

Библиотека

AB OVO

ЕДИЦИЈА БРАНИЧЕВО

Библиотека

ABOVO

Књига 2

*На корицама: Драѓиша Милошевић,
Зайис о сновима, уље на џлајћну, гећалъ.*



Небојша Васовић

**ПРОТИВ
КУНДЕРЕ**



Пожаревац, 2003

КУНДЕРИНО СХВАТАЊЕ РОМАНА

О РОМАНЕСКНОЈ ТЕМАТИЦИ

Бавећи се у својим есејима исцрпном анализом романа као жанра, Кундера посебну пажњу посвећује значају романескне тематике. Тако, у његовој књизи *Уметносћ романа*, Кундера истиче:

Постоји суштинска разлика између *Месечара* и других великих „фрески” двадесетог века (Прустових, Музилових, Манових, итд): у Броховом роману – јединство целине се не остварује континуитетом акције или биографије (једног лика или пак читаве породице). У питању је нешто друго, нешто мање очигледно, нешто скривено: континуитет теме (теме човека суоченог са процесом распадања свих вредности).¹

Кундерина тврдња да је тема у Броховим *Месечарима* нешто „мање очигледно”, штавише „скривено”, напосто не одговара чињеницама. Основна тема Броховог романа не само да није скривена већ је чак изразито експлицирана у есеју *Распад вредносћи*, есеју који није тек једно од поглавља овог романа, већ нека врста упутства за његово читање. Управо због тога, Брохов роман је на ивици онога што бисмо могли назвати роман с тезом. То што ова теза није идеолошка већ филозофска не чини је ништа мање привилегованом у контексту целине романа. Управо зато, *Месечари* остају у сенци сопствене теме, као да је роман састојак теме а не тема састојак романа.

Како схватити Кундерину похвалу Броха као јединог модерног писца који успева да кохерентност романа заснује на континуитету романескне теме? Нема сумње, не ради се овде само о љубави према једном књижевном делу – *Месечарима*, већ о љубави према Броховој поетици. И као што љубав уме да

1) Милан Кундера, *The Art of the Novel*, New York, Grove Press, 1988, с. 47.

буде слепа, тако и Кундера, из превелике љубави према Броху, не увиђа да и у романима Пруста, Музила и Мана, такође срећемо континуитет теме, баш као и у романима Хермана Броха. Иако воли да себе замишља следбеником традиције Раблеа, Сервантеса и Стерна – Кундера је ипак у много већој мери следбеник Хермана Броха и оних средњоевропских писаца који су, у бекству од филозофије, и сами – како то примећује Дејвид С. Луфт у својој студији о Музилу – постали нека врста „прерушених метафизичара”.²

Кундера ће од Броха преузети неке од кључних елемената своје поетике: најпре идеју да је тема довољан чинилац кохеренције романа; веровање да је романескни есеј идеално средство за уобличење теме романа; идеју о полифонијој структури гласова у роману; веровање да је роман облик „интелектуалне синтезе”, да се романом не изграђују само имагинативни светови, већ се штавише истражује и сазнаје суштина људске егзистенције у њеним најразличитијим видовима. Ако је роман у својој суштини облик „интелектуалне синтезе”, онда је јасно да ће у његовој структури привилеговано место добити управо оно што у највећој мери омогућује процес апстраховања. По Кундерином мишљењу, баш као и по Броховом, то нешто је романескна тематика. Штавише, тема се у Кундерином тумачењу не јавља само као услов кохеренције романа већ као априорна датост чија неприкосновеност има нешто од надмоћи појма у метафизичком систему. Кундера напомиње да је роман који одбацује тему и своди се на пуко причање приче по правилу „монотон”. Истовремено, тема је нешто што, по Кундерином мишљењу, може да се развије „независно, изван приче”.³ И не само да је тема независна од приче, већ Кундера долази до још смелије тврдње: тема је независна чак и од приповедне технике. Говорећи о *Злим дусима* Достојевског, Кундера истиче:

Три наративна тока у *Злим дусима* повезана су приповедном техником, свакако – али још више заједничком темом: темом демона који опседају човека када изгуби веру

2) Давид С. Луфт, *Robert Musil and Crisis of European Culture 1880-1942*, Berkeley, University of California Press, 1980, с. 20.

3) Милан Кундера, *The Art of the Novel*, New York, Grove Press, 1988, с. 30.

