική γλώσσα που μελετά τη σχέση μουσικής και λογοτεχνίας στα μυθιστορήματα του Μίλαν Κούντερα: *La musica nei romanzi di Milan Kundera* της Alessandra Tosca. (Alessandra Tosca, *La musica nei romanzi di Milan Kundera*, 1989)

⁵³ Simone Carretta, *Il Romanzo a Variazioni*, (Μιλάνο: εκδόσεις Mimesis, 2019)

στον Κούντερα, το *Βιβλίο του Γέλιου και της Λήθης* και την «Κουντεριανή τέχνη των παραλλαγών».

Σε αντιστοιχία με την Carreta, ο Timothée Picard στο άρθρο του «'Composing' a literary work on the ruins of a musical model: Burgess, Carpentier, Kundera», μέρος του τόμου *Anthony Burgess: Music in Literature and Literature in Music*, συσχετίζει τον τρόπο με τον οποίο τρεις μυθιστοριογράφοι, ο βρετανός Άντονι Μπέρτζες, ο κουβανός Αλέχο Καρπεντιέ και ο τσέχος Μίλαν Κούντερα, εισάγουν την τέχνη της μουσικής στα έργα τους.⁵⁴

Έναν χρόνο πριν ο Κούντερα εκδώσει το πιο πρόσφατο μυθιστόρημα του, ο Tim Jones εκπόνησε διδακτορική διατριβή με τίτλο «'Slowness', 'Identity' and 'Ignorance': Milan Kundera's French Variations».⁵⁵ Το κείμενο ξεκινά με μια συνοπτική κριτική επισκόπηση των τριών μυθιστορημάτων· συνεχίζει με την υπόθεση πως τα τρία μυθιστορήματα, *Η βραδύτητα*, *Η ταυτότητα* και *Η άγνοια*, γραμμένα τη δεκαετία του 1990, έχουν μεγάλη θεματική συγγένεια με όλα τα προηγούμενα μυθιστορήματα του συγγραφέα, για την ακρίβεια, ο Tim Jones χρησιμοποιεί τον όρο παραλλαγή: *Η βραδύτητα*, *Η ταυτότητα* και *Η άγνοια* είναι παραλλαγές των προηγούμενων μυθιστορημάτων. Αλλά όχι μόνο αυτό· η θέση του είναι πως όλα τα μυθιστορήματα του Κούντερα ακολουθούν τη μορφή θέματος με παραλλαγές, πως τα θέματα των τριών μυθιστορημάτων, γραμμένα στα γαλλικά, υπάρχουν σε όλα τα υπόλοιπα μυθιστορήματα, πως ακόμα και αυτά τα τρία μυθιστορήματα δομούνται ως παραλλαγές πάνω στο θέμα του τίτλου τους. Τέλος, παρακινημένος από την κριτική του Αντόρνο στα τελευταία έργα του Μπετόβεν, ο Jones θεωρεί τα τρία μυθιστορήματα ως κατάληξη του έργου του συγγραφέα και αποφαινεται πως «Καθώς ξεκινά να βλέπει τον θάνατο να πλησιάζει σαν μια πραγματική πιθανότητα, το έργο αποκρίνεται, μέσω των τελευταίων παραλλαγών στο *Βραδύτητα*, το *Ταυτότητα* και το *Άγνοια*, εντείνοντας τις προσπάθειες να προσελκύσει και να προετοιμάσει εκείνους που θα ζήσουν μετά από αυτό».⁵⁶ Η εργασία του Jones διερευνά, στην ουσία, μια σκέψη του Κούντερα που κάνει τη σύντομη εμφάνιση της στην *Τέχνη του μυθιστορήματος*. Αφού έχει απαριθμήσει τα διάφορα σημεία στα βιβλία του που ασχολούνται με το θέμα της ελαφρότητας, καταλήγει: «Μόνο ξαναδιαβάζοντας τις μεταφράσεις όλων μου των βιβλίων αντιλήφθηκα, έντρομος, αυτές τις επαναλήψεις! Ύστερα παρηγορήθηκα: όλοι οι μυθιστοριογράφοι δεν γράφουν ίσως παρά ένα είδος θέματος (το πρώτο μυθιστόρημα) με παραλλαγές».⁵⁷ Εδώ βρίσκεται

⁵⁴ Timothée Picard, «'Composing' a literary work on the ruins of a musical model: Burgess, Carpentier, Kundera», στο *Anthony Burgess: Music in Literature and Literature in Music*, επιμ. Jeannin, Marc, (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009)

⁵⁵ Tim Jones, «'Slowness', 'Identity' and 'Ignorance': Milan Kundera's French Variations» (Διδακτορική διατριβή, University of East Anglia, 2012)

⁵⁶ Jones, «'Slowness', 'Identity' and 'Ignorance'», 153

⁵⁷ Κούντερα, *Η τέχνη του μυθιστορήματος*, 141

επίσης ένα σημείο κριτικής ως προς την μελέτη του Jones. Έχω τη γνώμη πως η χρήση του όρου παραλλαγή είναι βεβιασμένη· σίγουρα επαναλαμβάνονται θέματα-«υπαρξιακά ζητήματα» στα μυθιστορήματα του Μίλαν Κούντερα, όμως η μουσική φόρμα των παραλλαγών είναι κάτι πολύ πιο συγκεκριμένο και σύνθετο από απλή επανάληψη· ο Jones χάνει και αυτός τη μουσική διάσταση των παραλλαγών, διάσταση που βρίσκεται στην καρδιά του *To Βιβλίο του γέλιου και της λήθης*, δικαίως χαρακτηρισμένου από τον Κούντερα ως «μυθιστορήματος σε μορφή παραλλαγών».

Η Eva Le Grand, στο βιβλίο της *Kundera or The Memory of Desire* του 1999,⁵⁸ μελετά τα μυθιστορήματα του Μίλαν Κούντερα από τη σκοπιά της τέχνης του μυθιστορήματος. Διαβάζοντας τα επτά μέχρι τότε βιβλία του συγγραφέα «ως ένα κείμενο», όπως γράφει η ίδια, εξετάζει τις έννοιες των παραλλαγών και της πολυφωνίας, καθώς και τη μεταχείριση της τεχνικής των παραλλαγών από το ευρωπαϊκό μυθιστόρημα του 20^{ου} αιώνα.

Τέλος, η διδακτορική διατριβή *Crossing the Border: Exile in Milan Kundera's The Book of Laughter and Forgetting*,⁵⁹ του Huei-chuang Lan από το πανεπιστήμιο Tamkang της Ταϊπέι, παρ' ότι ειδικεύεται στο πεδίο της γλώσσας και της λογοτεχνίας, εξετάζει τη μορφή του *To βιβλίο του γέλιου και της λήθης* υπό το πρίσμα του κυρίου θέματος της, της κατάστασης του να βρίσκεται κανείς στην εξορία, κατάσταση στην οποία ο Κούντερα βρέθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1970.

⁵⁸ Eva Le Grand, 1999. *Kundera, or, The memory of desire*. (Waterloo, Ont: Wilfrid Laurier University Press, 1999)

⁵⁹ Huei-chuang Lan, «*Crossing the border: Exile in Milan Kundera's the book of laughter and forgetting*» (PhD diss., Tamkang University, Graduate Institute of Western Languages and Literature, 2000)

3. Μεθοδολογία

3.1 Επιλογή του δείγματος

3.1.1 Η εργογραφία του Κούντερα

Από το 1968 έως το 2016 ο συγγραφέας έχει εκδώσει 15 βιβλία, 10 από τα οποία είναι μυθιστορήματα, 1 θεατρικό έργο και τα υπόλοιπα θεωρητικά. Στο βιβλίο του *Η τέχνη του μυθιστορήματος* συντάσσει ένα μικρό προσωπικό λεξικό, όπου, μεταξύ των λημμάτων, υπάρχει η λέξη “opus”. Ο Μίλαν Κούντερα εξηγεί: «Η θαυμαστή συνήθεια των συνθετών. Δεν δίνουν όμως αριθμό παρά μόνο στα έργα που θεωρούν «αξιόλογα». Δεν αριθμούν τα έργα που ανήκουν στην ανωριμότητα τους, τα ευκαιριακά ή εκείνα που έχουν τον χαρακτήρα άσκησης. [...] Πριν από τον θάνατο του, ο Ντεμπυσύ κατέστρεψε όλα του τα πρόχειρα, όλα όσα είχε αφήσει ατελείωτα. Η ελάχιστη υπηρεσία που ένας συγγραφέας μπορεί να προσφέρει στα έργα του: να σκουπίσει ολόγυρα τους».⁶⁰ Συνεχίζοντας το λήμμα του, ο Κούντερα γράφει αναφερόμενος στον Κάφκα: «Και αρνούμαι να τοποθετήσω στο ίδιο επίπεδο τα γράμματα στην Φελίτσια και τον *Πύργο*».⁶¹ Στο λήμμα «μυθιστοριογράφος» μας βεβαιώνει για τη θέση του: «Κι ο Φώκνερ επιθυμεί να είναι “όλο κι όλο ένας εκμηδενισμένος άνθρωπος, σβησμένος από την ιστορία, που δεν θ’ αφήσει κανένα ίχνος πάνω της, τίποτ’ άλλο από τα τυπωμένα βιβλία”». Σημαντικά, συμπληρώνει στην επόμενη πρόταση σε παρένθεση: «Κι ας το βάλουμε καλά στο μυαλό μας: τυπωμένα βιβλία όχι δηλαδή μισοτελειωμένα χειρόγραφα, όχι ημερολόγια, όχι γράμματα.»⁶²

Είναι λοιπόν σαφές ότι ο Κούντερα θεωρεί ως έργο ενός συγγραφέα μόνο ό,τι εκδίδει ο ίδιος ο συγγραφέας, όχι τα γράμματα, ούτε τα μισοτελειωμένα χειρόγραφα.

Έχοντας ως αφετηρία την παραπάνω τοποθέτηση του Κούντερα, η παρούσα εργασία θα ενσκήψει σε όσα βιβλία ο ίδιος ο Κούντερα θεωρεί αξιόλογα, εκείνα για τα οποία γράφει και αναλύει στα θεωρητικά του κείμενα, εκείνα που συμπεριλαμβάνει στις δικές του λίστες. Η επιλογή είναι αρκετά εύκολη. Ο ίδιος ο Κούντερα μας λέει πως το πρώτο μυθιστόρημα που εξέδωσε είναι το *Αστείο*, ενώ το πρώτο βιβλίο που έγραψε, που όμως εξέδωσε αργότερα, είναι οι *Κωμικοί Έρωτες*. Ό,τι άλλο εξέδωσε από το *Αστείο* μέχρι και σήμερα θα αποτελέσει υλικό για την παρούσα εργασία. Ό,τι ξεχασμένο από τους εκδότες και αποσιωπημένο από τον δημιουργό του, ό,τι, με άλλα λόγια, δεν θα αριθμούσε αν ακολουθούσε την τακτική των συνθετών, δεν θα συμπεριληφθεί στην παρούσα έρευνα. Συντάσσω λοιπόν τον παρακάτω κατάλογο με τα έργα του Μίλαν Κούντερα και τις ημερομηνίες των πρώτων εκδόσεών τους:

⁶⁰ Κούντερα, *Η τέχνη του μυθιστορήματος*, 155

⁶¹ Ibid. 142

⁶² Ibid. 153

Το αστείο, 1967
Κωμικοί έρωτες, 1968
Ο Ιάκωβος και ο αφέντης του, 1971
Η Ζωή είναι αλλού, 1973
Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης, 1978
Η αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι, 1984
Η τέχνη του μυθιστορήματος, 1986
Η αθανασία, 1990
Οι προδομένες διαθήκες, 1993
Η βραδύτητα, 1995
Η ταυτότητα, 1997
Η άγνοια, 2000
Ο πέπλος, 2005
Η συνάντηση, 2009
Η γιορτή της ασημαντότητας, 2013

3.1.2 Μυθιστόρημα και δοκίμιο στον Κούντερα

Από την ανάγνωση των παραπάνω δεκαπέντε βιβλίων του Κούντερα είναι σαφές ότι ο συγγραφέας είναι πολύ προσεκτικός έτσι ώστε ο αναγνώστης να μην έχει αμφιβολία σχετικά με την ειδολογική κατηγορία στην οποία εμπίπτει το κείμενο που διαβάζει, δηλαδή ότι πρόκειται για μυθιστόρημα. Όταν πάλι γράφει δοκίμιο, είναι το ίδιο σχολαστικός στο να πληροφορήσει τον αναγνώστη τόσο για το είδος όσο και για την πρόθεση του δοκιμίου του, όπως για παράδειγμα στο *Η τέχνη του μυθιστορήματος*, στον πρόλογο του οποίου γράφει: «Χρειάζεται άραγε να υπογραμμίσω πως δεν έχω την παραμικρή θεωρητική φιλοδοξία και πως ολόκληρο το βιβλίο δεν είναι παρά μόνο η *εξομολόγηση ενός πρακτικού*;»⁶³

Ο διαχωρισμός αυτός είναι σημαντικός διότι δεν μπορεί κανείς να μεταχειρίζεται μια πρόταση, μια ιδέα, έναν ισχυρισμό που βρίσκεται μέσα σε ένα μυθιστόρημα με τον ίδιο τρόπο που θα μεταχειριζόταν την ίδια πρόταση, ιδέα ή ισχυρισμό αν βρισκόταν σε ένα δοκίμιο. Ο Κούντερα εξηγεί. Γράφοντας στις *Προδομένες διαθήκες* για τη διαμάχη μεταξύ του Στραβίνσκι και του Αντόρνο, μας δίνει ένα κλειδί για να κατανοήσουμε και τα δικά του έργα: «Αυτό που με εξοργίζει στον Αντόρνο είναι η μέθοδος του βραχυκυκλώματος που συνδέει με τρομερή ευκο-

⁶³ Ibid. 11

λία τα έργα τέχνης με πολιτικές αιτίες, συνέπειες ή σημασίες [...] Απεχθανόμουν πάντοτε, βαθιά και βίαια, αυτούς που θέλουν να βρουν σε ένα έργο τέχνης κάποια στάση (πολιτική, φιλοσοφική, θρησκευτική κλπ.) αντί να αναζητήσουν κάποια πρόθεση για γνώση, για κατανόηση, για αποτύπωση μιας όψης της πραγματικότητας». ⁶⁴

Αργότερα, στο ίδιο βιβλίο, ο συγγραφέας μιλάει για την έννοια της ειρωνείας στο μυθιστόρημα: «Ειρωνεία θα πει: κανένας από τους ισχυρισμούς που βρίσκουμε σ' ένα μυθιστόρημα δεν μπορεί να εκληφθεί μεμονωμένα, καθένας τους βρίσκεται σε περίπλοκη και αντιφατική αντιπαράθεση με άλλους ισχυρισμούς, άλλες καταστάσεις, άλλες χειρονομίες, άλλες ιδέες, άλλα γεγονότα. Μόνο μια ανάγνωση, που επαναλαμβάνεται δύο φορές, πολλές φορές, θα προβάλλει όλες τις ειρωνικές σχέσεις που βρίσκονται στο εσωτερικό του μυθιστορήματος, χωρίς τις οποίες το μυθιστόρημα θα μείνει ακατανόητο». ⁶⁵ Η ιδέα αυτή, ότι κανένας από τους ισχυρισμούς που βρίσκονται σε ένα μυθιστόρημα δεν μπορεί να εκληφθεί μεμονωμένα, θα συνοδεύει την παρούσα εργασία ως το τέλος της. Δεν μπορεί να γίνει κι αλλιώς, εξάλλου, αν πρόκειται να αναλύσουμε τα έργα του Μίλαν Κούντερα για αυτό που είναι, δηλαδή μυθιστορήματα. Έτσι, θα εξετάσουμε τα μυθιστορήματα του Κούντερα και όχι τα δοκίμιά του, όσο ενδιαφέροντα κι αν είναι τα τελευταία. Αυτό δεν σημαίνει πως δεν θα ανατρέξω σε αυτά, απλά σημαίνει πως η κύρια πηγή πληροφοριών και το κέντρο της συζήτησης θα είναι τα μυθιστορήματα του. Στο πλαίσιο της συζήτησης αυτής, δεν θα προσεγγίζουμε έναν ισχυρισμό που βρίσκουμε σε ένα μυθιστόρημα με τον ίδιο τρόπο που θα μεταχειριζόμασταν τον ίδιο ισχυρισμό εάν εκφραζόταν σε ένα δοκίμιο ή ένα άρθρο. Ως εκ τούτου, θα ήταν άτοπο να εξετάσει κανείς τις απόψεις σχετικά με τη μουσική που εκφράζονται στα μυθιστορήματα του, ως προς την ορθότητα τους ή την ιστορική τους συνέπεια.

Όμως τί είναι μυθιστόρημα για τον Κούντερα; Στον πρόλογο του *Η τέχνη του μυθιστορήματος*, ο Κούντερα γράφει: «Το έργο κάθε μυθιστοριογράφου περιέχει δυνάμει μια θεώρηση της ιστορίας του μυθιστορήματος, μιαν ιδέα του τί είναι μυθιστόρημα' αυτήν ακριβώς την ιδέα για το μυθιστόρημα, που είναι σύμφυτη με τα μυθιστορήματά μου, προσπάθησα να κάνω να μιλήσει». ⁶⁶

Στο ίδιο βιβλίο, στο κεφάλαιο όπου δίνει τους προσωπικούς του ορισμούς για 65 λέξεις, ο Μίλαν Κούντερα ορίζει σύντομα τί είναι μυθιστόρημα: «Η μεγάλη μορφή της πεζογραφίας, όπου ο συγγραφέας, δια μέσου πειραματικών «εγώ» (προσώπων) εξετάζει εξαντλητικά μεγάλα

⁶⁴ Κούντερα, *Οι προδομένες διαθήκες*, 104- 105

⁶⁵ Ibid. 223. Η έμφαση δική μου.

⁶⁶ Κούντερα, *Η τέχνη του μυθιστορήματος*, 11

θέματα της ύπαρξης». ⁶⁷ Στο πρώτο κεφάλαιο μας είχε εξηγήσει τι είναι μυθιστόρημα, κάνοντας αναφορά στα λόγια του Έντμουντ Χούσερλ και του Χέρμαν Μπροχ: Κατά τον Χέρμαν Μπροχ μοναδικός λόγος υπάρξεως ενός μυθιστορήματος είναι να αποκαλύπτει αυτό που μόνο ένα μυθιστόρημα μπορεί να ανακαλύψει, δηλαδή ένα, έως τότε, άγνωστο μέρος της ύπαρξης. Ο Κούντερα βλέπει τις σκέψεις του Μπροχ υπό το πρίσμα της ορολογίας του φαινομενολόγου φιλοσόφου Έντμουντ Χούσερλ. Το μυθιστόρημα, κυριευμένο από το γενικευμένο «πάθος της γνώσης» που χαρακτηρίζει τον ευρωπαϊκό πολιτισμό, έχει ως σκοπό να «προστατεύει τη συγκεκριμένη ζωή του ανθρώπου από τη “λήθη του είναι” και να κρατάει τον “κόσμο της ζωής” κάτω από αέναο φως».

Συνεχίζει παρακάτω στο *Η τέχνη του μυθιστορήματος* με μια διαφωτιστική ιδέα: Το μυθιστόρημα, υποστηρίζει ο συγγραφέας, δεν υπερασπίζεται κάποια αλήθεια, αλλά μέσα σε αυτό συναντώνται ένα «πλήθος από αλήθειες που αντιφάσκουν μεταξύ τους». Το μυθιστόρημα του Θερβάντες ούτε ασκεί κριτική ούτε εκθειάζει τον ιδεαλισμό του Δον Κιχώτη. Ο Τολστόι δεν θεωρεί την Άννα θύμα και τον Καρένιν τύρρανο. Ο Κάφκα με το *Η δίκη* δεν επιθυμεί ο αναγνώστης να κρίνει ένοχο ή αθώο τον Κ. Συμπερασματικά, τα μυθιστορήματα δεν είναι φτιαγμένα από ειλημμένες ηθικές αποφάσεις αλλά από ερωτήματα. ⁶⁸

Μερικές σελίδες πιο μετά ο Μίλαν Κούντερα μας εξηγεί ποιο είναι το πνεύμα του μυθιστορήματος, αν όχι η αναζήτηση μιας ειλημμένης ηθικής απόφασης:

Το πνεύμα του μυθιστορήματος είναι το πνεύμα της πολυπλοκότητας. Κάθε μυθιστόρημα λέει στον αναγνώστη: « τα πράγματα είναι πιο πολύπλοκα απ’ ότι νομίζεις». Αυτή είναι η αιώνια αλήθεια του μυθιστορήματος.[...] Για το πνεύμα των καιρών μας ή η Άννα έχει δίκιο ή ο Καρένιν· κι η παλιά σοφία του Θερβάντες, που μας μιλάει για τη δυσκολία της γνώσης και για την ασύλληπτη αλήθεια, φαίνεται ενοχλητική και άχρηστη. ⁶⁹

Τέλος, στο *Προδομένες διαθήκες*, ο Κούντερα, μιλώντας για την ιστορία του μυθιστορήματος και τις ευρωπαϊκές τέχνες γράφει πως η μακροχρόνια πρακτική των ευρωπαϊκών τεχνών, και ιδίως του μυθιστορήματος, είναι εκείνη που εκπαιδεύει τον αναγνώστη «να είναι περίεργος για τον άλλο και να προσπαθεί να κατανοήσει τις αλήθειες που διαφέρουν από τις δικές του».