у бога. У сваком од три наративна тока овог романа, ова тема се осветљава из различитог угла, као кад се предмет одсликава у три различита огледала. И то је управо оно (та апстрактна ствар коју ја називам темом) што роману као целини даје једну унутрашњу кохеренцију, најмање видљиву и најзначајнију.⁴

Нема сумње да Кундера превише поједностављује однос теме и приповедне технике. Најпре, Кундера као да не уочава да је у *Злим дусима* управо континуираност приповедне технике оно што доприноси кохерентности овог романа, ништа мање од присуства једне препознатљиве теме. Уосталом, да препознатљивост једне теме није и довољан услов за кохеренцију једног романа види се и на примеру Кундериног омиљеног романа – Брохових *Месечара*. Више је него очигледно да управо у Броховим *Месечарима* неуједначеност приповедног поступка (трећи део романа писан техником полифоније а прва два готово традиционалном техником приповедања) нарушава осећај кохерентности, упркос континуираном присуству теме. Ако се има на уму ова чињеница – онда се морамо упитати: на основу чега је тема у Броховом роману нешто „дубље” од приповедне технике? Не подсећа ли ова Кундерина тврдња о апсолутној превласти теме над уметничким поступком на некадашње веровање да је садржина значајнија од форме?

На питање свог саговорника: „Али, шта тачно подразумевате под речју ’тема’?” – Кундера одговара:

Тема је проучавање егзистенције. И ја све више схватам да је то проучавање, у крајњој линији, преиспитивање извесних речи, речи – тема. Што ме наводи да истакнем: роман се превасходно базира на извесним кључним речима. То је као Шенбергов ’тонски низ’. У *Књизи смеха и заборава*, ’низ’ је следећи: заборав, смех, анђели, *лићосїї*, граница. У роману, ових пет главних речи се анализирају, проучавају, дефинишу, рedefинишу, и тако преображавају у категорије егзистенције. Роман се гради на тим категоријама као што се кућа зида на носећим стубовима. Ти

4) Исто, с. 82-83.

стубови у *Нейодношљивој лакоћи постојања* су: тежина, лакоћа, душа, тело, Велики Март, говно, кич, саосећање, вртоглавица, снага, слабост.⁵

Кундера нам, међутим, не каже како роман може бити истраживање егзистенције када негира оно суштинско за егзистенцију: појединачност људске судбине која се никада не може свести на „тонски низ” апстрактних појмова? Но, да бисмо схватили шта Кундера подразумева под егзистенцијом, морамо се најпре осврнути на Кундерино схватање књижевног лика у роману.

5) Исто, с. 84-85.

КЊИЖЕВНИ ЛИК У КУНДЕРИНОМ РОМАНУ

О процесу уобличавања књижевних ликова у његовим романима Кундера говори исцрпно у својој књизи *Уметности романа*. Тако, у галерији својих књижевних ликова, Кундера се задржава и на Јаромилу, јунаку романа *Животи је негде другде*. У једној сцени овог романа, Јаромил – иначе стидљив младић без сексуалног искуства – приказан је како се шета са девојком која изненада наслони главу на његово раме. Ево како Кундера објашњава свој уметнички поступак.

Ја се заустављам на том малом догађају и *примећујем*: 'Девојчина глава на његовом рамену била је врхунац среће коју је Јаромил икада доживео.' Из тога *покушавам да докучим* Јаромилу еротску природу: 'Девојчина глава значила му је више него њено тело.' Што не значи, *појашњавам*, да је био равнодушан према телу; није желео наготу девојчиног тела већ њено лице озарено том наготом. Није жудео за девојчиним телом већ за лицем девојке која му се подаје да би доказала своју љубав. Покушавам да именујем такав однос. *Израо сам реч 'нежност'*. *И ја преиспитујем њу реч*: шта је заправо нежност? Долазим до следећих одговора: 'Нежност се појављује у тренутку када живот догура човека на праг зрелости. Човек с неспокојством увиђа све оне предности детињства које није ценио као дете.' (...) *А затим још погубнија дефиниција*: Нежност је стварање 'мале вештачке оазе у којој можемо да се према другима опходимо као према деци.' *Видише, ја не показујем оно што се дешава у Јаромиловој глави већ оно што се дешава у мојој сојсвеној*. Ја дуго посматрам Јаромилу и покушавам, корак по корак, да допрем до ср-

жи његовог понашања како бих могао да га разумем, именујем, досегнем. (подвукао Н. В.)¹

Наводимо ово Кундерино сведочанство јер је у њему до детаља описана алхемија стварања књижевног лика у романима овог аутора. Како видимо из наведеног одломка, Кундера своје ликове најпре смешта у одређене ситуације да би, поводом тих ситуација, писао разноразне коментаре па чак и есеје, играјући се тако са ликовима као са предметима. Пре него што су и почели да живе својим животом, Кундерини ликови постају *прегмет* пишчеве анализе. Још увек неоживљени, они већ постају објект вивисекције. И у другим Кундериним романима, књижевни ликови нису друго до заморчићи над којима Кундера врши своје медитативне експерименте. Тако, у *Нейодношљивој лакоћи постојања*, Тереза живи са Томасом, али, исцрпљена том везом – објашњава Кундера – она жели да се повуче.