⁶⁷ Ibid. 151

⁶⁸ Ibid. 18-19

⁶⁹ Ibid. 21

3.2 Θεματολογική ταξινόμηση των έργων

Η ευρετική ανάγνωση των μυθιστορημάτων του Κούντερα, τα οποία αποτελούν το πεδίο έρευνας της παρούσας εργασίας, οδήγησε στην καταγραφή συνολικά 975 αναφορών στον ήχο και τη μουσική. Η θεματολογική κατηγοριοποίηση των αναφορών αυτών βοήθησε τη συστηματική τους ταξινόμηση σε δεκαέξι κατηγορίες (Πίνακας 1).⁷⁰

Πίνακας 1. Θεματολογικές κατηγορίες αναφορών στον ήχο και τη μουσική στα μυθιστορήματα του Κούντερα

Θεματολογική κατηγορία	Αριθμός αναφορών
1. Περιγραφή φωνής/συμπεριφοράς	116
2. Ο ήχος (όχι η μουσική) μας μεταφέρει τη διάθεση της σκηνής	58
3. Ένας ήχος ως μετάβαση και συνδετικός κρίκος	6
4. Χρήση μουσικού όρου για μέρος/ύφος	11
5. Ακούγεται μουσική, η μουσική μας δίνει το κλίμα, η μουσική ως μέρος της μυθοπλασίας	148
6. Η παύση (στην ομιλία), η σιωπή	30
7. Καλλιτέχνες σε σχέση με τη δουλειά και την απασχόληση	15
8. Κάποιος μιλάει για την τέχνη, τη μουσική, οι ήρωες κουβεντιάζουν γύρω από τη μουσική	111
9. Η αναφορά στη μουσική μας εξηγεί την κατάσταση	133
10. Αναφορά σε μουσικούς	43
11. Ο συγγραφέας αναφέρεται σε μουσικά όργανα	41
12. Ο συγγραφέας αναφέρεται σε χαρακτήρα όπερας	8
13. Χρήση τεχνικής μουσικής σύνθεσης	42
14. Χαρακτήρας μυθιστορήματος που είναι μουσικός	124
15 Ο συγγραφέας μας μιλά για τις προθέσεις του και την τέχνη του	6
16. Τίτλος βιβλίου	1

Επί παραδείγματι, αναφορικά με την κατηγορία 1 (Περιγραφή φωνής/συμπεριφοράς), ο Κούντερα περιγράφει ή σχολιάζει τη φωνή κάποιου προσώπου σε συνολικά 116 αποσπάσματα. Παραδείγματος χάρη, στο *Η βραδύτητα*, γραμμένο το 1995, δεν γνωρίζουμε τίποτα για την εξωτερική εμφάνιση των δύο ηρώων, των δυο φίλων, του Βενσάν και του Ποντεβέν, αλλά έχουμε συγκεκριμένα στοιχεία για τον ήχο των φωνών τους:

⁷⁰ Ο πλήρης κατάλογος των αναφορών αυτών ανά βιβλίο δίνεται στο Παράρτημα 2.

Θεέ μου, πως ξέρει και το λέει. Ακόμα και από τα γειτονικά τραπέζια σωπαίνουν και τον ακούν' το γέλιο τρεμοπαίζει στον αέρα, ανυπόμονο. Τί αστειό έχει που η φίλη του θέλει βάνουση συμπεριφορά; Μάλλον το παν έγκειται στη μαγγανεία της φωνής, και ο Βενσάν αισθάνεται άθελα του ζήλια, δεδομένου πως η δική του σε σύγκριση με του Ποντεβέν, είναι σαν κακόμοιρο πίφερο που βάζει τα δυνατά του να συναγωνιστεί ένα βιολοντσέλο. Ο Ποντεβέν μιλάει σιγά, χωρίς ποτέ να δυναμώνει τη φωνή, η οποία ωστόσο γεμίζει όλη την αίθουσα και κάνει όλους τους άλλους ήχους του κόσμου ασύλληπτους για το αφτί.⁷¹

Από το παραπάνω απόσπασμα φαίνεται ότι ο Κούντερα καθιστά τα δύο πρόσωπα εντελώς πιστευτά, κι όμως το μόνο που ξέρουμε για τη φυσική τους υπόσταση, πέρα από το ότι ο ένας είναι νέος και ο άλλος αόριστα μεγαλύτερος, είναι ο ήχος των φωνών τους. Αυτό δεν εκπλήσσει κάποιον που γνωρίζει την παρακάτω τοποθέτηση του συγγραφέα: «Καθιστώ αληθινό ένα πρόσωπο σημαίνει φτάνω στην άκρη της υπαρξιακής προβληματικής του».⁷² Στο *Προδομένες Διαθήκες* μας έχει πει πως δεν συμεριζεται την άποψη του Μπαλζάκ ότι το μυθιστόρημα πρέπει να ανταγωνίζεται το ληξιαρχείο.⁷³ Θα μπορούσε κανείς να εικάσει τρεις λόγους για τους οποίους η έμφαση στην περιγραφή του ήχου της φωνής είναι σημαντικός για τον Κούντερα. Πρώτον, η παρατήρηση και ανάλυση στοιχείων, κατά τα άλλα ασήμαντων, βρίσκεται στο κέντρο της γραφής του. Ένα βιβλίο κάτω από το μπράτσο, ένα καπέλο μελόν, ένα ζευγάρι μαύρα γυαλιά, μπορεί να γίνουν θέματα αρκετών σελίδων. Υπό αυτό το πρίσμα δεν μας εκπλήσσει η αναφορά στον ήχο της φωνής, την ίδια στιγμή που επιλέγει να παραβλέψει π.χ. το χρώμα των μαλλιών ή το ύψος ή ακόμα και την ηλικία κάποιου χαρακτήρα. Δεύτερον, ως μουσικός έχει την τάση να δίνει ιδιαίτερη προσοχή στον ήχο γενικά. Τρίτον, σημαντικά, ο Κούντερα τρέφει ιδιαίτερο θαυμασμό για τον Τσέχο συνθέτη Λέος Γιάνατσεκ, («δεν θέλω να κρύψω το πάθος μου γι' αυτόν» γράφει στο *Προδομένες Διαθήκες*),⁷⁴ τα έργα του οποίου εισάγουν στην όπερα κατά τις πρώτες δεκαετίες 20ού αιώνα τον πεζό λόγο, τη σύνταξη του, τα καθημερινά του θέματα, το ρυθμό του, τη μελωδία του.

Μια άλλη θεματολογική κατηγορία που θα άξιζε κανείς να περιγράψει παραδειγματικά είναι η τέταρτη (Ένας ήχος σαν μετάβαση και συνδετικός κρίκος). Στο έκτο κεφάλαιο του *Η γιορτή της ασημαντότητας*, με τίτλο: «Μια γροθιά πάνω στο τραπέζι που θα αντηχήσει παντού», ο Στάλιν μιλά στους συντρόφους του: «[...] η ωραία μας ονειροφантаσία, που μόνο η βούληση μου τη στήριζε πια, γκρεμίστηκε σαν μια τεράστια οικοδομή που της γκρέμισαν τις κολόνες

31 ⁷¹ Μίλαν Κούντερα, *Η Βραδύτητα*, μτφρ. Σεραφείμ Βελέντζα. (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 1996)

⁷² Κούντερα, *Η τέχνη του μυθιστορήματος*, μέρος 2°

⁷³ Κούντερα, *Οι προδομένες διαθήκες*, 180

⁷⁴ *Ibid.* 146

[...] Και για να εικονογραφήσει αυτό το γκρέμισμα ο Στάλιν αφήνει να πέσει η γροθιά του πάνω στο τραπέζι, που τρέμει».⁷⁵ Στο επόμενο κεφάλαιο, στην ίδια σκηνή όπου ο Στάλιν κάθεται με τους συντρόφους του γύρω από το τραπέζι στην αίθουσα συνεδριάσεων του Κρεμλίνου, ο ήχος της γροθιάς είναι ακόμα παρών. Ο Μίλαν Κούντερα γράφει: «Η γροθιά του Στάλιν αντηχεί επί ώρα μέσα στο κεφάλι τους. Ο Μπρεζνέφ κοιτάζει προς το παράθυρο και τα χάνει».⁷⁶ Μέχρι εδώ, η γροθιά του Στάλιν ακούγεται στη σκηνή της συνεδρίασης κι έπειτα αντηχεί σαν ανάμνηση στο κεφάλι των συντρόφων του, σαν να μας δίνει τον τόνο της σκηνής. Έπειτα ο Κούντερα χρησιμοποιεί ένα ακόμα πιο ενδιαφέρον τέχνασμα. Σε επόμενο κεφάλαιο, ενώ η σκηνή έχει πια αλλάξει και βρισκόμαστε στην κρεβατοκάμαρα μιας ωραίας γυναίκας, γράφει: «Την ίδια στιγμή, στην άλλη άκρη του Παρισιού, ξυπνούσε στο κρεβάτι της μια όμορφη γυναίκα. Είχε ακούσει κι αυτή έναν δυνατό και κοφτό ήχο σαν γροθιά πάνω σε τραπέζι».⁷⁷ Τη σκηνή της συνεδρίασης του Στάλιν με τους συντρόφους του και τη σκηνή στην κρεβατοκάμαρα της όμορφης γυναίκας τις χωρίζουν μερικές δεκαετίες και μερικές χιλιάδες χιλιόμετρα. Κι όμως, ο ήχος της γροθιάς του Στάλιν αντηχεί από την πρώτη στη δεύτερη σαν συνδετικός κρίκος. Θεωρώ πως η ουσία αυτού του τεχνάσματος δεν βρίσκεται στον ήχο, ο ρόλος του ήχου είναι μάλλον άλλος, ίσως να χρειάζεται την ησυχία που απαιτείται για να ακουστεί μια γροθιά πάνω στο τραπέζι. Θα κατανοήσει κανείς καλύτερα τη σημασία της γροθιάς πάνω στο τραπέζι αν κοιτάξει τον τίτλο της ενότητας στην οποία συμβαίνει: «Η πτώση των αγέλων». Η γροθιά του Στάλιν πάνω στο τραπέζι είναι μόνο μία από τις πτώσεις που συμβαίνουν στο κεφάλαιο. Λίγο μετά τη γροθιά του Στάλιν, που πέφτει στο τραπέζι, άγγελoi πέφτουν έξω από το παράθυρο του Κρεμλίνου πάνω στις στέγες των σπιτιών της Μόσχας και αργότερα ένας από τους ήρωες πέφτει από την καρέκλα όπου είχε ανέβει για να φτάσει ένα παλιό μπουκάλι αρμανιάκ. Θεωρώ, λοιπόν, πως ο ήχος από την πτώση της γροθιάς δεν είναι ένα αποκλειστικά ηχητικό εύρημα, αλλά μέρος του θέματος της πτώσης που διατρέχει όλο το 6^ο μέρος.⁷⁸

Μια εναλλακτική κατηγοριοποίηση των αναφορών στη μουσική με κριτήριο τη θεματολογική τους εστίαση σε κάποια μουσική παράμετρο οδήγησε στην επαγωγή των εξής κατηγοριών:⁷⁹

⁷⁵ Μίλαν Κούντερα, *Η γιορτή της ασημαντότητας*, μτφρ. Γιάννη Η. Χάρη. (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2014), 114

⁷⁶ Ibid. 114

⁷⁷ Ibid. 116

⁷⁸ Το τέχνασμα αυτό, κατά το οποίο ένας ήχος από μια σκηνή ακούγεται σε μια άλλη πολλά χιλιόμετρα και χρόνια μακριά, δεν είναι μεμονωμένο, αλλά εντοπίζεται και σε άλλα βιβλία του Κούντερα.

⁷⁹ Ο πλήρης κατάλογος των αναφορών που αντιστοιχούν σε κάθε κατηγορία βρίσκεται στο Παράρτημα 3.

- Μπετόβεν
- Θέμα και Παραλλαγές
- Γ. Σ. Μπαχ
- Ροκ
- Τζαζ
- Στραβίνσκι
- Λέος Γιάνατσεκ
- Σένμπεργκ
- Μάλερ
- Αντίστιξη
- Ρυθμός
- Παραδοσιακή μουσική

Από τις παραπάνω κατηγορίες-θέματα, η παρούσα εργασία θα εστιάσει σε αυτήν που αφορά στο ζήτημα των παραλλαγών.

Για να διαπιστώσει κανείς το ενδιαφέρον του Κούντερα για το ζήτημα των παραλλαγών αρκεί να δει κανείς παραδειγματικά τις πολυάριθμες σχετικές αναφορές στο *Ο Ιάκωβος και ο αφέντης του* του 1978, ξεκινώντας ήδη από τον τίτλο της εισαγωγής του («Πρόλογος σε μία παραλλαγή»): Στο έβδομο κεφάλαιο του προλόγου διαβάζουμε: «Σίγουρα ο Σαίξπηρ ξανάγραψε έργα που κάποιοι άλλοι είχαν δημιουργήσει. Δεν έκανε όμως διασκευές. Μεταχειρίστηκε κάποιο έργο για να φτιάξει από αυτό το θέμα της δικής του *παραλλαγής* της οποίας ήταν αποκλειστικός συγγραφέας. Ο Ντιντερό δανείστηκε από τον Στερν όλη την ιστορία του Ιάκωβου με το τραυματισμένο γόνατο που τον μετέφεραν μ' ένα κάρο και τον περιποιήθηκε μια όμορφη γυναίκα. Με αυτό που έκανε ούτε τον μιμήθηκε ούτε τον διασκεύασε. Έγραψε μια παραλλαγή πάνω στο θέμα του Στέρν».⁸⁰ Στο επόμενο κεφάλαιο ο συγγραφέας συνεχίζει, σημαντικά: «Φυσικό λοιπόν να ισχυρίζομαι πως *Ο Ιάκωβος κι ο αφέντης του* δεν είναι διασκευή. Είναι ένα δικό μου κομμάτι, μια δική μου “παραλλαγή στον Ντιντερό” ή μάλλον, μια και είναι προϊόν θαυμασμού, είναι ο δικός μου “φόρος τιμής στον Ντιντερό”».⁸¹ Στο όγδοο κεφάλαιο του προλόγου έχουμε και πάλι αναφορά στο ζήτημα των παραλλαγών: «Αλλά εκεί ακριβώς είναι που τό 'βαλα πείσμα: να εγκαταλείψω την αυστηρή ενότητα της δράσης και να δημιουργήσω μια συνοχή πάνω στο σύνολο με πιο λεπτά μέσα. Με την τεχνική της πολυφωνίας (οι τρεις ιστορίες δεν αναφέρονται διαδοχικά αλλά αλληλοδιαπλέκονται) και με την τεχνική των παραλλαγών (από τις τρεις ιστορίες κάθε μία είναι παραλλαγή της άλλης).⁸² Έτσι, αυτό το έργο

⁸⁰ Μίλαν Κούντερα, *Ο Ιάκωβος και ο αφέντης του*, μτφρ. Αμαλίας Τσακνία. (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2002), 19

⁸¹ Ibid. 21

⁸² Τις δύο ίδιες τεχνικές θα χρησιμοποιήσει έξι χρόνια αργότερα στο *Βιβλίο του Γέλιου και της Λήθης*.

που είναι “μια παραλλαγή στον Ντιντερό” είναι συγχρόνως και “φόρος τιμής στην τεχνική των παραλλαγών”, όπως έγινε και επτά χρόνια αργότερα με το μυθιστόρημα μου, *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*». ⁸³

⁸³ Κούντερα, *Ο Ιάκωβος και ο αφέντης του*. 22

4. Ανάλυση

4.1 Το *Το Βιβλίο του γέλιου και τη λήθης*: «Όλο αυτό το βιβλίο είναι ένα μυθιστόρημα σε μορφή παραλλαγών»

Μολονότι το ζήτημα των παραλλαγών συναντάται στα εννέα από τα δεκαπέντε βιβλία του Μίλαν Κούντερα, ένα είναι το μυθιστόρημα όπου η παρουσία του είναι αισθητή περισσότερο από οπουδήποτε αλλού: από αρχή μέχρι τέλους *Το βιβλίο του γέλιου και τη λήθης* μεταχειρίζεται την ίδια αρχή σύνθεσης των παραλλαγών που ακολουθούν και οι συνθέτες μουσικής στα έργα τους. Στο όγδοο κεφάλαιο του έκτου μέρους του μυθιστορήματος ο Μίλαν Κούντερα εξηγεί:

Όλο αυτό το βιβλίο είναι ένα μυθιστόρημα σε μορφή παραλλαγών. Τα διαφορετικά μέρη ακολουθούν το ένα το άλλο σαν διαφορετικά στάδια ενός ταξιδιού που οδηγεί στα εσώτερα ενός θέματος, στα εσώτερα μιας σκέψης, στα εσώτερα μιας και μόνης κατάστασης που η κατανόηση της χάνεται για μένα στο άπειρο.

Είναι ένα μυθιστόρημα γύρω από την Τάμινα, και, από τη στιγμή που η Τάμινα βγαίνει απ' τη σκηνή, είναι ένα μυθιστόρημα για την Τάμινα. Αυτή είναι το βασικό πρόσωπο και ο βασικός ακροατής και όλες οι άλλες ιστορίες είναι παραλλαγές πάνω στη δική της ιστορία, και συναντιούνται μέσα στη ζωή της σαν μέσα σε καθρέφτη.

Είναι ένα μυθιστόρημα γύρω από το γέλιο και τη λήθη, γύρω από τη λήθη και την Πράγα, γύρω από την Πράγα και τους αγγέλους. Άλλωστε δεν είναι διόλου τυχαίο που ο νεαρός που κάθεται στο τιμόνι ονομάζεται Ραφαήλ.

Το τοπίο γινόταν περισσότερο ερημικό, με όλο και λιγότερο πράσινο και όλο και περισσότερη ώχρα...⁸⁴

Το παραπάνω απόσπασμα εμπίπτει στην κατηγορία του ειδικού μυθιστορηματικού δοκιμίου⁸⁵, έχει δηλαδή τόνο περισσότερο πειραματικό και λιγότερο αποδεικτικό. Ο Κούντερα βγαίνει για μια στιγμή από τη ροή της αφήγησης και κάνει φανερή τη δομή του εγχειρήματος του, τη συγγραφή ενός μυθιστορήματος κατά την κανονιστική αρχή του θέματος με παραλλαγές. Είναι, αν μη τι άλλο, ένα συναρπαστικό αισθητικό όραμα. Πώς όμως ο συγγραφέας επιτυγχάνει να γράψει ένα «μυθιστόρημα σε μορφή παραλλαγών»; Τα επόμενα κεφάλαια καταπιάνονται με αυτό το ερώτημα. Πρώτα όμως, για τη διευκόλυνση του αναγνώστη, γράφω μία σύνοψη του *Βιβλίου του Γέλιου και της Λήθης* στο κεφάλαιο που ακολουθεί.

⁸⁴ Μίλαν Κούντερα, *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*, μτφρ. Γιάννη Η. Χάρη (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2011), 222-223

⁸⁵ Βλ. Κούντερα, *Η τέχνη του μυθιστορήματος*

4.2 Οι περιλήψεις των επτά ιστοριών στο *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*

Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης αποτελείται από επτά ανεξάρτητα μέρη, επτά ερωτικές ιστορίες:

4.2.1 Μέρος 1^ο *Τα Χαμένα Γράμματα: Η Ιστορία του Μίρεκ*

Ο Μίρεκ κρατά αναλυτικό αρχείο: γράμματα, ημερολόγια, πρακτικά. Στην Πράγα του 1971, όμως, όπου διαδραματίζεται η ιστορία, αυτό είναι μάλλον απερισκεψία, σύμφωνα με τους φίλους του. Ο Μίρεκ θα καταστρέψει το αρχείο του, αλλά πρώτα θα κάνει ένα ταξίδι στη νεανική του αγάπη, τη Ζντένα, για να πάρει πίσω τα γράμματα που της είχε στείλει. Στο ταξίδι προς το σπίτι της Ζντένα, τον ακολουθεί η μυστική αστυνομία. Η συνάντηση δεν πηγαίνει όπως ο Μίρεκ επιθυμούσε, εκείνος θέλει πίσω τα γράμματα, θέλει να καταστρέψει αυτό το κομμάτι του παρελθόντος του, όμως η Ζντένα δεν του τα δίνει. Όταν γυρίζει πίσω στην Πράγα, την Πράγα της οποίας πολλοί θέλησαν να αλλάξουν το παρελθόν, βρίσκει μυστικούς αστυνομικούς στο διαμέρισμά του. Κατάσχουν το αρχείο του. Ο Μίρεκ, ο γιός του και μερικοί φίλοι τους φυλακίζονται.

4.2.2 Μέρος 2^ο *Η μαμά: Η Ιστορία της Μαρκέτας, του Κάρελ και της μητέρας του*

Το ίδιο βράδυ που ο Κάρελ και η Μαρκέτα έχουν κανονίσει ένα ερωτικό τρίο με τη φίλη τους Εύα, φιλοξενούν τη μητέρα του Κάρελ, από την οποία εδώ και χρόνια έχουν φύγει όσο πιο μακριά γίνεται. Ένα μικροεπεισόδιο με αφορμή ένα τηλεφώνημα του Κάρελ φανερώνει στο ζευγάρι πόσο έχουν κουραστεί να παίζουν τους ίδιους ρόλους όλα αυτά τα χρόνια: η Μαρκέτα είναι η καλή και ο Κάρελ αυτός που κάνει απιστίες και έχει τύψεις. Ενώ οι τρεις εραστές κάθονται ημίγυμνοι στο σαλόνι, η μητέρα του Κάρελ μπαίνει και τους διηγείται τις αναμνήσεις της. Τους μιλά για την παλιά της φίλη Νόρα, την οποία ο Κάρελ είδε γυμνή στα αποδυτήρια μιας σάουνας όταν ήταν μόλις τεσσάρων ετών. Η μητέρα του Κάρελ βγαίνει, όμως η ανάμνηση της Νόρας θα μείνει με τον Κάρελ, γεγονός που δεν θα αφήσει τη νύχτα των τριών εραστών ανεπηρέαστη: ο Κάρελ θα ζήσει μία από τις λίγες αλησμόνητες νύχτες έρωτα της ζωής του, ενώ η Μαρκέτα θα αισθανθεί επιτέλους ελεύθερη να γευτεί τις απολαύσεις των αισθήσεων στην ερωτική πράξη. Το επόμενο πρωί η μητέρα του Κάρελ, στον σταθμό του τρένου, αρνείται την αυθόρμητη πρόταση του γιου της να μείνει μαζί τους.

4.2.3 Μέρος 3^ο Οι Άγγελοι: Οι Ιστορίες των δύο φοιτητριών, του Μίλαν Κούντερα και του Πωλ Ελύαρ

Το τρίτο μέρος του βιβλίου είναι εκεί όπου οι αρχές της πολυφωνίας και της τεχνικής των παραλλαγών αρχίζουν να γίνονται πιο πρόδηλες. Εδώ δεν υπάρχει μία, αλλά τρεις ιστορίες που διαπλέκονται μεταξύ τους.

Ιστορία πρώτη. Σε μια παραθαλάσσια πόλη από τη μεριά της Μεσογείου, η Μισέλ και η Γκαμπριέλ παρακολουθούν καλοκαιρινά μαθήματα. Οι δύο φίλες μελετούν το θεατρικό έργο *Ο ρινόκερος* του Ευγένιου Ιονέσκο, γελούν ευχαριστημένες με τις ιδέες τους, όμως, στην παρουσίαση της εργασίας τους, η συμμαθήτρια τους, η εβραιούλα Σάρα, σηκώνεται από τη θέση της, τις πλησιάζει και τους δίνει από μια κλωτσιά στα πισινά. Οι φοιτητές γελούν, οι δυο φίλες κλαίνε. Η δασκάλα τους, η μαντάμ Ραφαέλ, χωρίς να έχει καταλάβει τι συνέβη γελάει κι ύστερα κλαίει μαζί με τις δυο αγαπημένες της μαθήτριες. Η μαντάμ Ραφαέλ πάντα ήθελε να βρίσκεται σε μια ομάδα ανθρώπων που χορεύουν σε κύκλο κι έτσι βρίσκει την ευκαιρία, πιάνει τις δυο φίλες από τα χέρια, κάνουν δυο βήματα επιτόπου και σε λίγο βρίσκονται να χορεύουν πετώντας ψηλά στον ουρανό.

Ιστορία δεύτερη. Πράγα 1971. Η κυκλοφορία των μυθιστορημάτων του Μίλαν Κούντερα έχει απαγορευθεί, κανείς δεν μπορεί να τον προσλάβει. Γράφει με ψευδώνυμο μια στήλη αστρολογίας σε περιοδικό της κομμουνιστικής νεολαίας. Η νεαρή φίλη του Ρ. μεσολαβεί ανάμεσα στο Κούντερα και το περιοδικό, έτσι ώστε η ταυτότητα του συντάκτη να παραμείνει μυστική. Δύο χρόνια αργότερα η μυστική αστυνομία γνωρίζει τα πάντα. Η Ρ., συντετριμμένη από την ανάκριση, συναντά τον Κούντερα σε ένα προάστιο. Γελά με την κωμική κατάσταση: ωροσκόπια σε περιοδικό της κομμουνιστικής νεολαίας. Την έχουν απολύσει, το σώμα της αντιδρά άσχημα. Ο Κούντερα έχει μια ξαφνική επιθυμία να της κάνει έρωτα, θέλει να κρατηθεί από κάπου ενώ πέφτει όλο και πιο μακριά, και εγκαταλείπει τη χώρα του.

Ιστορία τρίτη. Πράγα 1948. Μόλις έχει γίνει επανάσταση, ο Μίλαν Κούντερα λέει κάτι που δεν έπρεπε να πει και διαγράφεται απ' το κόμμα, δεν θα χορέψει πια ξανά σε κύκλο, αρχίζει η πτώση του. 1950. Οι φοιτητές είναι μαζεμένοι στην πλατεία του Αγίου Βέντσεσλας στην Πράγα, ο Ελύαρ απαγγέλει με μεταλλική φωνή, οι νέοι χορεύουν σε κύκλο, σιγά σιγά σηκώνονται στον αέρα χωρίς να διακόψουν τον χορό τους και πετούν ψηλά πάνω από την Πράγα.

4.2.4 Μέρος 4ο Τα Χαμένα Γράμματα: Η ιστορία της Τάμινα

Η Τάμινα έχασε τον άντρα της λίγους μήνες αφού εγκατέλειψαν μαζί την Πράγα. Πήρε μερικά ηρεμιστικά και μπήκε στη θάλασσα· δεν κατάφερε να πνιγεί και από τότε αποφάσισε «να ζήσει

στη σιωπή και για τη σιωπή». Τώρα θέλει πίσω το πακέτο με τα σημειωματάρια και τα γράμματά της που άφησε στο σπίτι της πεθεράς της όταν έφυγε από τη Πράγα. Ζητά από τη φίλη της την Μπίμπη, που θα πάει διακοπές στη Πράγα, να της τα φέρει. Η Μπίμπη τσακώνεται με τον άντρα της και οι διακοπές ματαιώνονται. Ο Ουγκό, ένας νέος άντρας που έχει ερωτευτεί την Τάμινα, της υπόσχεται πως θα πάει εκείνος στην Πράγα για να της φέρει το πακέτο της. Όμως, όταν βλέπει ότι δεν μπορεί να την κατακτήσει, ζηλεύει και εκδικείται την Τάμινα, εξηγώντας της πως δεν θα πάει στην Πράγα τελικά για λόγους πολιτικούς. Τα σώμα της αντιδρά έντονα. Δεν ξανατηλεφωνεί στην Πράγα.

4.2.5 Μέρος 5^ο Λίτοστ: Η Ιστορία του φοιτητή και των ποιητών

Ο φοιτητής γνώρισε τη μεγαλύτερη του Χριστίνα καθώς περνούσε τις καλοκαιρινές διακοπές κοντά στη μητέρα του. Έκαναν περιπάτους και ο φοιτητής πήρε μερικά φιλιά. Στο τέλος του καλοκαιριού επιστρέφει στην Πράγα χωρίς να έχει κάνει ακόμα έρωτα μαζί της. Λίγο καιρό αργότερα εκείνη τον επισκέπτεται. Το ίδιο όμως βράδυ που η Χριστίνα βρίσκεται στην Πράγα, ο φοιτητής είναι καλεσμένος σε μια κλειστή συνάντηση των σημαντικότερων ποιητών της χώρας του, στην οποία επιθυμεί να πάει. Εκεί οι ποιητές, ντύνοντας με ωραίες λέξεις τη Χριστίνα, αναζωογονούν τον έρωτα του φοιτητή. Όμως, όταν πια γυρίζει στη σοφίτα του με μια ωραία αφιέρωση για την Χριστίνα απ' έναν από τους ποιητές, έτοιμος να ζησει μια νύχτα αγάπης, η Χριστίνα ξανά του αντιστέκεται' τον πιάνει μόνο από το όρθιο ερωτικό του όργανο και μένουν έτσι μέχρι το πρωί. Όταν ξυπνούν πια, ο φοιτητής καταλαβαίνει ότι την έχασε μέσα από τα χέρια του από μια βλακεία και μόνο. Τη συνοδεύει στο σταθμό του τρένου. Βρίσκεται σε απόγνωση, αισθάνεται «λίτοστ». Δεν γυρίζει στη σοφίτα του, κατευθύνεται προς τη λέσχη των γραμμάτων. Εκεί συναντά δύο από τους ποιητές με τους οποίους πέρασε το βράδυ του και τα λόγια τους μετατρέπουν την αποτυχημένη νύχτα του σε ποίημα.

4.2.6 Μέρος 6^ο Οι άγγελοι: Η ιστορία της Τάμινα στο νησί των παιδιών

Ο νεαρός με το τζιν κάθεται στο μπαρ, τον λένε Ραφαήλ. Πιάνει κουβέντα με την Τάμινα, της απευθύνει ερωτήσεις. Είχε τύψεις που έχασε τον άνθρωπο που αγαπούσε, που δεν θυμάται παρά ελάχιστα τον άντρα της' θέλει να φύγει για κάπου που δεν υπάρχουν τύψεις και που τα πράγματα δεν έχουν βάρος, όπου τα πράγματα είναι ανάλαφρα σαν την αύρα της θάλασσας. Μπαίνει με τον νεαρό στο κόκκινο σπορ αυτοκίνητο του. Η Τάμινα δεν θα εμφανιστεί ξανά στη δουλειά της.

Ο Ραφαήλ πηγαίνει την Τάμινα στο όμορφο νησί των παιδιών. Εκεί δεν υπάρχει ιδιωτικότητα, όλοι πλένονται μαζί και κοιμούνται στο ίδιο δωμάτιο, τα παιδιά φέρονται φιλήδονα σαν μεγάλοι, δεν υπάρχει μνήμη και δεν υπάρχει πόθος, τα πάντα έχουν χάσει τη βαρύτητα τους, τα παιδιά βρίσκονται σε απόλυτη αρμονία με την ύπαρξη.

Η Τάμινα έχει σεξουαλικές συναντήσεις με τα παιδιά. Στην αρχή της προκαλούν μια ήρεμη και γαλήνια ηδονή που δεν είχε γνωρίσει όταν ήταν ερωτευμένη με τον άντρα της. Με την επανάληψη οι ερωτικές συναντήσεις άλλαξαν χαρακτήρα, έγιναν πεδίο διαμαχών και δυσαρρεσκειών, που στρέφονται πάντα εναντίον της Τάμινας. Έτσι, η Τάμινα βάζει τέλος στις ερωτικές τους συναντήσεις. Και μια μέρα που η Τάμινα δεν παίρνει στα σοβαρά ένα παιχνίδι τους, η ειρήνη χάνεται εντελώς από το βασίλειο όπου τα πράγματα είναι ανάλαφρα σαν την αύρα της θάλασσας. Η Τάμινα βρίσκεται έξω από τον κόσμο τους, τα παιδιά της προκαλούν πόνο, την καταδιώκουν. Με την επανάληψη, η καταδίωξη της Τάμινα σταμάτησε να δίνει ευχαρίστηση στα παιδιά. Τώρα η Τάμινα παίζει πάλι μαζί τους, χωρίς να το διασκεδάζει, θέλοντας όμως να μη βρεθεί ξανά έξω από τον κόσμο τους.

Η Τάμινα βλέπει πως στο νησί των παιδιών όλα πια έχουν χάσει το αρχικό τους νόημα, αισθάνεται το τρομακτικό βάρος της ελαφρότητας των πραγμάτων που έχουν χάσει το νόημα τους, δεν θα αντέξει άλλο εδώ. Ξεφεύγει από τα παιδιά και αρχίζει να κολυμπάει μακριά από το νησί. Το σκοτάδι πυκνώνει. Το επόμενο πρωί βλέπει πως βρίσκεται ακόμα μερικές δεκάδες μέτρα από νησί των παιδιών. Απελπίζεται, αισθάνεται κουρασμένη. Δίπλα βρίσκεται μια βάρκα με παιδιά. Η Τάμινα καταπίνει νερό. Τα παιδιά την κοιτούν με ενδιαφέρον χωρίς να προσπαθούν να τη σώσουν. Η Τάμινα χάνεται κάτω από την επιφάνεια.

4.2.7 Μέρος 7^ο Τα σύνορα: Η Ιστορία του Γιαν

«...η ιστορία μου εκτυλίσσεται στην πίσω πλευρά της ζωής του Γιαν. Τη συνθέτω από μεμονωμένα περιστατικά στα οποία ο Γιαν σίγουρα δεν έδωσε ιδιαίτερη σημασία, γιατί η μπροστινή πλευρά της ζωής του ήταν τότε κατειλημμένη από άλλα περιστατικά και άλλες έγνοιες: προσηγορία μιας καινούριας θέσης στην Αμερική, πυρετώδη επαγγελματική δραστηριότητα, προσηγορία του ταξιδιού».⁸⁶ Αυτά γράφει ο Μίλαν Κούντερα στο 6ο κεφάλαιο του μέρους με τίτλο: «Τα σύνορα». Πράγματι, δεν μαθαίνουμε τίποτα από αυτά που θα βρίσκαμε σε μια βιογραφία του Γιαν. Ούτε για τη δουλειά ούτε για το ταξίδι στην Αμερική. Του Γιαν του αρέσουν πολύ οι γυναίκες. Από καιρό τον διακατέχει η ακαθόριστη και μυστηριώδης ιδέα των συνόρων,

⁸⁶ Κούντερα, *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*, 262

ενώ το αγαπημένο του μυθιστόρημα τον τελευταίο καιρό είναι το *Δαφνής και Χλόη*: τον μαγεύει ένα απόσπασμα όπου δυο νέοι είναι ερεθισμένοι αλλά δεν ξέρουν ακόμα τι είναι η ερωτική πράξη.

Όπως μας είπε ο συγγραφέας, συνθέτει την ιστορία του από μεμονωμένα επεισόδια από τη ζωή του Γιαν, συζητήσεις, περίπατους, επισκέψεις, αναμνήσεις, και πρόσωπα, που μας αποκαλύπτουν σταδιακά διάφορες πτυχές της μυστηριώδους ιδέας των συνόρων, που είναι το θέμα του έβδομου και τελευταίου μέρους του *Βιβλίου του Γέλιου και της Λήθης*. Στην ιστορία εξερευνούμε μερικά ερωτήματα μέσω των ερωτικών σχέσεων του Γιαν. Πώς γίνονται ορατά τα σύνορα; Ποιος είναι ο ρόλος της επανάληψης; Ποια είναι η σχέση των συνόρων με το γέλιο; Τι υπάρχει μετά τα σύνορα και μετά το γέλιο; Όταν διαγράφεις το παρελθόν, τι συμβαίνει με τα σύνορα; Η σύντροφος του Σουλβί, ο φίλος του Πάσσερ, η Μπάρμπαρα που οργανώνει όργια, οι Κλέβις, η Χάννα η ηθοποιός, ο νεαρός με τη φαλάκρα, ακόμα και ο έφηβος Γιαν, όλοι αυτοί βοηθούν τον Γιαν και τον Κούντερα να εξερευνήσουν τη μυστηριώδη ιδέα των συνόρων και να μοιραστούν μαζί μας τους στοχασμούς τους.

4.3 Από τη συλλογή πολυφωνικών διηγημάτων στο θεματικά συνεκτικό μυθιστόρημα

Σε κάθε ένα από τα επτά μέρη του βιβλίου υπάρχουν πολλά περισσότερα από μια απλή συμβατική μυθιστορηματική αφήγηση. Υπάρχουν βιογραφικές αφηγήσεις, μουσικολογικές σκέψεις, ένα είδος ειδικού μυθιστορηματικού δοκιμίου, μύθοι. Και, όπως είδαμε, στο έβδομο μέρος δεν υπάρχει καν ιστορία, μόνο επεισόδια από τη ζωή του Γιαν. Αλλά και στα υπόλοιπα έξι μέρη, η ιστορία από μόνη της είναι χωρίς μεγάλη δράση. Αν όμως η ουσία του κάθε μέρους και του μυθιστορήματος συνολικά δεν βρίσκεται στις πράξεις των ηρώων, τότε που βρίσκεται;

Διαβάζοντας το τέταρτο μέρος από το *Η τέχνη του μυθιστορήματος*, βρίσκουμε μια σαφή αναφορά του Κούντερα στην τέχνη της μουσικής σύνθεσης: «Για μένα λοιπόν, οι προϋποθέσεις *sine qua non* της μυθιστορηματικής αντίστιξης είναι: 1. Η ισότητα των αντίστοιχων “γραμμών”. 2. Η ιδιαιτερότητα του συνόλου. Θυμάμαι τη μέρα που τελείωσα το τρίτο μέρος του *Βιβλίου του γέλιου και της λήθης*, που έχει τον τίτλο «Οι άγγελοι». Ομολογώ πως ήμουν τρομερά περήφανος, πεπεισμένος πως είχα ανακαλύψει έναν νέο τρόπο δόμησης του κειμένου. Αυτό το κείμενο συντίθεται από τα εξής στοιχεία: 1. Το ανέκδοτο για τις δύο φοιτήτριες και την αιώρηση τους πάνω από τη γη. 2. Την αυτοβιογραφική διήγηση. 3. Το κριτικό δοκίμιο για ένα φεμινιστικό βιβλίο. 4. Το μύθο για τον άγγελο και τον διάβολο. 5. Τη διήγηση για τον Ελνάρ που πετάει πάνω από την Πράγα. Αυτά τα στοιχεία δεν μπορούν να υπάρξουν το ένα

δίχως το άλλο, φωτίζονται και εξηγούνται αμοιβαία εξετάζοντας ένα μόνο θέμα, μία μόνη ερώτηση: “Τι είναι ένας άγγελος;” Μόνο το ερώτημα αυτό τα συνδέει.⁸⁷ Με άλλα λόγια, για παράδειγμα, η αφήγηση των δύο φοιτητριών, της Μισέλ και της Γκαμπριέλ, στο τρίτο μέρος του βιβλίου, μοιάζει περίεργα ανολοκλήρωτη όταν στέκεται μόνη της, καθώς, ιδωμένη μεμονωμένα, δεν εξετάζει διεξοδικά το θέμα του μέρους, δηλαδή, την ερώτηση: «Τι είναι ένας άγγελος;». Την ίδια στιγμή, η αφήγηση γύρω από τα κορίτσια δεν έχει σημαντικότερη θέση στη σύνθεση του τρίτου μέρους από ότι ο μύθος για τον άγγελο και τον διάβολο ή τη διήγηση για τον Ελνάρ που απαγγέλει στίχους με μεταλλική φωνή πετώντας πάνω από την Πράγα. Όπως σε κάθε καλή αντίστιξη, έτσι κι εδώ, όλες οι «γραμμές» είναι ίσες. Από αυτήν την οπτική, το τρίτο μέρος του βιβλίου έχει συντεθεί στη βάση της λεγόμενης μυθιστορηματικής αντίστιξης, καθώς διαφορετικά είδη λόγου συνυπάρχουν όπως οι ανεξάρτητες φωνές μιας αντιστικτικής πολυφωνικής σύνθεσης.

Πέρα από τη μυθιστορηματική αντίστιξη που διέπει ενοποιητικά τη σύνθεση των μερών του βιβλίου, το ερώτημα παραμένει: υπό ποια έννοια το *Βιβλίο του γέλιου και της λήθης* αποτελεί ένα μυθιστόρημα κι όχι απλώς τη συλλογή επτά μεμονωμένων, αν και πολυφωνικών, διηγημάτων; Σε αυτήν την ερώτηση απαντά ο ίδιος ο συγγραφέας σε ένα απόσπασμα από τις *Προδομένες διαθήκες*: «Πώς συνδέονται αυτές οι επτά ανεξάρτητες μικρές συνθέσεις εφόσον δεν έχουν καμία κοινή δράση; Ο μόνος σύνδεσμος που τις συγκρατεί που τις κάνει μυθιστόρημα, είναι η θεματική ενότητα. Έτσι συνάντησα στο δρόμο μου μία άλλη παλαιά στρατηγική: τη μετοβενική στρατηγική των παραλλαγών' χάρη σ' αυτήν μπόρεσα να μείνω σε άμεση και αδιάλειπτη επαφή με ορισμένα υπαρξιακά ζητήματα που με συναρπάζουν και τα οποία διερευνώνται προοδευτικά, μέσα σ' αυτό το μυθιστόρημα παραλλαγές από πολλαπλές γωνίες».⁸⁸ Με άλλα λόγια, εκείνο που συγκρατεί τις επτά φαινομενικά ανεξάρτητες ιστορίες του βιβλίου σε έναν ενιαίο μυθιστορηματικό ιστό δεν είναι η δράση, όπως μας δίδαξε το μεγάλο μυθιστόρημα του 19^{ου} αιώνα, αλλά η θεματική ενότητα, δηλαδή, το γεγονός ότι κάθε ένα από τα επτά μέρη πραγματεύεται ένα ή περισσότερα κοινά θέματα και, μάλιστα, κατά τέτοιον τρόπο, ώστε τα μέρη αυτά να γίνονται αντιληπτά ως διατεταγμένες παραλλαγές πάνω στα ίδια θέματα. Αν έτσι έχουν τα πράγματα, τότε ποια είναι αυτά τα θέματα που αποτελούν το αντικείμενο των παραλλαγών του βιβλίου;

Ήδη από το έκτο μέρος του *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*, ο Κούντερα γράφει πως το μυθιστόρημά του είναι γύρω από το «γέλιο και τη λήθη, τη λήθη και την Πράγα, την Πράγα

⁸⁷ Κούντερα, *Η τέχνη του μυθιστορήματος*, 88

⁸⁸ Κούντερα, *Οι προδομένες διαθήκες*, 188

και τους αγγέλους».⁸⁹ Από την άλλη μεριά, στο μέρος «Έργα και αράχνες» του *Προδομένες Διαθήκες*, ο συγγραφέας φανερώνει ένα ακόμα θέμα του μυθιστορημάτος του, την Ιστορία.⁹⁰ Επίσης, στο *Η τέχνη του μυθιστορηματος*, γράφει για τη «σειρά των λέξεων» που αποτελούν «πυλώνες του μυθιστορηματος»: άγγελος, λήθη, λίτοστ, γέλιο, σύνορα. Ειδικά σε σχέση με τη λίτοστ, πρόκειται για τσέχικη λέξη που περιγράφει τη «βασανιστική κατάσταση που γεννιέται όταν βλέπουμε να μας αποκαλύπτεται η ίδια μας η κακομοιριά»⁹¹. Σε όλες αυτές τις λέξεις-θέματα θα μπορούσαμε να προσθέσουμε μία ακόμη, τη σιωπή, διότι όχι μόνο επιστρέφει επίμονα και με σημαντικό ρόλο σε αρκετά από τα επτά μέρη του βιβλίου, αλλά αποτελεί και μια έννοια-κλειδί για την κατανόηση της βασικής ηρωΐδας του μυθιστορηματος, της Τάμινα.