И ја се питам: шта се дешава са њом? *И налазим одговор*: њу хвата вртоглавица. Али, шта је вртоглавица? *Тражим дефиницију* и кажем: 'Жестока, несавладива жеља за падом.' Али, одмах поправљам себе, *изоштравам дефиницију*: вртоглавица је 'опијеност слабих'. Свестан своје слабости, човек одлучује да јој се преда, а не да се бори против ње. Он је опијен слабошћу, жели да буде још слабији, жели да падне насред главног трга пред свима, жели да буде на дну, ниже од дна. (подвукао Н. В.)²

Ако се сетимо како је Кундера објаснио алхемију настанка Јаромиловог лика у роману *Животи је негде друкде*, неће нам бити тешко да уочимо да је и лик Терезе у роману *Нейодношљива лакоћа постојања*, настао по истом калупу:

ја се питам...
и налазим одговор...
тражим дефиницију...
изоштравам дефиницију...

1) Милан Кундера, *The Art of the Novel*, New York, Grove Press, 1988, с. 30-31.

2) Исто, с. 31.

То што се Кундера „пита” испоставља се као чисто реторска поза јер он по правилу већ има одговор на свако питање („и налазим одговор”); то што Кундера „тражи дефиницију” не значи ни мало да је он већ не поседује, дефиниција је увек при руци, остаје још само да се она мисаоно надгради, „изоштри”. При том, нема никаквог отпора у долажењу до дефиниција јер Кундера – како сам признаје – и не покушава да прикаже оно што се дешава у „глави” књижевног лика, већ оно што се „дешава у његовој сопственој глави”. Дакле, није важно то како се Тереза носи са сопственом вртоглавицом (тима би се тобоже, створила нека врста реалистичке илузије) – већ то како ће Кундера дефинисати вртоглавицу као појам. Како је сам књижевни лик на ивици ишчезнућа будући да нема права на мисли и поступке који би остали необјашњени од стране приповедача, читалац нема други избор осим да се препусти Кундерином тумачењу његових књижевних ликова. Јер, заиста, Кундера своје ликове више тумачи него што их ствара, више подразумева него што их показује и оживљује у њиховој појединачности. Другим речима, Кундера се служи књижевним ликом као неком врстом мамца који би требало да привуче читаочеву пажњу. Но, читалац убрзо открива да је преварен. Уместо да се препусти читању Кундериног романа, читалац мора да се непрекидно судара са самим Кундером који у њему убија свако задовољство читања. Дакле, управо супротно Кундериној намери, утисак свезнајућег приповедача у његовом роману није умањен, него чак увећан.

„Морао сам да створим Терезу – истиче Кундера – неку врсту ’експерименталног бића’, како бих схватио ту могућност, како бих схватио вртоглавицу.”³ Очигледно, књижевни лик у Кундерином роману није друго до средство помоћу којег се илуструје значење једног појма или низа појмова. Као што је за писца соц-реалисту сликање појединца само средство да се дође до појма радничке класе, тако је за Кундерику сликање појединачних људских судбина само повод да се дође до појма (кода) у коме је садржана суштина њихових појединачних егзистенција. Уосталом, и Кундерина тврдња да је роман ме-

3) Исто, с. 31.

дитативно трагање за „егзистенцијалним кодом”, „суштином егзистенцијалног проблема”, недвосмислено потврђује превласт оног општег (кода/суштине) над појединачним (егзистенцијом). Кундерино веровање да књижевни лик треба да буде сведен само на оно битно, указује да Кундера схвата ликове као потенцијалне појмове. Истина, Кундера нас упозорава да егзистенцијални код једног књижевног лика није нешто што се анализира *in abstracto*, већ нешто што се открива постепено, у акцији, у ситуацијама.⁴ Али, како да у то поверујемо када од тог истог Кундере сазнајемо да акције и ситуације као елементи приче имају тек секундарни значај у односу на тему романа. Јер, тема је оно што – верује Кундера – може да се развије и без приче.⁵ Што практично значи – и без ликова. Отуда није никакво чудо што Кундера своје књижевне ликове назива „имагинативним” или „експерименталним бићима”⁶, сугеришући да се ту ради о синонимима. Ово изједначавање појмова имагинативно и експериментално може да изгледа као лапсус. Но, не ради се овде ни о никаквој случајности, већ о Кундерином признању – рекли бисмо кључном – да књижевни ликови у његовим романима имају пре свега експерименталну па тек потом имагинативну вредност. За Кундерином, вредност књижевног лика није у његовој имагинативној непоновљивости, већ у његовој *уйошребљивости* приликом означавања оних апстрактнијих слојева значења у роману, а пре свега онога што Кундера назива темом. Другим речима, књижевни лик како га схвата Кундера, и није друго до бестелесна утвара, појам у настајању, апстракција у служби теме као врховне апстракције.