4.4 Παραλλαγές

Στη μουσικολογία, ο όρος «παραλλαγές» αναφέρεται σε μία από τις παλαιότερες κανονιστικές αρχές οργάνωσης του υλικού, η οποία «συνίσταται στην επαναληπτική παρουσίαση μιας πρωταρχικής δομής στο πλαίσιο της διαρκούς διαφοροποίησης των παραμετρικών της στοιχείων»,⁹² π.χ. μελωδίας, αρμονίας, υφής, ρυθμού κ.ο.κ. .⁹³ Η διαφοροποίηση αυτή γίνεται με τέτοιον ισόρροπο τρόπο ώστε «η συνεπαγόμενη δομική αφήγηση να γίνεται κατανοητή ως διεργασία μεταβολής της πρωταρχικής δομής και όχι ως παράταξη ασύνδετων μεταξύ τους ενοτήτων».⁹⁴

Ανάλογα με τον βαθμό δομικής αυτοτέλειας των επαναλαμβανόμενων ενοτήτων, οι παραλλαγές διακρίνονται σε συνεχείς ή τμηματικές: στην πρώτη περίπτωση, η οποία σχετίζεται με μουσικά είδη όπως ground, chaconne, ή passacaglia, τόσο η πρωτογενής δομή, μια μελωδική ή/και αρμονική δομή μικρής συνήθως έκτασης (ostinato), όσο και οι συνακόλουθες παραλλαγές «παραμένουν τονικά ανοικτές είτε με κατάληξη στην V είτε με έκθλιψη καταληκτικής I της αυθεντικής πτώσης με την οποία κλείνουν από τη συγχορδία της αμέσως επόμενης παραλλαγής» στη δεύτερη περίπτωση, που σχετίζεται με το μουσικό είδος γνωστό ως «θέμα και παραλλαγές», «τόσο η πρωταρχική δομή, όσο και οι συνακόλουθες παραλλαγές εμφανίζονται τονικά κλειστές και δομικά ανεξάρτητες η μία από την άλλη».⁹⁵ Σε κάθε περίπτωση, είτε

⁸⁹ Κούντερα, *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*, 223

⁹⁰ Κούντερα, *Οι προδομένες διαθήκες*, 188

⁹¹ Κούντερα, *Η τέχνη του μυθιστορηματος*, 165

⁹² Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής* (Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015), 33, <http://hdl.handle.net/11419/1305>

⁹³ Σχετικά με τις δομικές παραμέτρους της τονικής μουσικής βλ. Βούβαρης, *Εισαγωγή στη Μορφολογική Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*, Κεφάλαιο 1 «Δομικές Παράμετροι της Τονικής Μουσικής»

⁹⁴ Ibid. 33

⁹⁵ Ibid. 34-35

στην περίπτωση των συνεχών, είτε στην περίπτωση των τμηματικών παραλλαγών, η αισθητική πρόταση αφορά στη δημιουργία της εντύπωσης μιας ομαλής δομικής αφήγησης με τελεολογική κατεύθυνση.

Ο Beethoven, ειδικά, επένδυσε σημαντικά στη δημιουργία της εντύπωσης μιας τέτοιας ενοποιητικής δομικής αφήγησης στα έργα του που βασίζονται στην τεχνική των παραλλαγών. Αυτή η ιδιαίτερη προσέγγιση του Beethoven στο ζήτημα των παραλλαγών δεν φαίνεται να διαφεύγει από την προσοχή του Κούντερα.⁹⁶

Στο έκτο μέρος του *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*, η δράση διακόπτεται και ο συγγραφέας αναπτύσσει τους στοχασμούς του γύρω από το συγκεκριμένο θέμα:

Η συμφωνία είναι μια μουσική εποποιία. Θα μπορούσαμε να πούμε πως μοιάζει με ταξίδι που, μέσα από την απεραντοσύνη του εξωτερικού κόσμου, μας οδηγεί απ' το ένα πράγμα στο άλλο, όλο και πιο μακριά. Οι παραλλαγές είναι κι αυτές ταξίδι. Αλλά το ταξίδι αυτό δεν οδηγεί μέσα από την απεραντοσύνη του εξωτερικού κόσμου. Σίγουρα ξέρετε την *σκέψη* του Πασκάλ που λέει πως ο άνθρωπος ζει ανάμεσα στην άβυσσο του απέραντα μεγάλου και την άβυσσο του απέραντα μικρού. Το ταξίδι των παραλλαγών οδηγεί μέσα σ' αυτό το άλλο απέραντο, στην απέραντη ποικιλότητα του εσωτερικού κόσμου που βρίσκεται κρυμμένος σε κάθε πράγμα.

Ο Μπετόβεν λοιπόν ανακάλυψε στις παραλλαγές έναν άλλο χώρο προς εξερεύνηση. Οι παραλλαγές του είναι μια καινούρια πρόσκληση σε ταξίδι.

Η φόρμα των παραλλαγών είναι η φόρμα που η συμτύκνωση φτάνει στον υπέρτατο βαθμό της· επιτρέπει στον συνθέτη να μιλήσει μόνο για το ουσιώδες, να φτάσει κατευθείαν στην καρδιά των πραγμάτων. Ένα θέμα για παραλλαγές συχνά δεν ξεπερνά τα δεκαέξι μέτρα. Ο Μπετόβεν προχωρά βαθιά μέσα σ' αυτά τα δεκαέξι μέτρα, σαν να κατεβαίνει μέσα σ' ένα πηγάδι στα έγκατα της γης.

Το ταξίδι μέσα σ' αυτή την άλλη απεραντοσύνη δεν είναι λιγότερο περιπετειώδες από το ταξίδι του έπους. Έτσι εισχωρεί και ο φυσικός στα θαυμαστά σπλάχνα του ατόμου. Με κάθε παραλλαγή ο Μπετόβεν απομακρύνεται όλο και περισσότερο από το αρχικό θέμα, που δεν μοιάζει πια με την τελευταία παραλλαγή περισσότερο απ' όσο το λουλούδι με την εικόνα του στο μικροσκόπιο. [...]

Δεν μας εκπλήσσει που οι παραλλαγές έγιναν η αγαπημένη φόρμα του Μπετόβεν στην ώριμη ηλικία του, όταν ήξερε πολύ καλά (όπως το ξέρει η Τάμινα κι όπως το ξέρω κι εγώ) πως δεν υπάρχει τίποτα πιο αβάσταχτο απ' το να χάσεις τον άνθρωπο που αγαπούσες, αυτά τα δεκαέξι μέτρα και τον εσωτερικό κόσμο των άπειρων δυνατοτήτων τους.⁹⁷

Η ερμηνεία των μπετοβενικών παραλλαγών κατά Κούντερα δεν πιστεύω πως έχει θεωρητική πρόθεση· όπως κάθε δοκίμιο στα μυθιστορήματα του, όπως κάθε στοχασμός με τον οποίο ο συγγραφέας μιλά κατευθείαν ο ίδιος στον αναγνώστη, έτσι και οι παραπάνω σκέψεις δεν

⁹⁶ Στα εννέα από τα δεκαπέντε βιβλία του, ο Κούντερα μιλά, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, για παραλλαγές.

⁹⁷ Κούντερα, *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*, 220-222

ισχύουν παρά μόνο στο μαγνητικό πεδίο των προσώπων του μυθιστορήματος, της Τάμινα και του Κούντερα, δεν έχουν τόνο αποδεικτικό, αλλά πειραματικό και θλιμμένο.

4.5 Το Βιβλίο του γέλιου και της λήθης ως Θέμα και Παραλλαγές

4.5.1 Το Θέμα: η ιστορία της Τάμινα (θεματική ανάλυση του Θέματος)⁹⁸

Ο Κούντερα περιγράφει τη θεμελιακή κατάσταση της ζωής της Τάμινα ως εξής:

Φαντάζομαι τον κόσμο να σηκώνεται όλο και ψηλότερα γύρω από την Τάμινα σαν κυκλικό τείχος κι εκείνη να είναι μια μικρή πρασιά κάτω στη βάση. Σ' αυτή την πρασιά φυτρώνει ένα και μοναδικό τριαντάφυλλο η ανάμνηση του άντρα της.

Ή πάλι φαντάζομαι πως το παρόν της Τάμινας (που συνίσταται στο να σερβίρει καφέδες και να προσφέρει στους άλλους το αφτί της) είναι μια σχεδία που πλέει ακυβέρνητη πάνω στο νερό, κι αυτή είναι πάνω στη σχεδία και κοιτάζει πίσω, μονάχα πίσω.⁹⁹

Η θεμελιακή κατάσταση της ζωής της Τάμινα έχει ορισμένα χαρακτηριστικά, τα οποία ο Κούντερα ονομάζει υπαρξιακά ζητήματα ή θέματα. Τα υπαρξιακά ζητήματα ή θέματα είναι εννέα: το γέλιο, η λήθη, η Πράγα, ο άγγελος, η λίτοστ, τα σύνορα, η μαμά, η σιωπή και η Ιστορία. Κάθε πρόταση του τέταρτου μέρους, κάθε συμβάν της ιστορίας της Τάμινα σχετίζεται με κάποιο από αυτά τα θέματα. Πρέπει να γίνει κατανοητό πως με αυτές τις εννέα κατηγορίες δεν επιχειρείται μια διάσπαση του φαινομένου της κατάστασης της ζωής της Τάμινα, απλώς γίνεται ανάλυση των χαρακτηριστικών που το προσδιορίζουν. Ο συγγραφέας συμπληρώνει:

Είναι ένα μυθιστόρημα γύρω από την Τάμινα, και απ' τη που στιγμή η Τάμινα βγαίνει απ' τη σκηνή είναι ένα μυθιστόρημα για την Τάμινα. Αυτή είναι το βασικό πρόσωπο και ο βασικός ακροατής, και όλες οι άλλες ιστορίες είναι παραλλαγές πάνω στη δική της ιστορία και συναντιούνται μέσα στη ζωή της σαν μέσα σε καθρέφτη.¹⁰⁰

Όλες οι άλλες ιστορίες είναι παραλλαγές πάνω στην ιστορία της Τάμινα. Επομένως το *Θέμα* του μυθιστορήματος είναι η θεμελιακή κατάσταση της ζωής της Τάμινα, η οποία αναλύεται στα εννέα παραπάνω υπαρξιακά ζητήματα. Οι *Παραλλαγές* στο *Θέμα* είναι οι υπόλοιπες έξι ιστορίες. Το υλικό των παραλλαγών είναι τα εννέα υπαρξιακά ζητήματα.

⁹⁸ Δηλαδή ως προς τις κατηγορίες. Γίνεται εδώ ο διαχωρισμός ανάμεσα σε «θέμα» και «Θέμα»

⁹⁹ Κούντερα, *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*, 117

¹⁰⁰ *Ibid.*, 222

4.5.1.1 Το γέλιο

Η επόμενη ενότητα εξετάζει πώς ο Κούντερα επεξεργάζεται τα δέκα θέματα -υπαρξιακά ζητήματα- στην ιστορία της Τάμινα, τα *Χαμένα Γράμματα*.

Η Τάμινα ακούει τους πελάτες στο μπαρ να της μιλούν, η Τάμινα ταράζεται, επιθυμεί, τακτοποιεί ανέκφραστη τον λογαριασμό του τηλεφώνου, προσπαθεί να θυμηθεί, απελπίζεται, τρομάζει, ταράζεται, παρακαλεί, σωπαίνει, ανυπομονεί, λαχταρά, στρέφει το κεφάλι της από αποστροφή, κάνει ρυτίδες στο μέτωπο της, προσπαθεί να ελέγξει τις σκέψεις της, την κυριεύει αηδία, σωπαίνει ξανά, νοσταλγεί, θέλει να κλάψει αλλά ποτέ, ποτέ δεν γελά. Ή μάλλον σχεδόν ποτέ. Μόνο μία φορά μέσα στις σαράντα οκτώ σελίδες συμβαίνει κάτι κωμικό και η Τάμινα ξεσπάει σε γέλια. Οι γύρω της την ανακαλούν στην τάξη, το ζήτημα είναι σοβαρό, δεν σηκώνει γέλια. Το γέλιο εδώ πηγαίνει μαζί με το κωμικό στοιχείο, εμφανίζεται μόνο όταν συμβαίνει κάτι αστείο, σαν μια ανάσα από κάτι υπερβολικά σοβαρό.

Κατά τα άλλα το στοιχείο του κωμικού υπάρχει μόνο σε δεύτερο επίπεδο, ανάμεσα στον συγγραφέα και τον αναγνώστη. Ακόμη, ο Ουγκό κάποια στιγμή γελά, σαν τους αγγέλους στο τρίτο μέρος του μυθιστορήματος, με κάτι που δεν είναι καθόλου αστείο, με μια επινόηση που αντανακλά μόνο τις απόψεις του για την τάξη των πραγμάτων.

4.5.1.2 Η λήθη

Η Τάμινα δεν θέλει να ξεχάσει. Προσπαθεί να κρατήσει στη μνήμη της τον άντρα της, ο οποίος πέθανε πριν μερικά χρόνια. Η δύναμη της λήθης είναι μεγάλη, την Τάμινα την κυριεύει απελπισία. Δεν έχει παρά μία μόνο φωτογραφία του, έτσι έχει επινοήσει μια τεχνική αναπόλησης για να μπορεί, με κάποιον τρόπο, να τον κοιτάζει: κάθε φορά που συναντά κάποιον άντρα, αλλάζει νοερά τα χαρακτηριστικά του προσώπου του, αντικαθιστώντας τα με εκείνα του άντρα της, έτσι που, στο τέλος, ο ξένος συνομιλητής της του μοιάζει.

Χώρισε ένα τετράδιο σε έντεκα μέρη και προσπαθεί να θυμηθεί τα γεγονότα των έντεκα χρόνων της κοινής τους ζωής χωρίς μεγάλη επιτυχία. Γι' αυτό θέλει πίσω το πακέτο από την Πράγα, θέλει πίσω τα σημειωματάρια της και τις ερωτικές τους επιστολές, θέλει να θυμάται. Γιατί η Τάμινα «πλέει σε μια ακυβέρνητη σχεδία και κοιτάζει πίσω, μονάχα πίσω. Ολόκληρη η ύπαρξη της είναι μονάχα ότι βλέπει εκεί πίσω, πίσω μακριά της»¹⁰¹ Όταν, στην προσπάθεια της να ξαναπάρει στα χέρια της το πακέτο της, χάνει την τρυφερή ανάμνηση των ερωτικών της στιγμών με τον άντρα της, το σώμα της αντιδρά έντονα σταματά να αναζητά το πακέτο της οριστικά.

¹⁰¹ Ibid. 120

Η Τάμινα, όσο έκανε ακόμα προσπάθειες να πάρει πίσω το πακέτο της, δεν θα ανεχόταν ξένα μάτια να διαβάσουν το περιεχόμενο του, δεν θα ανεχόταν κάποιος άλλος να ξέρει την ιδιωτική της ζωή, να γνωρίζει το παρελθόν της, τις αναμνήσεις τις. Σαν σε επεξεργασία του θέματος της λήθης, της προσπάθειας της Τάμινα να μην ξεχάσει, βρίσκουμε το αρνητικό του, την αντιστροφή του θέματος: ο κόσμος γύρω της αποτελείται από ανθρώπους που θέλουν να εκδώσουν σε βιβλίο τις σκέψεις και τις αναμνήσεις τους, να τις δείξουν σε όλον τον κόσμο.

4.5.1.3 Η Πράγα

Η Μπίμπη λέει στην Τάμινα πως το καλοκαίρι θα πάει διακοπές στην Πράγα, και η ιστορία ξεκινάει. Η Τάμινα είναι από την Πράγα. Πάνε μερικά χρόνια από τότε που έφυγαν, εκείνη και ο άντρας της, παράνομα από τη χώρα. Το διαμέρισμα τους θα δημευόταν και για να μην καταλήξουν τα ημερολόγια τους και η προσωπική τους αλληλογραφία στα χέρια της αστυνομίας, τα φύλαξαν στο σπίτι της πεθεράς της Τάμινα. Κατά τη διάρκεια της ιστορίας η Τάμινα βρίσκεται σε τηλεφωνική επικοινωνία με τον πατέρα της που μένει στην Πράγα. Αυτός θα πάρει τα σημειωματάρια από το σπίτι της πεθεράς κι ύστερα η Μπίμπη, με το τέλος των διακοπών της στην Πράγα, θα τα φέρει στην Τάμινα.

Ο Κούντερα φωτίζει μια συγκεκριμένη στιγμή της ιστορίας της Πράγας με σχόλια του κατά τη διάρκεια του τέταρτου μέρους. Για την Τάμινα η Πράγα είναι τα έντεκα χρόνια κοινής ζωής με τον άντρα της. Είναι όμως και η αδυναμία των γύρω της να κατανοήσουν τη χώρα της, η μυστική αστυνομία, η απόλυση του άντρα της για λόγους πολιτικούς. Τώρα η Τάμινα βρίσκεται μακριά από την χώρα της, ζει *αλλού*¹⁰² αλλά η σκέψη της είναι στην Πράγα.

4.5.1.4 Ο άγγελος

Στο τέταρτο μέρος του *Βιβλίου του Γέλιου και της Λήθης*, με τον τίτλο *τα Χαμένα Γράμματα*, δεν υπάρχει άμεση αναφορά στους αγγέλους, που είναι κατά τον Μίλαν Κούντερα ένα από τα θέματα του μυθιστορήματος, μία από τις λέξεις πάνω στις οποίες το μυθιστόρημα είναι θεμελιωμένο. Με μια πιο προσεκτική ματιά, όμως, διαπιστώνει κανείς πως ο Μίλαν Κούντερα θίγει το ζήτημα του αγγέλου και εδώ.

Η διαδρομή που ακολουθώ περνά από το τρίτο και το έκτο μέρος του μυθιστορήματος, και τα δύο με τον τίτλο, *οι Άγγελοι*, μέρη τα οποία η παρούσα εργασία δεν εξετάζει σε βάθος. Στο τρίτο μέρος, κεφάλαιο 4, βρίσκουμε τον εξής αφορισμό: «Οι άγγελοι δεν είναι θιασώτες του Καλού, αλλά της θείας δημιουργίας. Αντίθετα, ο διάβολος αρνείται κάθε λογικό νόημα στον

¹⁰² Η φράση αναφέρεται στην εξορία, στη μετανάστευση. Για περισσότερα βλ. Κούντερα *Συνάντηση*, Μέρος 5' *Αλλού*. Κεφάλαιο *Η απελευθερωτική εξορία κατά την Βέρα Λιχνάρτοβα*.

κόσμο που πλάστηκε απ' τον Θεό.»¹⁰³ Δύο κεφάλαια νωρίτερα ο Μίλαν Κούντερα έχει παρουσιάσει στον αναγνώστη την εξής εικόνα: «ένα αγόρι κι ένα κορίτσι τρέχουν πιασμένα χεράκι χεράκι σ' ένα ωραίο ανοιξιάτικο (ή καλοκαιρινό τοπίο). Τρέχουν, τρέχουν, τρέχουν και γελάνε. Το γέλιο των δύο παιδιών που τρέχουν διακηρύσσει σ' ολόκληρο τον κόσμο και στους θεατές όλων των κινηματογράφων: είμαστε ευτυχισμένα, χαιρόμαστε που είμαστε στον κόσμο, είμαστε σε αρμονία με το είναι!»¹⁰⁴ Επομένως μπορούμε με ασφάλεια να συμπεράνουμε πως ο Μίλαν Κούντερα βρίσκει στο πρόσωπο των παιδιών της εικόνας την ουσία του αγγέλου, την αρμονία με το είναι, με τη θεία δημιουργία. Μετά από αυτές τις σκέψεις, παρουσιάζω παρακάτω πώς συγγραφέας επεξεργάζεται στο μέρος 4^ο, *τα Χαμένα Γράμματα*, το θέμα των αγγέλων.

Μερικές φορές λέμε, για να προσδώσουμε σε κάποιον την αρετή της καλοσύνης, είσαι ένας άγγελος. Στο 21 η Τάμινα σκέφτεται για τον Ουγκό που πρόκειται να φέρει το πακέτο της από την Πράγα : «αυτός ο καλός άνθρωπος».

Η κόρη της Μπίμπης ακόμα μπουσουλάει. Τσιρίζει και δεν αφήνει τον κόσμο σε ησυχία, ενώ η άσχημη μυρωδιά των ούρων της απλώνεται σε όλο το σπίτι της Μπίμπης, φτάνοντας ως τις μύτες των καλεσμένων. Εδώ η γαλήνια εικόνα των αγγέλων διαταράσσεται.

Το έκτο μέρος, *Οι άγγελοι*, εκτυλίσσεται σε ένα όμορφο νησί που κατοικείται μόνο από παιδιά. Τα παιδιά χορεύουν με άσεμνες κινήσεις ενηλίκων, πετώντας φιλάρεσκα τους γοφούς μπροστά, πλένονται όλα μαζί, συμμετέχουν όλα μαζί στις σεξουαλικές συνενυρέσεις με την Τάμινα. Με αυτόν τον τρόπο ο Μίλαν Κούντερα θίγει το ζήτημα της αιδούς, ή μάλλον της παντελούς έλλειψης της, την κατάργηση της ιδιωτικότητας. Πίσω στα *Χαμένα Γράμματα*, η Ζουζού η γιαπωνεζούλα ρωτά την Τάμινα και την Μπίμπη μια μέρα: «εσείς θα μπορούσατε να κάνετε έρωτα δημόσια; [...] εδώ μέσα ας πούμε χάμω, μπροστά σ' όλον τον κόσμο. Ή στο σινεμά στο διάλλειμα.» «Γιατί όχι; Είναι κάτι τόσο φυσικό. Γιατί να ντραπώ για κάτι τόσο φυσικό;»¹⁰⁵, απαντά η Μπίμπη. Οι τρεις φίλες αναρωτιούνται ποια είναι τα όρια της αιδούς, ποιες από τις πράξεις που τόσο φυσικά κάνουν τα παιδιά, που στον κόσμο του Κούντερα βρίσκονται σε αρμονία με τη θεία δημιουργία, θεωρούνται αποδεκτές.