4) Исто, с. 30.

5) Исто, с. 83-84.

6) Исто, с. 34.

ОБЕСТЕЛОВЉЕЊЕ КЊИЖЕВНОГ ЛИКА

Као што је за средњовековне схоластичаре бестелесност била предуслов човековог обитавања у вечности (чак је и музичка полифонија схватана као бестелесни одраз духовне хармоније – такозване „музике сфера”), тако је и за Кундери бестелесност књижевног лика средство да се надмудри време и обезбеди неки облик трајности. Објашњавајући природу књижевног лика у Броховим *Месечарима*, Кундера пише:

Код Броха, књижевни лик није схваћен као нешто јединито, непоновљиво и пролазно, чудесни тренутак осуђен на нестанак, већ као чврст мост пребачен преко времена, мост на којем се Лутер и Еш, прошлост и садашњост, спајају у једно.¹

Кундера нам, међутим, не каже како се тема о распаду свих вредности може довести у везу са ликовима који се једини не распадају већ попут „солидног моста” премошћују време и пролазност. Донекле сличан поступак у обликовању књижевних ликова Кундера налази и у делу Карлоса Фуентеса који својим ликовима дозвољава да се реинкарнирају, и који то објашњава тврдњом да је потребно неколико живота да би се оформила једна личност. Укидање непоновљивости књижевног лика – примећује Кундера – код Фуентеса је још радикалније него код Броха. Уместо Броховог „Еш је као Лутер”, Фуентес ће понудити још радикалније решење: „Еш јесте Лутер”. Но, усхићујући се овим Фуентесовим проналаском, Кундера не уочава да гледана из угла реинкарнације и сама идеја личности постаје бесмислена, будући да је личност изгубила оно што је за њу најбитније: своју непоновљивост. У једном свом тексту, Солжењицин је својевремено написао: „Па ми, па ми, ми никада

1) Милан Кундера, *The Art of the Novel*, New York, Grove Press, 1988, с. 55.

нећемо умрети! То и јесте врхунац филозофије XX века.”² Фуентесов концепт реинкарнације коме се толико диви Кундера – и јесте то бекство из ја у ми, из једног тела у много тела, из личности у бесконачност без лика. Личност тако постаје нешто што не зна за границе већ може да се растеже у недоглед попут било које апстракције. Заиста, идеални „субјект” бескрајних реинкарнација и није друго до појам. Брохови књижевни ликови који премошћују време попут „солидног моста”, као и Фуентесови ликови који се увек изнова реинкарнирају, долазе до свог уобличења постепено, попут Хегелове Идеје. Али, Кундера не увиђа да се тиме у роман поново враћа, истина у другачијем светлу, нека врста биографског елемента, захваљујући чињеници да се садашњост не може дефинисати без прошлости. Нити нам Кундера објашњава како ово оптерећивање нарације (уместо једног живота – књижевни лик има више живота, односно више реинкарнација) схватити у контексту његовог залагања за ону врсту романа у којој удео нарације треба да буде умањен а не увећан?

Нема сумње да у Броховим и Фуентесовим књижевним иновацијама Кундери посебно привлачи обестеловљење књижевног лика, које он сматра великим доприносом модерном роману. Оно што смо сви ми, заједно са Кундером, највише мрзели у соц-реализму: обезличавање, жртвовање конкретног човека од крви и меса зарад апстрактне утопије (у логорима и затворима тоталитарних друштава страдају тела а не идеје) – сада поново постаје легитимно и то у име литерарних медитација на кључне теме људске судбине. Кундера нам, на жалост, нигде не каже у чему се ово обезличавање у име „онтолошких претпоставки” разликује од обезличавања у име неке политичке идеологије. Некада су ванкњижевни разлози налагали брисање личности, а сада се од личности одустаје у име разлога књижевних. Као што су некада комунисти сам појам људске личности проглашавали пуком конвенцијом буржоаског мишљења, тако сада Кундера сваку слику непоновљиве људске личности сматра конвенцијом естетике романтизма. Дакле, у оба случаја, идеја о непоновљивој људској личности је тек балласт неке прошлости којој се више не можемо враћати.

2) Александар Солжењин, *Приповетке*, СКЗ, Београд, коло LXIV, књига 433, 1971, с. 307-308.

Истина, Кундера нас подсећа да нису само романтичари били ти који су веровали у непоновљивост људске личности. И по канону психолошког реализма, писац је био дужан да пружи највећи могући број „информација” о лику: његовом физичком изгледу, начину говора и понашању. Такође, о његовој прошлости и психологији. По Кундерином мишљењу, психолошки реализам представља право застрањивање у описивању телесних одлика књижевних ликова. Али, зар су творци старих епова, као што је Хомер, бежали од слике људског тела? А тек трагичари! Зар би Едип, лишен тела, могао спавати са својом мајком? И зар је уопште могуће замислити Гаргантуу и Пантагруела, Санча Пансу и Дон Кихота, као хиљаде других ликова створених у књижевности пре школе психолошког реализма, као бестелесне? Да одустајање од физичке представе човека у уметности није нимало једноставно, може се најбоље видети на примерима дела модерне уметности. Вероватно нећемо наћи бољи пример за то од Кафкине приче *Преображај*. На први поглед, писац успева да из своје приче потпуно одстрани слику људског тела. Као што знамо, главни јунак ове приче уснуо је као човек, а пробудио се као бубашваба. Чињеница да Кафка заснива своју причу на опису тела бубашвабе у којем се изненада нашао главни јунак његове приче, може се на први поглед схватити као радикални покушај укидања реалистичке представе човекове телесности. Но, није све тако једноставно као што на први поглед може да изгледа. Кафкина прича, у којој нема ничег реалистичног, добија свој пуни смисао управо на фону реалистичке представе човека. Јасно је да само на фону реалистичке слике човечијег тела, тела које *није њело бубашвабе*, Кафкин човек-бубашваба може да делује на нашу имагинацију. Управо је раскорак између слике бубашвабе и слике човека оно са чиме писац рачуна у постизању пуног уметничког ефекта. Кафкин *Преображај* је, наравно, само један, али веома поучан пример да избегавање реалистичке слике људског тела не може да укине зависност од те исте слике.

У својој немоћи да као писац створи нову имагинативну представу човека која би укључивала и слику тела, Кундера проглашава људско тело непостојећим. Дајући примере књижевних дела у којима је телесни аспект књижевног лика ненаглашен, или чак поништен, Кундера истовремено прећуткује многобројна књижевна дела у којима слика тела итекако постоји, и управо с оне стране канона психолошког реализма.

ДИЈАЛОГ И ПОЛИФОНИЈСКИ РОМАН

Кундера нас у једном свом интервјуу подсећа да је полифонија музички облик у којем срећемо више самосталних и равноправних гласова (мелодијских линија). При том, ниједном од гласова није дозвољено да преузме улогу водећег гласа, нити да се претвори у пуку пратњу осталим гласовима. Међутим, под појмом полифонија у роману Кундера не подразумева само равноправност гласова, већ исто тако и напоредно постојање различитих жанрова у оквиру једног романа. Тако, Кундера примећује да у развоју полифонијских могућности Брох иде даље чак и од Достојевског. Иако у роману *Зли дуси* – истиче Кундера – срећемо три наративна тока који својом самосталношћу и равноправношћу стварају утисак полифоније, чињеница је да ниједан од ових токова не искорачује из оквира романескног жанра. С друге стране, у Броховим *Месечарима*, срећемо чак пет токова који се жанровски разликују: роман, кратка прича, репортажа, песма, есеј.¹ По Кундери, укључивање нероманескних жанрова у структуру романа је Брохова револуционарна новина.

Истини за вољу, треба рећи да уношење нероманескних жанрова у текст романа није никаква Брохова иновација – како би то хтео да нас увери Кундера. Оно што је код Броха ново није уношење нероманескних жанрова, већ њихово укључивање у роман у једном готово непрерађеном облику. Зар није већ Достојевски унео у роман филозофски есеј и криминалну причу, теолошку расправу и мелодраму, исповест и булеварску интригу? То што Достојевски успева да ове нероманескне жанрове преобликује у један препознатљив књижевни израз – испада по Кундери нешто недовољно револуционарно. С друге

1) Милан Кундера, *The Art of the Novel*, New York, Grove Press, 1988, с. 73-75.