¹⁰³ Κούντερα, *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*, 87

¹⁰⁴ Ibid. 83

¹⁰⁵ Ibid. 141

Κάποια άλλη μέρα η Τάμινα κατάπιε ένα κουτί ηρεμιστικά και βούτηξε στη θάλασσα. Δεν κατάφερε να αυτοκτονήσει, κολύπησε πίσω στην ακτή και πήγε στο δωμάτιο της, όπου κοιμήθηκε. «Όταν ξύπνησε υπήρχε μέσα της γαλήνη και ειρήνη».¹⁰⁶ Κάπως έτσι απεικονίζονται οι άγγελοι στην αναγεννησιακή ζωγραφική, σαν να υπάρχει μέσα τους γαλήνη και ειρήνη.

4.5.1.5 Η λίτοστ

Ο Ουγκό είναι νέος, νεότερος από την Τάμινα· είναι ερωτευμένος μαζί της. Κάθεται σε ένα τραπέζι στο μπιστρό όπου δουλεύει εκείνη και χαζεύει άλλοτε τα βιβλία του, άλλοτε την Τάμινα. Κάποια μέρα την προσκαλεί για φαγητό. Στον δρόμο προς το εστιατόριο αισθάνεται καταπονημένος, βάζει τα δυνατά του να επινοήσει ένα ενδιαφέρον θέμα συζήτησης. Της υπόσχεται πως θα πάει εκείνος στην Πράγα για να της φέρει το πακέτο της. Αισθάνεται ανασφάλεια μαζί της και δεν αποτολμά να την προσεγγίσει ερωτικά, υποφέρει απέναντι της, μιλάει για τον κόσμο λέγοντας μεγάλα λόγια. Τελικά, την επόμενη φορά που τη συναντά, καταφέρνει να κάνουν έρωτα. Όμως, ο Ουγκό παραμένει ανικανοποίητος, η Τάμινα ακόμα του ξεφεύγει, δεν συμμερίζεται τον έρωτα του, αδιαφορεί για το σύμπαν των σκέψεων του, του οποίου αυτός την θέλει κομμάτι. Όσο εκείνος της μιλά για το βιβλίο που θέλει να γράψει για τον έρωτα τους, η Τάμινα παραμένει κλεισμένη στον κόσμο της· ο Ουγκό αισθάνεται μίσος, γεμίζει με ζήλια, τον κυριεύει μία ακαταμάχητη επιθυμία να εκδικηθεί: της ανακοινώνει πως δεν θα πάει στην Πράγα τελικά.

Στο πέμπτο μέρος, *Λίτοστ*, το θέμα της λίτοστ μεγεθύνεται και διερευνάται εκτενέστερα στο πρόσωπο του φοιτητή, που, όπως και ο Ουγκό, είναι νέος, γράφει ποιήματα και ερωτεύεται μια μεγαλύτερη γυναίκα.

4.5.1.6 Τα σύνορα

Τα σύνορα είναι μία ακόμα λέξη του μυθιστορήματος του Κουντέρα που θα αλλάξει μορφές. Στην ιστορία της Τάμινα, αρχικά είναι τα πραγματικά σύνορα μεταξύ δυο χωρών· στην περίπτωση της, τα Αυστρο-γιουγκοσλαβικά σύνορα. «Με τον άντρα της είχαν φύγει από τη Βοημία παράνομα. Δήλωσαν συμμετοχή σε μια πολυήμερη εκδρομή που οργάνωνε το κρατικό γραφείο ταξιδιών στα γιουγκοσλαβικά παράλια. Μόλις έφτασαν εκεί εγκατέλειψαν το γκρουπ και πέρασαν τα αυστριακά σύνορα με κατεύθυνση τα δυτικά».¹⁰⁷

¹⁰⁶ Ibid. 134

¹⁰⁷ Ibid. 133

Στη συνέχεια της ιστορίας της Τάμινα τα σύνορα παίρνουν άλλο χαρακτήρα, γίνονται μεταφορικά, μεταφυσικά. Το πιο σημαντικό απ' όλα: γιατί στο τέλος της ιστορίας η Τάμινα σταματά να αναζητεί τα γράμματα της; Γιατί δεν ξανατηλεφωνεί στην Πράγα; Πέρασε κάποιος σύνορο μετά το οποίο η προσπάθεια για όσα τόσο πολύ ποθούσε δεν είχε πια νόημα.

Στο κεφάλαιο 17 του τέταρτου μέρους ο Μίλαν Κούντερα στοχάζεται γύρω από την ομορφιά με αφορμή ένα διήγημα του Τόμας Μαν. «Και η ομορφιά, για να γίνει αντιληπτή, χρειάζεται έναν ελάχιστο βαθμό σιωπής (που το μέτρο της είναι ακριβώς ο ήχος που παράγει ένα χρυσό δαχτυλίδι όταν πέφτει σε ασημένιο τάσι). Ναι ξέρω, δεν έχετε ιδέα για τι πράγμα μιλάω γιατί η ομορφιά έχει χαθεί από καιρό, χάθηκε κάτω από την επιφάνεια του θορύβου- του θορύβου των λέξεων, του θορύβου των αυτοκινήτων, του θορύβου της μουσικής- μέσα στον οποίο ζούμε διαρκώς».¹⁰⁸ Το σύνορο μετά το οποίο η ομορφιά είναι άγνωστη.

Ακόμα, στην ιστορία της Τάμινα ο Μίλαν Κούντερα αφήνει, σαν στοιχείο σε γρίφο, δύο φράσεις βάσει των οποίων αργότερα, στο 7^ο μέρος, ο Γιαν θα αναπτύξει τη μεταφυσική ιδέα του για τα σύνορα. «Η κριτική μου ήταν πάντα στραμμένη ενάντια στον δυτικό κόσμο και μόνο»,¹⁰⁹ λέει ο Ουγκό στην Τάμινα. Αργότερα ο Γιαν θα δει τι συμβαίνει όταν διαγράφει κανείς ολόκληρο τον δυτικό πολιτισμό και την ιστορία του, όταν περνά αυτό το όριο. «Δεν μπορεί να καταλάβει ότι εμένα δεν μου λέει τίποτα το πήδημα», διαμαρτύρεται η Μπίμπη στην Τάμινα. Το σύνορο μετά το οποίο το να κάνεις έρωτα δεν έχει σημασία, όπως δεν έχει σημασία και για την Σύλβι, την ερωμένη του Γιαν.

Το τελευταίο από τα μεταφορικά σύνορα στα χαμένα γράμματα: οι πρώην συνάδελφοι του άντρα της Τάμινα, όταν εκείνος εγκατέλειψε την Πράγα, είχαν υποχρεωθεί να υπογράψουν μια δημόσια δήλωση όπου τον συκοφαντούσαν και τον καταδίκάζαν. Γι' αυτό η Τάμινα θα δεν μπορέσει να ξαναγυρίσει πια στη Πράγα. Με τα λόγια του Μίλαν Κούντερα, «δημιούργησαν τότε [οι πρώην συνάδελφοι] τέτοιο χάσμα ανάμεσα στους ίδιους και στους δύο αυτοεξόριστους που η Τάμινα δεν θα δεχτεί ποτέ πια να το υπερπηδήσει και να γυρίσει πίσω».¹¹⁰ Το ηθικό χάσμα, το σύνορο που η Τάμινα δεν θα δεχθεί να υπερπηδήσει.

4.5.1.7 Η Μαμά

Η Τάμινα προσφωνεί την πεθερά της μητέρα. Την καλεί στο τηλέφωνο. Η συζήτηση καταλαμβάνει ένα από τα συνολικά είκοσι τρία κεφάλαια του τέταρτου μέρους. Ξεκινά άσχημα. Η μητέρα κατηγορεί την Τάμινα για αδιαφορία, είναι απρόθυμη να τη βοηθήσει, τελικά αρχίζει

¹⁰⁸ Ibid. 143

¹⁰⁹ Ibid. 148

¹¹⁰ Ibid. 133

τα αναφιλητά. Η μητέρα έκλαιγε συχνά, η Τάμινα το ήξερε· τα δάκρυα της είναι ο τρόπος της να τους κατηγορεί, να τους επιβάλλει κάτι, να τους επιτεθεί. Προς το τέλος του τέταρτου μέρους η υποψία της Τάμινα επιβεβαιώνεται: η μητέρα είχε ξεκλειδώσει το συρτάρι, είχε ανοίξει το πακέτο και είχε διαβάσει τις ερωτικές επιστολές της Τάμινα και του άντρα της, του γιου της, και τα προσωπικά τους ημερολόγια.

Η δεύτερη μητρική φιγούρα του μέρους είναι ο πατέρας της Τάμινα, που τον αποκαλεί μπαμπά. Σε ένα τηλεφώνημα μεταξύ τους συμβαίνει ο παρακάτω διάλογος:

-Μπαμπά, πάρε μια βαθιά ανάσα και καν' το για μένα. Εσένα σε φοβάται και δεν θα τολμήσει να σου πει όχι.

- Άκου, όταν έρθουν οι φίλοι σου στην Πράγα, θα τους δώσω να σου φέρουν ένα γούνινο παλτό. Είναι πιο σημαντικό από μερικά παλιά γράμματα.

-Μα δεν θέλω γούνινο παλτό. Θέλω το πακέτο μου.¹¹¹

Ο Κούντερα αποδίδει τη συμπεριφορά του πατέρα της Τάμινα όχι στη έγνοια του για την υγεία της κόρης του, αλλά στην παλιά αντιζηλία του με τον άντρα της Τάμινα, τον γαμπρό του. «Ήθελε να προτιμήσει η κόρη του τον πατέρα (το γούνινο παλτό) από τον σύζυγο (το πακέτο με τα γράμματα)».¹¹²

Η τρίτη μητρική φιγούρα του τέταρτου μέρους είναι η Μπίμπη, η νεαρή φίλη της Τάμινα, που έχει μια κόρη ενός έτους.

4.5.1.8 Η σιωπή

Σε τρεις σκηνές η Τάμινα μένει σιωπηλή: πρώτα πίσω από το μπαρ, στο κεφάλαιο 1, όπου κοιτάζει σιωπηλή τους θαμώνες που της μιλούν· έπειτα στο τελευταίο κεφάλαιο η Τάμινα στο δείπνο με τον Ουγκό, ενώ εκείνος την εκδικείται λέγοντας της ως δεν θα πάει στην Πράγα όπως της είχε αρχικά υποσχεθεί, «η Τάμινα σωπαίνει και είναι όλο και πιο όμορφη»¹¹³. στην επόμενη σκηνή, που είναι και η τελευταία του τέταρτου μέρους, η Τάμινα περπατά με τον Ουγκό και κρατά το στόμα της ερμητικά κλειστό, μέχρι που εκείνος σταματά, και την κοιτάζει ενώ εκείνη απομακρύνεται.

Την πρώτη φορά που έφαγαν μαζί η Τάμινα και ο Ουγκό, στο κεφάλαιο 10, πέρασαν από έναν κοντινό ζωολογικό κήπο πριν φτάσουν στο εστιατόριο. Εκεί είδαν μεταξύ των άλλων, στρουθοκαμήλους, οι οποίες έτρεξαν κοντά τους και βγάζοντας τα κεφάλια τους έξω από τον φράχτη άρχισαν να ανοιγοκλείνουν ασταμάτητα τα ράμφη τους σαν να τους μιλούσαν, όμως δεν έβγαζαν κανέναν ήχο. Η Τάμινα ταραχτήκε από τις βουβές στρουθοκαμήλους· σκέφτηκε πως

¹¹¹ Ibid. 137

¹¹² Ibid. 139

¹¹³ Ibid. 157

μετέφεραν κάποιο σημαντικό μήνυμα για εκείνη, «σαν αγγελιοφόρος που στον δρόμο του έκοψε τις φωνητικές χορδές ο εχθρός»¹¹⁴.

Μερικές νύχτες μετά, στο κεφάλαιο 16, η Τάμινα είδε στον ύπνο της τις στρουθοκαμήλους. Στέκονταν πίσω από τον φράχτη και της μιλούσαν όλες μαζί, χωρίς να βγάζουν κανένα ήχο από τα ράμφη τους. Της έφερναν τρόμο. Η Τάμινα τις κοιτούσε σφίγγοντας σπασμωδικά τα χείλη της· είχε ένα χρυσό δαχτυλίδι στο στόμα. Η εικόνα του δαχτυλιδιού προέρχεται από ένα διήγημα του Τόμας Μαν¹¹⁵, στο οποίο διαβάζει κανείς τη φράση «ένας ανάλαφρος, διαυγής, μεταλλικός ήχος· σαν δαχτυλίδι χρυσό που πέφτει μέσα σε ασημένιο τάσι». Γι' αυτή την ακουστική λεπτομέρεια που έμεινε χωρίς συνέχεια στο διήγημα, ο Μίλαν Κούντερα προτείνει μια ερμηνεία: «Πιστεύω πως ο Τόμας Μαν έκανε να ακουστεί αυτός ο “ανάλαφρος, διαυγής, μεταλλικός ήχος”, για να δημιουργηθεί σιωπή. Την χρειαζόταν αυτή τη σιωπή, για να ακουστεί η ομορφιά (γιατί ο θάνατος για τον οποίο μιλούσε ήταν ο *θάνατος-ομορφιά*)· και η ομορφιά, για να γίνει αντιληπτή χρειάζεται έναν ελάχιστο βαθμό σιωπής (που το μέτρο της είναι ακριβώς ο ήχος που παράγει ένα χρυσό δαχτυλίδι όταν πέφτει μέσα σε ασημένιο τάσι)».¹¹⁶

Η σιωπή είναι σημαντική έννοια στη υπαρξιακή προβληματική της Τάμινα. Πρώτη φορά άκουσε τη σιωπή για την οποία μιλούν ο Κούντερα και ο Μαν, σε ένα μικρό ξενοδοχείο ενός χωριού των Άλπεων, όταν ξύπνησε για πρώτη φορά μακριά από τη χώρα της. «Αυτή τη σιωπή η Τάμινα τη δέχτηκε σαν ανέλπιστο δώρο, και σκέφτηκε πως ο άντρας της εγκατέλειψε την πατρίδα της για να αποφύγει τις διώξεις και αυτή για να βρει τη σιωπή· σιωπή για τον άντρα της και την ίδια· σιωπή για τον έρωτα». Άκουσε δεύτερη φορά αυτή τη σιωπή τότε που διέπραξε μία αποτυχημένη απόπειρα αυτοκτονίας. Τα χάπια ήταν λιγότερο ισχυρά απ' όσο υπολόγιζε κι η ίδια εξαιρετική κολυμβήτρια. Έτσι σώθηκε και γύρισε στο δωμάτιο της όπου κοιμήθηκε για είκοσι ώρες. «Όταν ξύπνησε υπήρχε μέσα της γαλήνη και ειρήνη. Αποφάσισε να ζήσει στη σιωπή και για τη σιωπή»¹¹⁷. Πίσω στο κεφάλαιο 17 ο Μίλαν Κούντερα εξηγεί τον εφιάλτη της Τάμινα με τις στρουθοκαμήλους και το χρυσό δαχτυλίδι στο στόμα γράφοντας: «Αυτή τη σιωπή θέλει να προστατεύσει με το ίδιο της το σώμα, μέσα στο σώμα της. Γι' αυτό τη βλέπω στο όνειρο της να στέκεται μπροστά στο συρματοπλεγμά· στο σπασμωδικά σφιγμένο στόμα της έχει ένα χρυσό δαχτυλίδι».¹¹⁸

¹¹⁴ Ibid. 130

¹¹⁵ Πιθανότατα *Ο θάνατος, Der Tod*, 1897

¹¹⁶ Κούντερα, *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*, 143

¹¹⁷ Ibid. 134

¹¹⁸ Ibid. 144

4.5.1.9 Η Ιστορία

Η Ιστορία εισβάλλει στη ζωή της Τάμινα με τη μορφή ενός κόσμου όπου όλοι θέλουν να γίνουν συγγραφείς. Η Μπίμπη, η εικοσάχρονη φίλη της, θέλει να γράψει ένα βιβλίο για το πώς βλέπει τον κόσμο, Ο Μπανάκα έχει ήδη εκδώσει αρκετά, στην τηλεόραση συγγραφείς λένε στους δημοσιογράφους πόσο σημαντικό ήταν το ένα ή το άλλο γεγονός στη ζωή τους, «το γράφω στο βιβλίο μου», λένε, ένας οδηγός ταξί που υπηρέτησε στο ναυτικό γράφει την ιστορία της ζωής του, ακόμα και ο Ουγκό θέλει να γράψει ένα «πολιτικό βιβλίο για τον έρωτά» του για την Τάμινα.

Ο Κούντερα ονομάζει την επιθυμία να γράφει κανείς όχι γράμματα, προσωπικά ημερολόγια, οικογενειακά χρονικά αλλά βιβλία, γραφομανία. Εξηγεί: «Η γραφομανία αποκτά μοιραία διαστάσεις επιδημίας όταν η κοινωνική εξέλιξη εκπληρώνει τρεις βασικούς όρους: (α) υψηλό επίπεδο γενικής ευμάρειας, που επιτρέπει στους ανθρώπους να αφοσιωθούν σε μια άχρηστη δραστηριότητα· (β) υψηλό βαθμό εξατομίκευσης της κοινωνικής ζωής, και συνεπώς γενική απομόνωση των ατόμων· (γ) παντελή έλλειψη μεγάλων κοινωνικών αλλαγών στην εσωτερική ζωή του έθνους (από αυτή την άποψη είναι χαρακτηριστικό ότι στη Γαλλία, όπου δεν συμβαίνει ουσιαστικά τίποτα, το ποσοστό των συγγραφέων είναι είκοσι μία φορές μεγαλύτερο από του Ισραήλ. Η Μπίμπη άλλωστε πολύ σωστά είπε ότι, *αν το δει κανείς εξωτερικά*, δεν έζησε τίποτα. Το κίνητρο που την ωθεί να γράψει είναι ακριβώς αυτή η έλλειψη ζωτικού περιεχομένου, αυτό το κενό».¹¹⁹ Η Μπίμπη επιβεβαιώνει αυτή την έλλειψη ζωτικού περιεχομένου όταν, από του πουθενά, απαντά στο χαιρετισμό κάποιου «χρειάζεται να γίνει μια επανάσταση! Να γίνει κάτι!»¹²⁰ Η επαρχιακή πόλη στα δυτικά της Ευρώπης όπου ζει η Τάμινα στις αρχές της δεκαετίας του 1970 εκπληρώνει και τις τρεις συνθήκες που θέτει ο Μίλαν Κούντερα.

Με το θέμα της Ιστορίας ολοκληρώνεται η επεξεργασία των θεμάτων στην ιστορία της Τάμινα, το τέταρτο μέρος του μυθιστορήματος. Τα δύο επόμενα κεφάλαιο εξετάζουν την επεξεργασία των ίδιων θεμάτων στις δύο πρώτες παραλλαγές πάνω στην ιστορία της Τάμινα (η οποία είναι η κεντρική ιστορία) και τεκμηριώνουν τη θεματική συνοχή του μυθιστορήματος.

4.5.2 Παραλλαγή πρώτη: η ιστορία του Μίρεκ (θεματική ανάλυση της παραλλαγής)

4.5.2.1 Η λήθη

Ο Μίρεκ σε αντίθεση με την Τάμινα θέλει να ξεχάσει. Πιο σωστά, έχει ήδη ξεχάσει· αυτό που τώρα τον έχει κυριεύσει είναι μια σφοδρή επιθυμία να καταστρέψει κάθε αποδεικτικό στοιχείο

¹¹⁹ Ibid. 128

¹²⁰ Ibid. 141

της παλιάς του αγάπης για τη Ζντένα. Γιατί ο Μίρεκ, σε αντίθεση με την Τάμινα, κοιτάζει μόνο μπροστά, δεν ζει στη σιωπή αλλά σε συνεχή δραστηριότητα, νοιάζεται για το πεπρωμένο του, θέλει να ξαναγράψει την ιστορία της ζωής του. Εδώ λοιπόν το θέμα της λήθης αντιστρέφεται. Ο Μίρεκ θέλει πίσω τα παλιά του ερωτικά γράμματα όχι για να συμπληρώσει τα κενά της μνήμης του, αλλά για να τα πετάξει στον κάδο των απορριμμάτων. Σε αυτό ταιριάζει με την Τάμινα: αν και για διαφορετικούς λόγους ο καθένας, κανένας από τους δύο δεν θέλει ξένα βλέμματα πάνω στην προσωπική του αλληλογραφία. Τελικά η Ζντένα αρνείται να του δώσει τα γράμματα του, επιστρέφει στην Πράγα.

4.5.2.2 Η Ιστορία

Για δεύτερη φορά στην ιστορία του Μίρεκ ένα θέμα, ένα από τα υπαρξιακά ζητήματα του μυθιστορήματος, αντιστρέφεται, βλέπουμε το αρνητικό του· ενώ στο μέρος της Ευρώπης όπου ζει η Τάμινα «δεν συμβαίνει ουσιαστικά τίποτα», στην Πράγα όπου ζει ο Μίρεκ τα ιστορικά γεγονότα έχουν μεγάλη ένταση και πυκνότητα. Εδώ παρουσιάζεται «το θέμα του ανθρώπου και της Ιστορίας, στη στοιχειώδη του εκδοχή: ο άνθρωπος συγκρούεται με την Ιστορία, που τον συνθλίβει»¹²¹, γράφει ο Κούντερα στο μέρος «Έργα και αράχνες» του *Προδομένες Διαθήκες*. Πράγματι, στο κεφάλαιο 18 του «τα Χαμένων Γραμμάτων», ο Μίρεκ, που έχει στο μεταξύ χάσει τη δουλειά του και έχει γίνει οικοδόμος, καθώς και ο γιος του και μερικοί ακόμα φίλοι συλλαμβάνονται για πολιτικούς λόγους, και φυλακίζονται.