стране, Брoх који јукстапoзира текстoве рaзличитих жанрoвa, нeпoвезанe ничим другим дo општoм мeтaфизичкoм тезoм o прoпaсти свeтa, прoглaшaвa сe великим мaјстoрoм пoлифoнијe. Дaклe, рaзликa измeђу Дoстoјeвскoг и Брoхa нијe у тoмe штo сe Брoх у вeћoј мeри инспирисхe нeрoмaнeским жанрoвимa. Рaзликa јe у спoсoбнoсти ових писaцa дa рaзличитe слoјeвe рoмaнa oживe у фoрми дијaлoгa. Дoк јe свaки рoмaн Дoстoјeвскoг, упрaвo збoг успeшнoсти прикaзивaњa рaзличитих стaнoвиштa нe сaмo рaзличитих ликoвa вeћ и у оквиру јeднoг јeдинoг ликa – *пoлeмикa*, дoтлe пoлифoни рoмaн Хeрмaнa Брoхa прe пoдсeћa нa прикупљeну грaђу зa дoктoрскy дисeртaцијy, грaђу кoјy тeк трeбa oживeти и oбликoвaти. Дoк су рaзличитa глeдиштa у рoмaнимa Дoстoјeвскoг нeсвoдивa нa билo кaкaв oблик aпстрaкцијe кoји би илузиoнирaо хaрмoнијy, дoтлe рaзличитa глeдиштa у Брoхoвим *Мeсeчaримa* бивaју утoплeнa у хaрмoнијy пoлижaнрoвскe текстyaлнoсти.

Свoјeврeмeнo јe Шклoвски примeтиo дa сe у рoмaну Дoстoјeвскoг нe спoрe „сaмo јунaци”, вeћ дa сe и „пoјeдини eлeмeнти сижeа нaлaзe у узajмнoј прoтивурeчнoсти”. Пoвoдoм тoгa, Бaхтин истичe: „*Пoлифoнијски рoмaн јe дo крaјa дијaлoгичaн*. Сви eлeмeнти структyрe рoмaнa су у дијaлoшким oднoсимa, тo јeст oни су кoнтрaпунктски, супрoтстaвљeни.”² Дaклe, супрoтстaвљeни, a нe тeк јукстапoзирaни кaкo кoд Брoхa. Пoлифoнијa нијe блaжeнo, бeзкoнфликтнo кoегзистирaњe рaзличитих жанрoвa кoјe нaлaзимo у *Мeсeчaримa*, вeћ јe пoлифoнијa супрoтстaвљaњe, мeђусoбнo пoдстицaњe и пoништaвaњe, нeизбeжнo *Pro i Contra* – кaкo јe, нимaлo случajнo, нaслoвљeнo јeднo oд пoглaвљa у рoмaну *Брaћa Кaрaмaзoви*. Тaмo гдe нeмa aктивнoг oднoсa измeђу глoсoвa – глoсoви зaвршaвaјy у мoнoлoшкoј изoлoвaнoсти, пa oстaјe дa сe нaпрoстo јукстапoзирaјy кaкo мртвe трaвкe у нeкoм хeрбaријyмy. Тo штo Брoх у свoј рoмaн укључујe вишe издвoјeних глoсoвa нe знaчи дa oн пoјaчaвa утисaк пoлифoнијe, тo сaмo пoкaзујe дa oн пoлифoнијy (кoјa јe *квaлитeтeт* oднoсa измeђу рaзличитих глoсoвa) схвaтa кaкo прoблeм *квaнтитeтa* (бeскрaјнoг јукстапoзирaњa мeђусoбнo изoлoвaних

2) Михaил Бaхтин, *Прoблeми пoетикe Дoстoјeвскoг*, Бeогрaд, Нoлит, 1967, с. 97.

гласова, дискурса, жанрова). Нема сумње, квалитет дијалогичности, који је битно својство полифонијског романа, не зависи од пуког броја токова које налазимо у једном роману, чиме се толико усхићује Кундера. То што у *Месечарима* срећемо пет различитих токова, а у *Злим дусима* само три, не значи аутоматски да је Брох био успешнији у примени полифонијских принципа. Уосталом, Кундера и сам признаје да је у Броховом роману полифонија нарушена тиме што поједини гласови нису равноправни у погледу простора који им је дат на располагање. Међутим, разлог недовољне дијалогичности *Месечара* није само у томе што је неким гласовима дато далеко више простора него другим. Проблем је у нечем другом. Полифонијска равноправност није тек формално давање „права гласа” поједином лику или романескном току. Полифонијско начело равноправности гласова у роману налаже подједнако убедљиво сликање различитих, па и супротних становишта. А управо тога нема у Броховом роману.

Одсуство дијалогичности у Броховим *Месечарима* најбоље се види на примеру есеја о распаду вредности. Огроман значај који овај есеј има у контексту овог романа више је него очигледан. Нема сумње, начело полифоније налагало би да глас овог есеја не остане изолован, а понајмање супериоран у односу на остале гласове у овом роману. Међутим, у *Месечарима* нема ничег што би се у дијалошком смислу могло појавити као *contra* том есеју. Ниједан од токова овог романа не доводи у питање основну тезу овог есеја, они је само илуструју. Такав есеј би у роману Достојевског био незамислив не само својом сувопарношћу и готово научном апстрактношћу, већ још више својом изолованостју, одсуством саговорника који доводи у питање његову објективност и монолитност. И, што је не мање важно, незамислив без гласа који му одговара не језиком неког другог жанра, већ управо његовим сопственим језиком. Јер, Достојевски је знао да гласови који говоре потпуно различитим језицима не могу бити у дијалогу. Како то видимо на примеру Броховог романа, они се могу само јукстапозирати, али не и дијалогизирати.

Музил је својевремено приметно да је роман „сократски дијалог наших дана”.³ Кундера би се свакако сложио са овим мишљењем. Али, сократски дијалог није разговор дискурса и епистема, жанрова и књижевних поступака – већ разговор личности. У роману „наших дана” недостаје управо оно што је сократско: дијалог ликова, дијалог који се никада не може потпуно претопити у појмове или сазнање о свету. И када исти Музил примећује: „Ми Немци немамо књиге о људима – осим Ничевог великог покушаја...”⁴ – онда је то признање да се од метафизике није могло допрети до људи, до конкретног човека. Дакле, до онога што је сама претпоставка „сократског дијалога”. У својој књизи *Проблеми поетике Достојевског*, Михаил Бахтин истиче: „Идеја се у ’сократовском дијалогу’ органски сједињује са ликом човека – њеног носиоца (Сократа и других битних учесника дијалога). Дијалошко проверавање идеје истовремено је и проверавање човека који је представља.”⁵ Дакле, смисао сократског дијалога није у досезању знања које би превазишло и поништило непоновљивост лика – учесника дијалога. Напротив, сократски дијалог је нешто што не укида спону између личности и идеје. Сократски дијалог је незамислив без непоновљивих личности. И када модерни писци попут Кундере проглашавају идеју непоновљиве личности пуким заостатком поетике романтизма, онда се они уједно и одричу саме могућности да у свом делу остваре сократски дијалог.

3) Давид С. Луфт, *Robert Musil and the Crisis of European Culture 1880-1942*, Berkeley, University of California Press, 1980, с. 198.

4) Исто, с. 100.

5) Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, Београд, Полит, 1967, с. 173.

ПОЛИФОНИЈА И ПРОБЛЕМ КАУЗАЛНОСТИ

Кундера у више наврата истиче да употреба полифоније у роману аутоматски уклања сваку наравицу у којој се препознаје однос узрока и последице. Но, да примена полифонијских начела у роману не уклања нужно казуалност може се најбоље видети ако упоредимо полифонијске поступке Броха и Достојевског. Иако Брох у примени полифоније „иде даље” (Кундерин израз) од Достојевског, то још увек не значи да иде даље и у отклањању свих облика казуалности из свог романа како то верује Кундера. Најпре, више је него очигледно да егзистенцијална изгубљеност ликова у Броховим *Месечарима* није друго до *последница*, неминовна, изгубљене основе самог света. Зато јер нема заједничких вредности, сви ликови *Месечара* су подједнако изгубљени и бачени у самоћу из које не могу да нађу излаза. Ако је веровати Броху, човек је усамљен зато јер су се распале заједничке вредности. Као да човек не би био усамљен и у времену процвата заједничких вредности! Код метафизичара Броха, распадање вредности тиче се света, па тек потом човека. Свет, који се распада, садржи у себи истину свега појединачног што је обухваћено њиме, његовим глобалним Распадом. Главни субјект распада дакле није човек, већ свет који садржи човека на исти начин на који појам у себи садржи појединачни узорак. Полифонијска структура гласова у *Месечарима* не успева да наруши казуалност односа између света и човека, између свеобухватног и појединачног.