4.5.2.3 Η Πράγα

Βρισκόμαστε στο 1971, Πράγα. Τρία χρόνια μετά την Άνοιξη της Πράγας και την εισβολή των ρωσικών στρατευμάτων στη Βοημία τον Αύγουστο του 1968, ο Μίρεκ αντιλαμβάνεται πως είναι επικίνδυνο να κρατάει στο διαμέρισμά του όλα τα πολιτικά ντοκουμέντα, αποκόμματα εφημερίδων, φωτογραφίες, πρακτικά συνεδριάσεων που έχει συγκεντρώσει. Είναι και ο ίδιος μέρος μιας πρωτοφανούς ιστορικής κατάστασης: ανήκει στη γενιά των ανθρώπων που καταδιώκουν την παλιά τους πράξη (περίπου όπως ο ίδιος κυνηγά το παρελθόν του και τα παλιά του γράμματα), την τροπή που πήρε η κομμουνιστική επανάσταση του 1948 στην Τσεχοσλοβακία. Είναι όμως πια αργά, ο Μίρεκ δεν προλαβαίνει να μεταφέρει σε ασφαλές μέρος το αρχείο του. Κατά την επιστροφή του από την πόλη όπου ζει η Ζντένα τον ακολουθεί, διόλου διακριτικά, η μυστική αστυνομία και όταν φτάνει στο διαμέρισμά του το βρίσκει άνω κάτω·

¹²¹ Κούντερα, *Οι προδομένες διαθήκες*, 188

δύο άλλοι αστυνομικοί το έχουν κάνει φύλλο και φτερό, συντάσσουν έναν κατάλογο με όσα κατάσχονται· ο Μίρεκ, ο γιος του και άλλοι δέκα περίπου φίλοι τους φυλακίζονται.

4.5.2.4 Η λίτοστ

Το θέμα της λίτοστ παρουσιάζεται στα χαμένα γράμματα από τη σκοπιά του ώριμου άντρα που κοιτάζει προς την νεότητα του. Ο Μίρεκ είχε σχέση τη Ζντένα όταν ήταν πού νέος, δεκαοκτώ- είκοσι χρονών. Ήταν ένθερμος κομμουνιστής, την αγαπούσε πολύ και τα γράμματα που της έστελνε διακατέχονταν από λυρισμό. Όμως, σήμερα βλέπει πως πήγε με τη Ζντένα, που κατά τα λεγόμενα του ήταν άσχημη, μόνο και μόνο γιατί δεν τολμούσε να πλησιάσει καμία όμορφη. Θυμάται το «γρύλισμά» του όλο ζήλο κατά τη διάρκεια μιας ερωτικής τους συνεύρεσης και ντρέπεται για τη γελοία του προσπάθεια να γίνει αρεστός, για την αδυναμία του να προσεγγίσει κάποια όμορφη συνομήλικη του, για την *κακομοιριά του*.¹²² Αυτός ο ώριμος άντρας θέλει να σβήσει μια για πάντα από την ιστορία της ζωής του τα χρόνια της νεότητας του, που τώρα πια του προξενούν μόνο θυμό.

4.5.2.5 Το γέλιο

Το θέμα του γέλιου λείπει εντελώς από την ιστορία του Μίρεκ. Η απουσία είναι εύγλωττη· στις δύο ιστορίες όπου η στάση των πρωταγωνιστών χαρακτηρίζεται από την αναζήτηση του παρελθόντος τους, τις ιστορίες του Μίρεκ και της Τάμινα, το γέλιο λείπει. Μόνο μία φορά σε κάθε μία από τις δύο ιστορίες, σαν σε διάλλειμα από την τραγική περιπέτεια των ηρώων, εμφανίζονται το στοιχείο του κωμικού και το γέλιο. Έτσι ο Μίλαν Κούντερα φωτίζει μία πλευρά της σχέσης γέλιου- λήθης, αυτής της μυστήριας σχέσης που έδωσε το όνομα στο μυθιστόρημα. Στην περίπτωση του πρώτου μέρους, «τα Χαμένα Γράμματα», στο δρόμο προς τη Ζντένα κι ενώ τον ακολουθεί η μυστική αστυνομία, ο Μίρεκ σταματά το αυτοκίνητο στο συνεργείο ενός φίλου μηχανικού, και σκέφτεται πως θα προτιμούσε χίλιες φορές να μείνει με τον μηχανικό και να ακούει τα ανέκδοτα του, παρά να συνεχίσει το δρόμο του.

¹²² Θα δούμε αργότερα πως η «κακομοιριά» είναι λέξη κλειδί για την κατανόηση της ψυχικής κατάστασης που ονομάζεται στα τσεχικά λίτοστ

4.5.3 Παραλλαγή δεύτερη: Η ιστορία του Κάρελ, της Μαρκέτας και της Εύας (θεματική ανάλυση της παραλλαγής)

4.5.3.1 Το γέλιο

Εδώ ο Μίλαν Κούντερα επεξεργάζεται το θέμα του γέλιου περισσότερο απ' ότι στην πρώτη παραλλαγή, το πρώτο μέρος του μυθιστορήματος, όπου παρουσίασε εν συντομία και με τρόπο σχεδόν κρυμμένο. Στα κεφάλαια 9-12 του μέρους «Η μαμά», όλα τα πρόσωπα, κάποια στιγμή, γελούν. Άλλοτε με αφορμή κάτι κωμικό, άλλοτε όχι. Για παράδειγμα τον Κάρελ διασκεδάζει και γελά με την εξής κωμική κατάσταση: κάθεται στο σαλόνι με την ηλικιωμένη μητέρα του, της οποίας η όραση έχει με τα χρόνια εξασθενήσει, και κουβεντιάζουν όταν, από απροσεξία βγαίνει από το μπάνιο η ερωμένη του φορώντας μόνο ένα μπλουζάκι μακό, και, μη μπορώντας να κάνει πίσω, αναγκάζεται να μπει κι αυτή σε μια πολυθρόνα, πάντα ημίγυμνη, και να κουβεντιάσει μαζί τους σε κλίμα χαλαρό. Η απρόσμενη συνάντηση διασκεδάζει τον Κάρελ. Άλλο παράδειγμα: η μαμά, χαρούμενη που θυμήθηκε το ποίημα που είχε απαγγείλει ως κοριτσάκι σε μια σχολική γιορτή- πάνε τώρα πάνω από πενήντα χρόνια- ξεσπά σε γέλια. Γύρω από τα δύο είδη γέλιου, ας πούμε το γέλιο που γεννιέται από μία κωμική κατάσταση και το χαρούμενο γέλιο, ο Μίλαν Κούντερα θα αναπτύξει στο τρίτο μέρος, στο αποκορύφωμα της επεξεργασίας του θέματος του γέλιου, τη θεωρία του.

4.5.3.2 Η μαμά

Σαν σε μεγέθυνση της σχέσης της Τάμινα με την πεθερά της, για την οποία μόλις δύο σελίδες αφιερώνει ο Κούντερα στην ιστορία της Τάμινας, το δεύτερο μέρος του μυθιστορήματος έχει ως κύριο πρόσωπο τη μαμά. Που τα φέρνει έτσι η τύχη και η πονηριά της ώστε η επίσκεψη της στο σπίτι του γιου της συμπίπτει με μια κανονισμένη από καιρό νύχτα έρωτα, τη νύχτα του μικροοργίου ανάμεσα στον γιο της, τη νύφη της και την ερωμένη τους Εύα' κατάσταση εκρηκτική. Η μητέρα του Κάρελ αντιπροσωπεύει ένα αρχέτυπο μητέρας: οι οικείες έννοιες που περιγράφουν τους δεσμούς αίματος τη συγκινούν, νοιάζεται για τα φρούτα του κήπου της, ενώ μένει αδιάφορη μπροστά στις μεγάλες αναταραχές της Ιστορίας. Ήταν ανάποδη και εύθικτη, τους κατηγορούσε με κάθε ευκαιρία για όλα τα κακά που, τάχα, της είχαν κάνει. Η Μαρκέτα δεν τη συμπαθούσε' κάποια στιγμή δεν την άντεξαν άλλο και μετακόμισαν μακριά. Έχουν πια περάσει χρόνια, η μαμά έχει γεράσει. Συρρικνωμένη και αδύναμη δίνει στο ζευγάρι την εντύπωση μικρού και ανυπεράσπιστου παιδιού: «Για δεξ τη λίγο την καημένη. Μόνο που τη βλέπω μου ματώνει η καρδιά», λέει χαρακτηριστικά η Μαρκέτα στον Κάρελ. Εδώ και λίγο καιρό η

Μαρκέτα της γράφει τελικά την καλούν να περάσει μία εβδομάδα μαζί τους. Η μαμά φαίνεται πια ευχαριστημένη με όλα, σαν η εποχή των καβγάδων να έχει περάσει· έχει όμως στα αλήθεια αλλάξει; Το σίγουρο είναι ότι τους φέρνει ακόμα βόλτα, παριστάνει πως μπέρδεψε τη μέρα που θα έφευγε, και έτσι εξαναγκάζει την παραμονή της στο σπίτι του ζευγαριού. Η Εύα καταφθάνει, ανοίγουν με επισημότητα ένα μπουκάλι κρασί, η νύχτα προμηνύεται καλή. Πώς, όμως, να μείνει ανεπηρέαστη από τη μαμά που εξακολουθεί να βρίσκεται στην άλλη άκρη του διαμερίσματος; Πράγματι, η μαμά επιστρέφει στο σαλόνι και γίνεται η κινητήριος δύναμη της τροπής που θα πάρει η νύχτα των τριών εραστών. Το πρωί, στον δρόμο για τον σταθμό, η μαμά κατηγορεί και μαλώνει ξανά τον Κάρελ, όπως τόσες φορές έχει κάνει στο παρελθόν. Όμως αυτός δεν ταράζεται πια, τη βλέπει ηλικιωμένη συρρικνωμένη· αντ' αυτού της βάζει ένα χαρτονόμισμα στο χέρι, όπως κάνει κανείς σε ένα παιδί, και την αποχαιρετά.

4.5.3.3 Η Ιστορία

Στο δεύτερο μέρος, «Η Μαμά», το θέμα της Ιστορίας ίσα που κάνει την εμφάνιση του. Ενώ το πρώτο μέρος «παρουσιάζει το θέμα του ανθρώπου και της Ιστορίας, στη στοιχειώδη εκδοχή του: ο άνθρωπος συγκρούεται με την ιστορία, που τον συνθλίβει», το δεύτερο μέρος το αντιστρέφει: «για τη μαμά, η άφιξη των ρωσικών τανκς¹²³ δεν αντιπροσωπεύει και πολλά, μπροστά στα αγλάδια του κήπου της»¹²⁴.

4.5.3.4 Ο άγγελος

Το δεύτερο μέρος, επίσης, παρουσιάζει διακριτικά και για πρώτη φορά στο μυθιστόρημα το θέμα του αγγέλου. Ο υποψιασμένος αναγνώστης θα διαβάσει στο τέλος του δεύτερου κεφαλαίου «Σ' έναν άλλο τους περίπατο ξέσπασε μια ξαφνική καταιγίδα. Την έπιασαν αγκαζέ, ο καθένας από μια πλευρά, και την πήγαιναν κυριολεκτικά σηκωτή, για να μην την πάρει ο αέρας. Ο Κάρελ ένιωσε συγκινημένος το ασήμαντο βάρος της στο χέρι του και συνειδητοποίησε πως η μητέρα του άνηκε πια στη σφαίρα άλλων πλασμάτων, που είναι πιο μικρά, πιο ανάλαφρα, πιο εύκολο να τα πάρει ο αέρας.»¹²⁵

4.5.3.5 Η λήθη

Το δεύτερο μέρος παρουσιάζει το θέμα της μνήμης και της λήθης μέσα από τα μάτια των τριών χαρακτήρων, του Κάρελ της Μαρκέτας και της μαμάς. Πρώτα βλέπουμε ότι η λήθη δεν αφορά μόνο τους ηλικιωμένους: η μαμά, πήγαινε τότε ακόμα σχολείο, ξέχασε την τελευταία στροφή

¹²³ Εδώ ο Κούντερα αναφέρεται στην εισβολή των ρωσικών τανκς στην Τσεχοσλοβακία τον Αύγουστο του 1968.

¹²⁴ Κούντερα, *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*, 44

¹²⁵ *Ibid.* 45

του ποιήματος που απήγγειλε στη γιορτή των Χριστουγέννων· ξαφνικά κενό, δεν ήξερε πως να συνεχίσει· το κοινό χειροκρότησε, η μαμά ξέσπασε σε κλάματα και έτρεξε στις τουαλέτες όπου κλείδωσε την πόρτα. Πλέον η μαμά έχει μεγαλώσει· εκμεταλλεύεται την εικόνα της ηλικιωμένης που ξεχνάει προς όφελος της, διηγείται τις αναμνήσεις της, χαίρεται που οι αναμνήσεις της είναι πάντα μαζί της, τις διορθώνει για να μην δώσει δίκιο στο γιο της, και, σημαντικά, μια συγκεκριμένη ανάμνηση μεταμορφώνει τη νύχτα των τριών εραστών. Η Εύα θυμίζει στη μαμά την κυρία Νόρα, την καλλονή που ο Κάρελ είδε γυμνή στα αποδυτήρια της σάουνας όταν ήταν ακόμα τεσσάρων ετών. Η μαμά βγαίνει και ο Κάρελ κάνει έρωτα στην Εύα «φορώντας τη μάσκα του τετράχρονου παιδιού στον εαυτό του και τη μάσκα της καλλονής άλλων εποχών στη Εύα»¹²⁶. Το αποτέλεσμα είναι μια από τις λίγες αλησμόνητες ερωτικές πράξεις της ζωής του και μια στιγμή αναλαμπής: «και σκέφτηκε πως η ομορφιά είναι η σπίθα που πετιέται όταν, ξαφνικά, μέσα από την απόσταση των χρόνων, συναντιούνται δύο διαφορετικές ηλικίες. Πως η ομορφιά είναι η κατάργηση της χρονολογίας και η εξέγερση ενάντια στο χρόνο»¹²⁷. Αντίθετα η Μαρκέτα βρίσκει την ομορφιά στην κατάργηση της μνήμης· όταν ο Κάρελ μπαίνει στον ρόλο του τετράχρονου εαυτού του, ξαφνικά εξαφανίζεται ο Κάρελ-σύζυγος, κι η Μαρκέτα νιώθει επιτέλους ελεύθερη· είναι μονάχα ένα σώμα χωρίς παρελθόν και μνήμη (αφού ο Κάρελ που είναι το παρελθόν της έχει εξαφανιστεί) και απολαμβάνει τις χαρές των αισθήσεων και του σαρκικού έρωτα.

4.5.3.6 Τα σύνορα

Η επεξεργασία του θέματος των συνόρων έχει καταλυτικό ρόλο στο δεύτερο μέρος, «Η μαμά». Ο Κούντερα εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο οι χαρακτήρες του αλλάζουν οπτική, καθώς και το πώς η επανάληψη οδηγεί τη σχέση του Κάρελ με τη Μαρκέτα σε κατάσταση οριακή.

Στο έκτο κεφάλαιο, και ενώ η Μαρκέτα αισθάνεται φοβερή καταπίεση από την παρουσία της μητέρας του Κάρελ στο σπίτι, ένα τηλεφώνημα βάζει σε κίνδυνο όλη τη βραδιά. Η Μαρκέτα υποψιάζεται ότι ο Κάρελ μόλις έκλεισε ένα ερωτικό ραντεβού, ζηλεύει, φεύγει και κάθεται μόνη της στην κουζίνα. «Δεν πάει άλλο όμως έτσι πια. Συνέχεια τα ίδια. Χρόνο με τον χρόνο, μήνα με τον μήνα, όλο γυναίκες και ψέματα. Άρχισα να κουράζομαι! Κουράστηκα. Αρκετά».¹²⁸ Αυτά λέει στην Εύα όταν εκείνη πάει να τη βρει. Μόλις είχε περάσει το σύνορο μετά το οποίο ο ρόλος της στη σχέση με τον Κάρελ, η αγάπη της για τον Κάρελ, της προξενούσε μόνο κούραση και τίποτα άλλο. Στην ίδια ακριβώς κατάσταση βρίσκεται και ο Κάρελ. Λίγο νωρίτερα είχε πει στην Εύα: «Έρχεται μια στιγμή που δεν πάει άλλο πια. Άρχισα να

¹²⁶ Ibid. 67

¹²⁷ Ibid. 74

¹²⁸ Ibid. 55

κουράζομαι! Είμαι συνέχεια κατηγορούμενος για κάτι. Βαρέθηκα πια να νιώθω συνέχεια ένοχος! Και για κάτι τέτοιες ανοησίες! Τέτοιες ανοησίες! Όχι, όχι. Δεν μπορώ πια ούτε να τη βλέπω. Δεν μπορώ!»¹²⁹

Στο πρώτο κεφάλαιο η Μαρκέτα αρχίζει να βλέπει διαφορετικά τη μητέρα του Κάρελ. Παλιά την αντιπαθούσε, και, με σύνθημα «όσο πιο μακριά γίνεται από τη μαμά»,¹³⁰ μετακόμισε με τον Κάρελ μακριά της. Έχουν περάσει αρκετά χρόνια από τότε `τόρα η συμπεριφορά της πεθεράς της που άλλοτε τη θύμωνε της φαίνεται ασήμαντη, η πεθερά της έχει πια γεράσει της μοιάζει μικρή κι ανυπεράσπιστη. Αρχίζει να της γράφει και έπειτα από λίγο καιρό την προσκαλούν στο σπίτι τους για μια εβδομάδα.

Τελευταία τον Κάρελ τον γοητεύει η οπτική της μητέρας του, ό,τι εκείνος θεωρεί ασήμαντο, εκείνη το θεωρεί σημαντικό. Όταν η μαμά σχολιάζει πως η φίλη του Εύα μοιάζει με την παλιά της φίλη, την κυρία Νόρα, μια ψηλή κι απρόσιτη καλλονή άλλων εποχών, που ο Κάρελ είχε δει γυμνή σε κάποια αποδυτήρια και τον είχε κυριεύσει ίλιγγος, ξεχνά την κούραση που του έχει προκαλέσει ο καβγάς με την Μαρκέτα και, θεωρώντας πως η Εύα είναι η Νόρα και ο ίδιος ο τετράχρονος εαυτός του κυριεύεται από την επιθυμία να της κάνει έρωτα. Υιοθετώντας την οπτική της μητέρας του ξεπέρασε το σύνορο της κούρασης και είδε τι υπάρχει πέρα από αυτό.

Στα μάτια της Μαρκέτας, από τη στιγμή που εκείνος γίνεται παιδί τεσσάρων χρονών, ο Κάρελ εξαφανίζεται. Ήταν πια μόνο ένα εξαιρετικά αποδοτικό κορμί. Η Μαρκέτα αισθάνεται επιτέλους ελεύθερη και χαρούμενη και απολαμβάνει τον σαρκικό έρωτα όπως ποτέ πριν. Ξεπέρασε κι αυτή το σύνορο της κούρασης που της έχει προκαλέσει η αγάπη της για τον Κάρελ, και ανακάλυψε πέρα από αυτό τη χαρά των αισθήσεων στην ερωτική πράξη.

Κάποια στιγμή που η Εύα έμεινε μόνη της με τη Μαρκέτα της πρότεινε ένα ερωτικό τρίο με τον δικό της σύζυγο, χωρίς τον Κάρελ. Η Μαρκέτα ήταν διστακτική. Όταν όμως ο Κάρελ, μετά το τέλος της ερωτικής πράξης βροντοφώναξε τη βλακώδη φράση «είμαι ο Μπόμπι Φίσερ» η Μαρκέτα θέλοντας να παρατείνει αυτή τη μεθυστική ελευθερία του να είναι απλώς ένα κορμί, χωρίς μνήμη και χωρίς σύζυγο, συμφώνησε. Όμως το επόμενο πρωί δίστασε ξανά` θα ήθελε να ξεπεράσει την παλιά άγραφη συμφωνία που όριζε πως εκείνη θα ήταν η καλή στη σχέση τους, αλλά φοβόταν πως έτσι θα κατέστρεφε την αγάπη.

Ο τελευταίος που ξεπερνά κάποιο σύνορο, κι έτσι κάνει κάτι το οποίο απόφευγε σε όλη του τη ζωή είναι ο Κάρελ. Κυριευμένος από την ομορφιά της νύχτας του και από ευγνωμοσύνη

¹²⁹ Ibid. 55

¹³⁰ Ibid. 41

για την ομορφιά, εν μέσω γεμάτων λυρισμό σκέψεων και γεμάτος κατανόηση για την μητέρα του που εξακολουθεί να τον κατηγορεί, λίγο πριν εκείνη μπει στο τρένο της επιστροφής, ο Κάρελ της προτείνει: «Μαμά λέγαμε με τη Μαρκέτα μήπως θά 'θελες να μείνεις μαζί μας. Μπορούμε κάλλιστα να βρούμε ένα λίγο μεγαλύτερο διαμέρισμα».¹³¹ Η μητέρα του αρνείται, κι ο Κάρελ της βάζει ένα χαρτονόμισμα το χέρι όπως βάζει κανείς σε ένα μικρό κοριτσάκι.

¹³¹ Ibid. 73

5. Συμπεράσματα

Ξεκινώντας την έρευνα για τη μουσική στο έργο του Μίλαν Κούντερα, διάβασα τα μυθιστορήματα και τα δοκίμια του συγγραφέα, εντόπισα τις αναφορές στη μουσική, τα αποσπάσματα εκείνα που είχαν να κάνουν με την μουσική ή τον ήχο.¹³² Ταξινόμησα τα αποσπάσματα πρώτα ως προς το είδος τους κι έπειτα ως προς το θέμα. Από τις κατηγορίες της θεματικής ταξινόμησης εστίασα στο «Θέμα και Παραλλαγές», και επομένως στο *Βιβλίο του Γέλιου και της Λήθης*, το οποίο ο ίδιος ο συγγραφέας ονομάζει «μυθιστόρημα σε μορφή παραλλαγών». Εντόπισα τα θέματα της βασικής ιστορίας, της ιστορίας της Τάμινα, που είναι το τέταρτο μέρος του μυθιστορήματος, με τίτλο «Τα χαμένα γράμματα». Αναζήτησα την επεξεργασία των βασικών θεμάτων της ιστορίας της Τάμινα σε μερικές από τις παραλλαγές της, στις δύο πρώτες ιστορίες από τις συνολικά επτά του *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*.

Αφού η Τάμινα είναι το κύριο πρόσωπο του μυθιστορήματος, είναι επόμενο να θεωρήσουμε τη βασική κατάσταση της ζωής της ως το βασικό θέμα που θα αποτελέσει το υλικό των παραλλαγών: «Φαντάζομαι τον κόσμο να σηκώνεται όλο και ψηλότερα γύρω από την Τάμινα σαν κυκλικό τείχος κι εκείνη να είναι μια μικρή πρασιά κάτω στη βάση. Σ' αυτή την πρασιά φυτρώνει ένα και μοναδικό τριαντάφυλλο, η ανάμνηση του άντρα της. Ή πάλι φαντάζομαι πως το παρόν της Τάμινα (που συνίσταται στο να σερβίρει καφέδες και να προσφέρει στους άλλους το αυτί της) είναι μια σχεδία που πλέει ακυβέρνητη πάνω στο νερό, κι αυτή είναι πάνω στη σχεδία και κοιτάζει πίσω, μονάχα πίσω».¹³³

Η Τάμινα έχασε τον άνθρωπο που αγαπούσε και τώρα είναι στραμμένη στο παρελθόν. Η θεμελιώδης κατάσταση της σοβαρότητας και της μνήμης είναι η αφετηρία του μυθιστορήματος του γέλιου και της λήθης. Από τη θεμελιώδη κατάσταση της ζωής της Ταμινα, ξεπηδούν τα θέματα τα οποία ο Κούντερα θα επεξεργαστεί στα υπόλοιπα μέρη του μυθιστορήματος: λήθη, γέλιο, σύνορα, άγγελος, λίτοστ, Ιστορία, μαμά, σιωπή. Το σύνολο των θεμάτων ενυπάρχει στην ιστορία της Τάμινα. Η επεξεργασία των θεμάτων ξεκινά από το πρώτο μέρος, με τίτλο «Τα χαμένα γράμματα» όπου το θέμα της λήθης αντιστρέφεται. Με τον ίδιο τρόπο, αντιστρέφεται και το θέμα της ιστορίας, που προσφέρει ένα ολωσδιόλου διαφορετικό περιβάλλον για τους ήρωες. Η Πράγα, που για την Τάμινα είναι μια ανάμνηση, ενώ για τον Μίρεκ η πραγματικότητα στην οποία ζει, παρουσιάζεται από διαφορετική σκοπιά, όχι αυτή του βλέμματος

¹³² Να σημειώσω εδώ πως μέρος της έρευνας πραγματοποιήθηκε εν μέσω του πρώτου κύματος της πανδημίας του κορονοϊού στην Ευρώπη, η οποία, μαζί με τη σχετική απαγόρευση κυκλοφορίας, κατέστησε αδύνατη την πρόσβαση σε βιβλιοθήκες κι επομένως σε ορισμένες από τις πηγές που αναφέρω στο κεφάλαιο της βιβλιογραφικής επισκόπησης

¹³³ Κούντερα, *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*, 117

προς το παρελθόν, αλλά τη σκοπιά της καθημερινότητας. Η παράμετρος της σοβαρότητας και της απουσίας του γέλιου παραμένει σταθερή. Η επεξεργασία των θεμάτων συνεχίζεται στο δεύτερο μέρος, «Η μαμά». Εδώ, το θέμα του γέλιου αναπτύσσεται περισσότερο, παίρνοντας όμως διαφορετικό χαρακτήρα. Το θέμα της μαμάς μεγεθύνεται και έρχεται στο προσκήνιο. Το θέμα της ιστορίας αντιστρέφεται, ενώ η επεξεργασία του θέματος του αγγέλου διατηρείται στον ελάχιστο βαθμό. Η ανάλυση του θέματος της λήθης και της μνήμης αποκτά μεγαλύτερη λεπτομέρεια, ενώ το θέμα των συνόρων διατρέχει όλη την ιστορία του δεύτερου μέρους, παίζοντας καταλυτικό ρόλο στα γεγονότα.

Επανασυνδέοντας τη μορφή «θέμα και παραλλαγές» στο μυθιστόρημα με το μουσικό της αντίστοιχο, μπορούν να επισημανθούν κάποιοι παραλληλισμοί μεταξύ των δύο. Έτσι, μεταφέροντας στη λογοτεχνία την ορολογία της μουσικής, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το «Θέμα» του *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης* παραλλάσσεται στην πορεία του μυθιστορήματος ως προς: (α) την αρμονική και αντιστικτική δομή του (εκεί όπου το ίδιο θέμα εμφανίζεται με διαφορετικό συγκινησιακό υπόβαθρο)· (β) τη ρυθμική και μετρική δομή (ως προς το αν το μέρος παρουσιάζει πληθώρα συμβάντων ή όχι)· (γ) την υφή (όπου εμφανίζονται γεγονότα χωρίς μεγάλη ένταση, π.χ. 7ο μέρος)· (δ) τη μοτιβική δομή: αναστροφή (μέρη 1ο και 2ο), ρυθμική μεγέθυνση και σμίκρυνση (μέρος 2ο). Ως προς τα σημεία διαφοροποίησης των μυθιστορηματικών παραλλαγών από τις μουσικές παραλλαγές, θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει πως η ύπαρξη ανοιχτών ερωτημάτων στο μυθιστόρημα αποκλίνει από τον τελεολογικό χαρακτήρα των μουσικών παραλλαγών, με αποτέλεσμα οι δύο μορφές να διαφέρουν αισθητά. Είναι, όμως, μόνο μια φαινομενική διαφορά· η πέρα-της-ηθικής-αποτίμησης φύση του μυθιστορήματος δεν αποκλείει τον τελεολογικό χαρακτήρα του· ειδικά το μυθιστόρημα του Κούντερα φτάνει στο τέλος του όταν τα θέματα με τα οποία καταπιάνεται έχουν αναλυθεί εξαντλητικά. Η τελεολογική του φύση υποστηρίζεται επίσης από τη σταδιακά αυξανόμενη πολυπλοκότητα των μερών του μυθιστορήματος. Ακόμα ένα ασυνήθιστο χαρακτηριστικό της μορφής των παραλλαγών στο *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης* είναι η εμφάνιση του θέματος σχεδόν στη μέση του έργου, στο κεφάλαιο 4, ενώ η κοινή πρακτική είναι το θέμα να εμφανίζεται στην αρχή κάθε μουσικής σύνθεσης με τη μορφή Θέμα με παραλλαγές. Εδώ, δεν έχουμε μια διαφοροποίηση από την παράδοση, αλλά μια συγγένεια με τον Μπετόβεν: στο opus 111 ένα ολόκληρο μέρος σονάτας προηγείται του θέματος των παραλλαγών (καθώς οι παραλλαγές αποτελούν το δεύτερο μέρος της σονάτας αριθ. 32), ενώ στο opus 35 το θέμα των παραλλαγών εμφανίζεται ακριβώς στο τέταρτο μέρος του έργου. Πιθανολογούμε πως η επιλογή του Κούντερα να τοποθετήσει το θέμα στο 4ο μέρος του μυθιστορήματος οφείλεται, εν μέρει τουλάχιστον, στην πρόθεσή του να ακολουθήσει την κανονιστική αρχή των παραλλαγών κατά την οποία οι πρώτες

παραλλαγές είναι λιγότερο επεξεργασμένες και λιγότερο πολύπλοκες από τις επόμενες· αν ξεκινούσε λοιπόν το μυθιστόρημα με την ιστορία της Τάμινα αυτή η δομή θα είχε διασπαστεί.

Η παρούσα εργασία εντόπισε και ταξινομήσε, για πρώτη φορά, το σύνολο των αποσπασμάτων των βιβλίων του Μίλαν Κούντερα που σχετίζονται με τη μουσική. Επίσης, επιχείρησε να προτείνει έναν τρόπο κατανόησης του *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης* ως έργο που ακολουθεί τη μουσική μορφή των παραλλαγών. Η παραδειγματική εστίαση σε δύο από τα επτά μέρη του βιβλίου ήταν αναπόφευκτη, δεδομένου ότι, η πρόσθετη διεξοδική διερεύνηση και των υπόλοιπων πέντε θα υπερέβαινε το εύρος και τον σκοπό της πτυχιακής εργασίας.

Σε κάθε περίπτωση, η εργασία μπορεί να δώσει το έναυσμα για μια πιο εστιασμένη, διευρυμένη και συστηματική προσέγγιση του *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*. Μια τέτοια προσέγγιση θα μπορούσε όχι μόνο να προσεγγίσει αναλυτικά το σύνολο των μερών του βιβλίου ως παραλλαγές και τις συνέπειες αυτής της θεώρησής τους στη συνολική δομική αφήγηση του βιβλίου, αλλά και να το κάνει υιοθετώντας μεθοδολογικά την οπτική του ώριμου Μπετοβενικού στυλ σε σχέση με το ζήτημα των παραλλαγών (η σαφής αναφορά του Κούντερα στο δεύτερο μέρος της σονάτας για πιάνο, Ορ. 111 σαφώς ενθαρρύνει κάτι τέτοιο). Σε ανάλογο τόνο, μελλοντικές μελέτες θα μπορούσαν να εστιάσουν σε άλλες «μουσικές παραμέτρους» του μυθιστορήματος του Κούντερα και να εξετάσουν ζητήματα ρυθμού και συγκινησιακής επίδρασης, ζητήματα στα οποία ο ίδιος ο συγγραφέας επιστρά την προσοχή στο *Η τέχνη του μυθιστορήματος*. Ακόμα, σε ένα πιο βασικό επίπεδο, παραμένει ακόμα ανοικτή η σύγκριση της ερμηνείας του Κούντερα για τις παραλλαγές του Μπετόβεν με αυτήν άλλων μελετητών. Τέλος, η παρούσα εργασία θα μπορούσε να αποτελέσει το μεθοδολογικό προηγούμενο για την προσέγγιση και των υπόλοιπων αναφορών του Κούντερα στη μουσική στα μυθιστορήματά του, όπως αυτές καταλογογραφήθηκαν και παρουσιάστηκαν στην παρούσα εργασία.

Παράρτημα 1- Κατάλογος μουσικών αναφορών ανά βιβλίο

Η Γιορτή της Ασημαντότητας: 140, 116, 92, 66, 23

Η Βραδύτητα: 42, 44 71, 97, 107, 143, 41, 144, 36, 30, 83, 17, 143, 130, 133, 143, 131, 31, 75, 77, 88, 104, 130, 130

Ο Ιάκωβος και ο Αφέντης του: 11, 17, 22, 52, 83, 115, 124, 129, 73, 73

Η Ταυτότητα: 12, 68, 103, 24, 128, 129, 133, 135, 128- 129, 151, 26, 7, 159, 168, 122, 123

Η Αθανασία: 288, 289, 290, 404, 415, 169, 274, 330, 331, 346, 30, 38, 97, 125- 126, 145, 128, 171, 184, 207, 231, 250, 251, 274, 309, 330, 346, 96, 98- 99, 100, 100, 100, 100, 117, 148, 149, 151, 165, 193, 230, 235, 250, 251, 289- 291, 405, 394, 403, 409, 11, 183, 314, 13, 14, 14, 14, 18, 34, 111, 117, 126, 133, 145, 162, 179, 183, 189, 190, 239, 252, 319, 394, 409, 415, 114, 136, 176, 11, 18, 18, 19, 19, 85, 87, 112, 116, 145, 183, 278, 292, 304, 314, 319, 319, 356, 371, 373, 415, 126, 194, 252, 345- 355, 356, 362, 363, 364, 368, 369, 380, 382, 283, 384, 385, 389, 392, 393, 394, 395, 98- 99, 100, 230, 253, 254, 100- 101, 114, 116, 117, 126, 133, 162, 179, 250- 251, 187, 289- 291, 30, 84, 94, 96, 98- 99, 100, 125- 126, 133, 251, 403- 404, 405, 405, 148, 239, 149, 131, 165, 169, 197, 297, 230, 261

Κωμικοί Έρωτες: 130- 132, 147- 148, 197, 103, 128, 14, 128, 147- 148, 197, 142, 261, 22, 92, 93, 272, 273, 123, 125, 196, 237, 262- 263, 241, 261, 195, 23, 25, 26, 31, 97, 104, 128, 137

Η Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι: 114, 54, 54, 175, 94- 95, 72- 73, 76, 151- 152, 233, 271- 274, 309, 133, 139, 31, 51- 56, 62, 75, 77- 78, 127- 128, 76, 127, 176, 178, 268, 267, 271- 274, 304, 324, 331, 332, 357, 361, 435, 133, 139, 134, 135, 139, 151- 152, 165, 346, 375, 107, 108, 139, 164, 314, 375, 32, 62, 75, 72- 73, 84- 85, 89, 141, 142, 143, 305, 331, 161, 220, 295- 296, 368, 372, 434

Η Άγνοια: 8, 19, 12, 17, 134, 134, 136, 12, 17, 54, 75, 76, 91, 134- 137, 138, 139, 17- 18, 87, 109, 118, 119, 135, 136, 155, 177, 16, 38, 42, 43, 44, 7- 8, 36, 151, 160, 174, 7, 42, 54, 55, 63, 73, 83, 84, 146, 150, 155, 165, 171, 174, 177, 180

Η Ζωή Είναι Αλλού: 358, 14- 15, 302, 109, 14, 109, 391, 14- 15, 115, 25, 99, 105, 111, 122, 222- 223, 253, 260- 261, 280, 329, 346, 362, 377, 387, 391, 17, 150, 260, 261, 283, 293, 43, 89, 80, 99, 111, 204, 209, 214, 238, 263, 264, 400, 100, 148, 168, 222, 390, 393, 104, 106- 107- 108, 115, 116, 128, 204, 209, 219, 222, 305, 306, 314, 362, 381, 386, 390, 391, 203, 17, 43, 85, 138, 156, 163, 194- 195, 196, 198, 199, 254, 275, 304, 342, 358, 380, 233, 290, 339, 355, 396, 399, 406, 412, 413

Το Βαλς του Αποχαιρετισμού: 16, 16, 37, 16, 16, 19, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 92, 193, 193, 89, 88, 43, 42, 36, 38, 39, 51, 52, 58, 61, 68, 72, 146, 152, 156, 157, 160, 165, 167, 181, 195, 196, 193- 196, 218, 219, 228, 232, 233, 234, 239, 246, 255, 254, 256, 260, 30, 24, 26, 30, 58, 106, 197, 211, 227, 254, 28, 52- 54, 86, 99, 100, 145, 173, 178, 202, 207, 239, 243, 252- 253, 19, 110, 190, 30, 74, 26, 27, 28- 29, 49,52- 53, 61, 63, 66, 67, 73, 87, 110, 145, 146, 147, 148, 255, 168, 175, 252- 253, 174, 176, 190, 191, 192- 193, 194, 195, 196, 201, 204, 207, 210, 239, 243, 260, 260, 36, 42, 106, 167, 198, 199, 211, 217, 227, 240, 286

Το Αστειό: 60, 104, 211, 256, 354, 390, 398, 184, 46, 56, 74, 75, 96, 97, 108, 172- 173, 172- 177, 190, 191, 208, 318, 396, 26, 56, 66, 80, 165, 167- 168, 169, 170, 172- 177, 178, 180, 182, 182- 183, 184, 185- 187, 190-191, 201, 202- 203, 244, 245, 323-324, 335, 341, 350, 387, 388, 323, 372, 390- 391, 394, 392- τέλος, 399, 208, 370, 335, 380- 381, 400- 401, 393, 74, 90, 27, 37, 68, 80, 92, 102, 154, 194, 20,0, 208, 220, 220, 224, 262, 321, 327- 328, 329, 330, 336, 366, 389, 400- 401, 393- 400, 398, 154, 102, 329, 363, 379, 380, 381, 389, 397. 21, 65, 165, 167, 170, 172- 177, 180, 188- 289, 195, 190, 354, 390, 397, 26, 27, 36, 29, 239, 29, 197, 198, 80, 108, 180, 182, 399, 185- 187, 239, 244, 245, 334, 366, 402, 400, 395, 36, 56, 65, 197, 178, 220, 182, 188, 224, 323, 389, 400- 401

Το Βιβλίο του Γέλιου και της Αλήθειας: 215- 217, 220, 221, 238- 241, 272, 86, 106, 116, 159, 173, 211, 215- 217, 222- 223, 249, 250, 273, 288- 289, 290, 50, 18, 25, 50, 56, 57, 216- 217, 220- 221, 239, 240, 243, 241, 243, 243, 250- 251, 243, 243, 18, 25, 37, 51, 61, 91, 1200, 165, 165, 202, 203, 204, 211, 221- 222, 272- 273, 286, 297, 50, 215, 216, 217, 220- 221, 242, 243, 230, 231, 80, 83, 88, 89, 92, 101, 102, 135, 142, 143, 232, 247, 251- 252, 130, 134, 143, 217, 241, 47, 50, 56, 57, 60, 90, 95, 96, 165, 166, 202, 226, 232, 241- 242, 243, 251, 252, 272- 273, 288, 51, 272- 273, 297, 46, 51, 80, 83, 87, 88, 89,, 92, 102 95, 96, 101, 135, 102, 142, 164, 207, 240, 243

Η Τέχνη του Μυθιστορήματος: 95, 102, 155, 158, 77

Οι Προδομένες Διαθήκες: 297-298, 190, 258, 258, 67, 67, 76, 87,87, 111, 150, 254, 80, 81, κεφάλαιο: *Αναζητώντας το χαμένο παρόν*, 148, 149, 150, 150-151-152, 154, 155, 156, 157, 157, 158, 159, 179, 201-202, 203, 204, 205, 206 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 271, 272, 273, 277, 278, 279, 68, 74, 74, 75, 76, 77, 78, 87-88, 88, 89-90, 90, 91, 92, 93, 97, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 109, 110, 110-111, 112, 150, 151, 152, 179, 204, 258 267-271, 300, 301, 102-103, 258, 103- 104, 258, 259, 260, 67, 68, 69, 71, 72, 72, 78, 83, 84, 85, 111, 170, 91, 92, 102, 187-188-189, 189, 97, 101, 171, 172, 187, 191-194, 197, 71

Η Συνάντηση: 109, 115, 184, 185, 59, 175 ολόκληρο κεφάλαιο για τον Σένμπεργκ, 175 , 183-185, κεφάλαιο: *Η λήθη του Σένμπεργκ*, 109, 154 ολόκληρο κεφάλαιο για τον Γιάντσεκ, 155-156, 155-172, 184, 58 59, 109, 119, 131, 178, 146, 148, 19, 62, 113, 22, 88-90

Παράρτημα 2- Κατάλογος περιγραφικής ταξινόμησης

1. Περιγραφή φωνής- συμπεριφοράς

Η γιορτή της ασημαντότητας: 23

Η βραδύτητα: 31, 75, 77, 88, 104, 130, 130

Ο Ιάκωβος και ο αφέντης του: 73

Η ταυτότητα: 7, 159, 168

Η αθανασία: 11, 18, 18, 19, 19, 85, 87, 112, 116, 145, 183, 278, 292, 304, 314, 319, 319, 356, 371, 373, 415

Κωμικοί έρωτες: 23, 25, 26, 31, 97, 104, 128, 137

Η αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι: 161, 220, 295- 296

Η άγνοια: 7, 42, 54, 55, 63, 73, 83, 84, 146, 150, 155, 165, 171, 174, 177, 180

Η ζωή είναι αλλού: 17, 43, 85, 138, 156, 163, 194- 195, 196, 198, 199, 254, 275, 304, 342, 358, 380

Το βαλς του αποχαιρετισμού: 36, 42, 106, 167, 198, 199, 211, 217, 227, 240, 286,

Το αστείο: 102, 329, 363, 379, 380, 381, 389, 397

Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης: 46, 51, 80, 83, 87, 88, 89,, 92, 102 95, 96, 101, 135, 102, 142, 164, 207, 240, 243

2. Ο ήχος (όχι η μουσική) μας μεταφέρει τη διάθεση της σκηνής

Η Βραδύτητα: 36

Η Ταυτότητα: 24, 128, 129, 133, 135,128- 129

Η Αθανασία: 11

Κωμικοί Έρωτες: 22, 92, 93, 272, 273

*Η Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι:*165, 346, 375

Η Άγνοια: 16, 38, 42, 43, 44

Η Ζωή Είναι Αλλού: 43, 89, 80, 99, 111, 204, 209, 214, 238, 263, 264, 400

Το Βαλς του Αποχαιρετισμού: 19, 110, 190

Το Αστείο: 208, 370, 335, 380- 381, 400- 401, 393

Το Βιβλίο του Γέλιου και της Λήθης: 80, 83, 88, 89, 92, 101, 102, 135, 142, 143, 232, 247, 251- 252

3. Ένας ήχος σαν μετάβαση και συνδετικός κρίκος

Η Γιορτή της Ασημαντότητας: 116

Η Βραδύτητα: 130, 133, 143, 131

Η Ζωή Είναι Αλλού: 203

4. Χρήση μουσικού όρου για μέρος- ύφος

Η Γιορτή της Ασημαντότητας: 92

Ο Ιάκωβος και ο Αφέντης του: 22, 52, 83, 115, 124, 129

Κωμικοί Έρωτες: 241, 261

Η Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι: 305, 331

5. Ακούγεται μουσική, η μουσική μας δίνει το κλίμα, η μουσική ως μέρος της μυθοπλασίας

Η Βραδύτητα: 17, 143

Η Ταυτότητα: 26

Η Γιορτή της Ασημαντότητας: 140

Κωμικοί Έρωτες: 123, 125, 196, 237, 262- 263

Η Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι: 32, 62, 75, 72- 73, 84- 85, 89, 141, 142, 143

Το Αστείο: 27, 37, 68, 80, 92, 102, 154, 194, 200, 208, 220, 220, 224, 262, 321, 327- 328, 329, 330, 336, 366, 389, 400- 401, 393- 400, 398

Το Βιβλίο του Γέλιου και της Λήθης: 47, 50, 56, 57, 60, 90, 95, 96, 165, 166, 202, 226, 232, 241- 242, 243, 251, 252, 272- 273, 288

Το Βαλς του Αποχαιρετισμού: 26, 27, 28- 29, 49,52- 53, 61, 63, 66, 67, 73, 87, 110, 145, 146, 147, 148, 255, 168, 175, 252- 253, 174, 176, 190, 191, 192- 193, 194, 195, 196, 201, 204, 207, 210, 239, 243, 260

Η Ζωή Είναι Αλλού: 104, 106- 107- 108, 115, 116, 128, 204, 209, 219, 222, 305, 306, 314, 362, 381, 386, 390, 391

Η Αθανασία: 13, 14, 14, 14, 18, 34, 111, 117, 126, 133, 145, 162, 179, 183, 189, 190, 239, 252, 319, 394, 409, 415

6. Η παύση (στην ομιλία), η σιωπή

Η Βραδύτητα: 30, 83

Η Ταυτότητα: 151

Η Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι: 107, 108, 139, 164, 314, 375

Η Άγνοια: 7- 8, 36, 151, 160, 174

Η Ζωή Είναι Αλλού: 100, 148, 168, 222, 390, 393

Το Αστείο: 74, 90

Το Βιβλίο του Γέλιου και της Λήθης: 130, 134, 143, 217, 241

Η Αθανασία: 183, 314

7. Καλλιτέχνες σε σχέση με τη δουλειά και την απασχόληση

Η Γιορτή της Ασημαντότητας: 66

Ο Ιάκωβος και ο Αφέντης του: 73

Κωμικοί Έρωτες: 195

Το Βαλς του Αποχαιρετισμού: 260

Το Αστείο: 154

Το Βιβλίο του Γέλιου και της Λήθης: 51, 272- 273, 297

Η Αθανασία: 114, 136, 176

8. Κάποιος μιλάει για την τέχνη, τη μουσική, οι ήρωες κουβεντιάζουν γύρω από τη μουσική

Η Βραδύτητα: 41, 144

Η Ταυτότητα: 103

Η Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι: 134, 135, 139, 151- 152

Η Άγνοια: 17- 18, 87, 109, 118, 119, 135, 136, 155, 177

Η Ζωή Είναι Αλλού: 17, 150, 260, 261, 283, 293

Το Βαλς του Αποχαιρετισμού: 28, 52- 54, 86, 99, 100, 145, 173, 178, 202, 207, 239, 243, 252- 253

Το Αστείο: 26, 56, 66, 80, 165, 167- 168, 169, 170, 172- 177, 178, 180, 182, 182- 183, 184, 185- 187, 190-191, 201, 202- 203, 244, 245, 323-324, 335, 341, 350, 387, 388, 323, 372, 390- 391, 394, 392- τέλος, 399

Η Αθανασία: 96, 98- 99, 100, 100, 100, 100, 117, 148, 149, 151, 165, 193, 230, 235, 250, 251, 289- 291, 405, 394, 403, 409

Το Βιβλίο του Γέλιου και της Λήθης: 50, 215, 216, 217, 220- 221, 242, 243, 230, 231

9. Η αναφορά στη μουσική μας εξηγεί την κατάσταση

Ταυτότητα: 122, 123

Η Βραδύτητα: 42, 44 71, 97, 107, 143,

Ο Ιάκωβος και ο Αφέντης του: 11, 17

Κωμικοί Έρωτες: 14, 128, 147- 148, 197, 142, 261

Η Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι: 31, 51- 56, 62, 75, 77- 78, 127- 128, 76, 127, 176, 178, 268, 267, 271- 274, 304, 324, 331, 332, 357, 361, 435, 133, 139,

Η Αγνοια: 12, 17, 54, 75, 76, 91, 134- 137, 138, 139

Η Ζωή Είναι Αλλού: 25, 99, 105, 111, 122, 222- 223, 253, 260- 261, 280, 329, 346, 362, 377, 387, 391

Το Βαλς του Αποχαιρετισμού: 24, 26, 30, 58, 106, 197, 211, 227, 254

Το Αστείο: 46, 56, 74, 75, 96, 97, 108, 172- 173, 172- 177, 190, 191, 208, 318, 396

Η Αθανασία: 30, 38, 97, 125- 126, 145, 128, 171, 184, 207, 231, 250, 251, 274, 309, 330, 346

Το Βιβλίο του Γέλιου και της Λήθης: 18, 25, 37, 51, 61, 91, 1200, 165, 165, 202, 203, 204, 211, 221- 222, 272- 273, 286, 297,

10. Αναφορά σε μουσικούς

Η Ταυτότητα: 12, 68

Η Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι: 94- 95, 72- 73, 76, 151- 152, 233, 271- 274, 309, 133, 139

Η Αγνοια: 12, 17, 134, 134, 136

Η ζωή Είναι Αλλού: 14- 15, 115

Το Βαλς του Αποχαιρετισμού: 30

Το Αστείο: 184

Το Βιβλίο του Γέλιου και της Λήθης: 18, 25, 50, 56, 57, 216- 217, 220- 221, 239, 240, 243, 241, 243, 243, 250- 251, 243, 243

Η Αθανασία: 30, 84, 94, 96, 98- 99, 100, 125- 126, 133, 251, 403- 404, 405, 405, 148, 239, 149, 131, 165, 169, 197, 297, 230, 261

11. Ο συγγραφέας αναφέρεται σε μουσικά όργανα

Κωμικοί Έρωτες: 103, 128

Η Ζωή Είναι Αλλού: 14, 109, 391

Το Βαλς του Αποχαιρετισμού: 30, 74

Το Αστείο: 36, 56, 65, 197, 178, 220, 182, 188, 224, 323, 389, 400- 401

Η Αθανασία: 126, 194, 252, 345- 355, 356, 362, 363, 364, 368, 369, 380, 382, 283, 384, 385, 389, 392, 393, 394, 395

12. Ο συγγραφέας αναφέρεται σε χαρακτήρα όπερας

Κωμικοί Έρωτες: 130- 132, 147- 148, 197

Η Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι: 175

Η Ζωή Είναι Αλλού: 109

Το Βιβλίο του Γέλιου και της Λήθης: 50

13. Χρήση τεχνικής σύνθεσης

Η Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι: 114, 54, 54

Η Άγνοια: 8, 19

Η Ζωή Είναι Αλλού: 233, 290, 339, 355, 396, 399, 406, 412, 413

Το Αστείο: 60, 104, 211, 256, 354, 390, 398

Το Βιβλίο του Γέλιου και της Λήθης: 86, 106, 116, 159, 173, 211, 215- 217, 222- 223, 249, 250, 273, 288- 289, 290

Η Αθανασία: 169, 274, 330, 331, 346

14. Χαρακτήρας μυθιστορήματος που είναι μουσικός

Η Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι: 368, 372, 434

Η Ζωή Είναι Αλλού: 14- 15, 302

Το Βαλς του Αποχαιρετισμού: 16, 16, 37, 16, 16, 19, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 92, 193, 193, 89, 88, 43, 42, 36, 38, 39, 51, 52, 58, 61, 68, 72, 146, 152, 156, 157, 160, 165, 167, 181, 195, 196, 193- 196, 218, 219, 228, 232, 233, 234, 239, 246, 255, 254, 256, 260

Το Βιβλίο του Γέλιου και της Λήθης: 215- 217, 220, 221, 238- 241, 272

Η Αθανασία: 98- 99, 100, 230, 253, 254, 100- 101, 114, 116, 117, 126, 133, 162, 179, 250- 251, 187, 289- 291

Το Αστείο: 21, 65, 165, 167, 170, 172- 177, 180, 188- 289, 195, 190, 354, 390, 397, 26, 27, 36, 29, 239, 29, 197, 198, 80, 108, 180, 182, 399, 185- 187, 239, 244, 245, 334, 366, 402, 400, 395

15. Ο συγγραφέας μας μιλά για τις προθέσεις του και την τέχνη του

Η Ζωή Είναι Αλλού: 358

Η Αθανασία: 288, 289, 290, 404, 415

16. Τίτλος βιβλίου

Το Βαλς του Αποχαιρετισμού

Παράρτημα 3- Κατάλογος θεματικής ταξινόμησης

Μπετόβεν

Η Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι: 51-56, 268-269, 304 324, 328, 331, 332, 72-73, 76-78, 271-274, 133

Το Βιβλίο του Γέλιου και της Λήθης: 216-217, 220-221, 222-223, 242, 243

Η Αθανασία: 84, 94, 96, 197, 230, 235, 98-99, 100-101, 149, 151, 169, 207, 251, 253, 254.

Η Βραδύτητα: 97, 143, 51

Η Τέχνη του Μυθιστορήματος: 95, 102, 155, 158

Η Συνάντηση: 22, 88-90

Οι Προδομένες Διαθήκες: 97, 101, 171, 172, 187, 191-194, 197, 71

Θέμα και Παραλλαγές

Η Αθανασία: 330, 331

Η Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι: 77, 127, 128

Το Βιβλίο του Γέλιου και της Λήθης: 106, 173, 216, 217, 220, 221, 222, 249, 273

Η Άγνοια: 19, 128

Ο Ιάκωβος και ο Αφέντης του: 22, 23, 115, 124

Η Ζωή Είναι Αλλού: 399

Η Συνάντηση: 19, 62, 113

Οι Προδομένες Διαθήκες: 91, 92, 102, 187-188-189, 189

Γ.Σ. Μπαχ

Η Αθανασία: 34, 96, 101

Η Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι: 134

Το Βιβλίο του Γέλιου και της Λήθης: 18, 25, 50

Η Άγνοια: 135

Οι Προδομένες Διαθήκες: 67, 68, 69, 71, 72, 72, 78, 83, 84, 85, 111, 170,

Ροκ

Η Αθανασία: 18, 19, 251, 252, 409, 415

Η Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι: 133, 134

Το Βιβλίο του Γέλιου και της Λήθης: 226

Η Άγνοια: 138, 168, 174, 226

Η Ταυτότητα: 26 27

Το Αστείο: 388

Οι Προδομένες Διαθήκες: 103- 104, 258, 259, 260

Τζαζ

Το Βαλς του Αποχαιρετισμού: 16, 19, 28-29, 30, 52, 101, 145, 158, 168, 175, 178, 190, 192 -193 -194 -195 -196 -197, 202, 204, 239, 242, 253, 254

Το Βιβλίο του Γέλιου και της Λήθης: 56, 57, 241, 243

Η Άγνοια: 138, 168, 174

Το Αστείο: 167, 170, 180, 183, 184, 185, 262, 350

Η Συνάντηση: 146, 148

Οι Προδομένες Διαθήκες: 102-103, 258

Στραβίνσκι

Το Βαλς του Αποχαιρετισμού: 30

Η Άγνοια: 136, 137

Το Αστείο: 183

Η Συνάντηση: 58 59, 109, 119, 131, 178,

Οι Προδομένες Διαθήκες: 68, 74, 74, 75, 76, 77, 78, 87-88, 88, 89-90, 90, 91, 92, 93, 97, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 109, 110, 110-111, 112, 150, 151, 152, 179, 204, 258 267-271, 300, 301

Λέος Γιάνατσεκ

Η Αβάσταχτη Ελαφρότητα του Είναι: 139

Το Αστείο: 184

Η Συνάντηση: 109, 154 ολόκληρο κεφάλαιο για τον Γιάνατσεκ, 155-156, 155-172, 184

Οι Προδομένες Διαθήκες: 80, 81, κεφάλαιο: *Αναζητώντας το χαμένο παρόν,* 148, 149, 150, 150-151-152, 154, 155, 156, 157, 157, 158, 159, 179, 201-202, 203, 204, 205, 206 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 271, 272, 273, 277, 278, 279

Σένμπεργκ

Το Βιβλίο του Γέλιου και της Λήθης: 239, 240, 241, 241, 243

Η Άγνοια: 12 13 ,17, 18 , 134 135, 136 138

Η Συνάντηση: 59, 175 ολόκληρο κεφάλαιο για τον Σένμπεργκ, 175 , 183-185, κεφάλαιο:
Η λήθη του Σένμπεργκ

Οι Προδομένες Διαθήκες: 67, 67, 76, 87,87, 111, 150, 254

Μάλερ

Η Αθανασία: 133, 193, 239, 250, 251, 252, 403, 404 405, 409

Η Άγνοια: 135

Η Συνάντηση: 115, 184, 185

Οι Προδομένες Διαθήκες: 258

Αντίστιξη

Η Αθανασία: 274

Η Τέχνη του Μυθιστορήματος: 77

Ρυθμός

Ο Ιάκωβος και ο Αφέντης του: 17

Η Ζωή Είναι Αλλού: 126, 355

Το Αστείο: 60, 108,

Οι Προδομένες Διαθήκες: 190, 258

Παραδοσιακή Μουσική

Η Ζωή Είναι Αλλού: 261

Το Αστείο: 21, 26, 36,37, 56, 65, 66, 80, 165, 167, 169, 169, 170, 172-177, 178, 180, 182, 183., 184- 187, 191, 194, 195, 197, 200-203, 208, 245, 321, 323 324, 327, 329, 335, 341, 350, 354, 370, 371, 372, 387, 390-391, 393, 392-400

Η Συνάντηση: 109

Οι Προδομένες Διαθήκες: 297-298

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Allsup, Randall Everett. «Music Education as Liberatory Practice: Exploring the Ideas of Milan Kundera» 9, αριθ. 2, (2001): .» *Philosophy of Music Education Review*, φθινόπωρο 2001: 3–10.
- Beckerman, Michael Brim. "Kundera's Eternal Present and Janáček's Ancient Gypsy." In *Janáček Studies*, 109-126. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Beckerman, Michael Brim. "Kundera's Musical Joke and 'Folk' Music in Czechoslovakia, 1948-? ." In *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, 37-53. Durham: Duke University Press, 1996.
- Bennett, Richard. " Influence Intertextuality, and Milan Kundera, Jean Rhys, and Tom Stoppard ." Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο McGill, 1994.
- Benson, Stephen. "For Want of a Better Term?: Polyphony and the Value of Music in Bakhtin and Kundera." *Narrative*, Οκτώβριος 2003: 292-311.
- Brlobuš, Krešimir. «Glazba u (Ne)Podnošljivoj Lakoći Postojanja.» *Vijenac: Novine Matice Hrvatske Za Književnost, Umjetnost i Znanost*, 2008.
- Carretta, Simone. «Il principio compositivo della variazione su tema nel romanzo del Novecento.» Διδακτορική διατριβή, Παρίσι, Τρέντο: Πανεπιστήμιο Paris-Sorbonne, Πανεπιστήμιο Τρέντο, 2012.
- . *Il Romanzo a Variazioni*. Μιλάνο: Mimesis, 2019.
- Diderot, Denis. *Ζακ ο μοιρολάτρης και ο αφέντης του*. Μετάφραση: Αντώνης Μοσχοβάκης. Αθήνα: Ηριδανός, 1984.
- Ensemble, Alpha Centauri. *Kraanerg*. Διευθ. Roger Woodward. Συνθ. Iannis Xenakis. 1989. audio disc.
- Fleuret, Maurice. *Regards sur Iannis Xénakis*. Paris: Stock, 1981.
- Girard, René. *Ρομαντικό ψεύδος και μυθιστορηματική αλήθεια*. Μετάφραση: Κατερίνα Κολλέτ. Αθήνα: Ίνδικτος, 2001.
- Grand, Eva Le. *Kundera, or, The memory of desire*. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 1999.
- Hsu, Wei-hui. «Demystification in Milan Kundera's The Joke.» Διδακτορική διατριβή, Tamkang University, 1995.
- Jones, Tim. «'Slowness', 'Identity' and 'Ignorance': Milan Kundera's French Variations» Διδακτορική διατριβή, University of East Anglia, 2012.

- Kundera, Milan. *Η αβάσταχτη ελαφρότητα της ύπαρξης*. Μετάφραση: Γιάννης Χάρης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2016.
- . *Η αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι*. Μετάφραση: Κατερίνα Δασκαλάκη. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2008.
- . *Η άγνοια*. Μετάφραση: Γιάννης Χάρης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2001.
- . *Η αθανασία*. Μετάφραση: Κατερίνα Δασκαλάκη. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1991.
- . *Η βραδύτητα*. Μετάφραση: Σεραφείμ Βελέντζας. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1996.
- . *Η γιορτή της ασημαντότητας*. Μετάφραση: Γιάννης Χάρης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2014.
- . *Η ζωή είναι αλλού*. Μετάφραση: Γιάννης Χάρης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2004.
- . *Η ταυτότητα*. Μετάφραση: Γιάννης Χάρης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1998.
- . *Η τέχνη του μυθιστορήματος*. Μετάφραση: Φίλιππος Δρακονταείδης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1988.
- . *Κωμικοί έρωτες*. Μετάφραση: Γιάννης Χάρης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2007.
- . *Ο Ιάκωβος και ο αφέντης του*. Μετάφραση: Αμαλία Τσακνιά. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2002.
- . *Ο πέπλος*. Μετάφραση: Γιάννης Χάρης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2005.
- . *Οι προδομένες διαθήκες*. Μετάφραση: Γιάννης Χάρης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1995.
- . *Συνάντηση*. Μετάφραση: Γιάννης Χάρης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2010.
- . *Το αστείο*. Μετάφραση: Γιάννης Χάρης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2002.
- . *Το βάλς του αποχαιρετισμού*. Μετάφραση: Γιάννης Χάρης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2006.
- . *Το βιβλίο του γέλιου και της λήθης*. Μετάφραση: Γιάννης Χάρης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2011.
- Ladda, Gianluca. «La Musica In Milan Kundera.» *Rivista Italiana Di Musicologia*, Απρίλιος 2003: 119- 137.
- Lan, Huei-chuang. *Crossing the border: Exile in Milan Kundera's the book of laughter and forgetting*. Διδακτορική διατριβή, Tamkang University, 2000.
- Lupo, Virginie. «Requiem pour une nonnede Camus: Écriture et modernité .» *Revue Romane*, 2017: 43-60.

- Melić, Katarina. «La Musique et l’histoire Ou Les Manipulations Du Folklore Morave: La Plaisanterie de Milan Kundera.» *Revista De Etnografie Şi Folclor*, Φεβρουάριος 2017: 28-42.
- Petráš, Martin. Un testament musical dans la composition romanesque de Milan Kundera Στο *L'attraction et la nécessité: Musique tchèque et culture française au XXe siècle*. Paris: Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2004.
- Picard, Timothée. «'Composing' a literary work on the ruins of a musical model: Burgess, Carpentier, Kundera.» Στο *Anthony Burgess: Music in Literature and Literature in Music*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- Pierce, Gillian B. "Theme and Variation: Milan Kundera, Denis Diderot, and the Art of the Novel ." *The Comparatist*, 2009: 132-155.
- Quindag, Susan. "A Response to Randall Everett Allsup, Music Education as Liberatory Practice: Exploring the Ideas of Milan Kundera." *Philosophy of Music Education Review*, φθινόπωρο 2001: 37–39.
- Reynolds, Roger. *Personae , The vanity of words , Variation*. Συνθ. Roger Reynolds. 1992. —. *Roger Reynolds*. n.d. http://www.rogerreynolds.com/program_notes/sketchbook.htm (πρόσβαση Μάρτιος 31, 2020).
- Ricard, François. «Review of Variations sur l’art de la variation / Milan Kundera, Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes, précédé de « Introduction à une variation».» *Liberté 24*, 1981: 103- 106.
- Ricard, Francois. *Το τελευταίο απόγευμα της Ανιές*. Μετάφραση: Γιάννης Κιουρτσάκης. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2005.
- Ungar, Steven. "Kundera's Variations: Passing Thoughts on Novel and Nation ." *South Central Review*, φθινόπωρο 2008: 57-67.
- Walsh, Stephen. *Stravinsky, Igor*. Grove Music Online. n.d.
- Wei, Chung-ling. «Life's Four Quartet: A Metafictional Study of Milan Kundera's The Unbearable Lightness of Being.» Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Nanhua, 2004.
- Young, Douglas. "Reviewed Work: Testaments Betrayed: An Essay in Nine Parts by Milan Kundera." *Tempo*, Απρίλιος 1997: 38-39.
- Zemanová, Marie. «Hudební inspirace v díle Milana Kundery (Musical inspiration in the works of Milan Kundera) .» Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο του Καρόλου, 2016.

Βούβαρης, Πέτρος. *Εισαγωγή στη Μορφολογική Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*. Αθήνα:
Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015.