Постоје, наравно, и други разлози због којих Брох не успева да се ослободи узрочно последичних веза у свом роману. Распад вредности у *Месечарима*, Брох је замислио као нешто што се одвија постепено. У наслову сваког од три дела овог романа, поред имена носећег лика, назначен је и појам који означава степен у процесу распада вредности. Тако, романтизам, анархија и трезвеност представљају три сукцесивне фазе поменутог процеса. Али, ако се од романтизма као стања духа па

до трезвености иде једном готово линеарном путањом, како се онда може избећи каузалност? Нема сумње да је у идеји прогресивног распадања вредности садржана и идеја каузалности. Каузалност у Броховом роману срећемо и у односу рационалног и ирационалног. У току рада на свом роману *Месечари*, Брех је истицао да архитектура овог романа умногоме зависи од равнотеже рационалних и ирационалних елемената. Он чак помиње „рационално-ирационалну полифонију”. Истовремено, у једном свом писму из 1931, Брех ће овако прокоментарисати трећи део свог романа: „Књигу чини низ прича које представљају варијацију једне теме: човекове суочености са самоћом – суочености која је резултат распада вредности... Те различите приче, преплетене као шаре на неком ћилиму, одражавају различите нивое свести: оне израћају из потпуно ирационалног (прича о девојци из Армије спаса) да би се уздигле до потпуно рационалне теорије о распаду вредности.”¹ Шта је ово ако не Брохово признање да је „рационално-ирационална полифонија” само параван иза којег се одвија процес прогресивног претапања ирационалног у рационално. Заиста, није никакво чудо што се Брех толико мучио да уравнотежи ова два елемента. Не може се тек тако уравнотежити ирационално (које је унапред замишљено као нешто што треба да буде превазиђено) са рационалним (које је већ од почетка замишљено као крајњи исход романескне визије). Брохов проблем усклађивања рационалног и ирационалног у његовом роману јесте проблем илузионирања равнотеже тамо где равнотеже не може бити, проблем илузионирања полифонијске структуре тамо где, самим постојањем једне унапред смишљене хијерархије, не постоје никакви услови за остварење полифонијске равноправности и напоредности. Ако се све приче у *Месечарима* преплићу као шаре на неком ћилиму само зато да би се расплеле у једној јединој шари (есеју о распаду вредности) – где је ту полифонија? Где укидање каузалности? Желећи да у свом роману избегне расплет по моделу класичне нарације, Брех нам нуди расплет по моделу метафизике која на крају сазнаје оно што је знала још на почетку.

1) Цитат у Ernestine Schlant, *Hermann Broch*, Twayne Publishers, 1978, с. 50.

У поређењу са Броховом полифонијом, полифонија у делу Достојевског указује нам се у сасвим другачијем светлу. Чак и они који су Достојевског тумачили из једне како би Бахтин рекао „монологизујуће перспективе”, морали су да признају да је у романима овог аутора у великој мери укинута однос узрока и последице. Тако, на пример, Шестов у свом тексту *Превазилажење очевидности*, истиче да „ни у једном роману Достојевског не можемо тачно одредити једну сасвим поуздану, основну 'идеју' (...) Приповедање је повремено прекидано епизодама које су тематски значајне до те мере да то баца у засенак и основну нит фабуларног тока.” На основу свега, Шестов закључује: „У романима Достојевског ништа ничим није одређено.”² У Шестовљевом запажању несумњиво има истине. Но, Достојевски не укида каузалност пуким нарушавањем идејне и фабуларне перспективе како то истиче Шестов. Оно што Достојевском омогућује да из свог романа уклони хијерархију и последице јесте то што он не приступа односу света и човека из угла метафизике која човекову појединачност своди на појам (тоталитет) у којем је та појединачност садржана. У роману Достојевског нема идеја које нису персонализоване. Дакле, нема ни метафизичке илузије да се помоћу појма може обухватити оно појединачно, да се вредности могу одвојити од личности и постојати као нешто неутрално и објективно. Достојевски не трага за суштином личности („егзистенцијалним кодом” како би рекао Кундера), нити за суштином света („заједничким вредностима” како би рекао Брох) – већ за оним што омогућује увек лично и увек пролазно осећање смисла или бесмисла. При том, осећање код Достојевског, ма какво оно било, никада није последица неког дешавања у свету (процвата или распада вредности). Још мање резултат неког сазнања о њему. Отуда у романима овог аутора нема никаквог претапања ирационалног у рационално, а поготову не прогресивног какво налазимо у Броховим *Месечарима*. Уобичајена грешка у тумачењу Достојевског јесте у томе што се његово дело тумачи из угла метафизичке традиције која трага за појмом, сумом, тоталитетом. Тако је

2) Лав Шестов, *Превазилажење очевидности*, у *Руска религијска филозофија и Ф. М. Достојевски*, Београд, Партизанска књига, 1982, с. 190.

Хесе у делу Достојевског видео синтезу супротности. Али, за свеобухватним симболом који би ујединио супротности трагао је сам Хесе – не и Достојевски. Синтеза супротности коју замишља Хесе била би неминовно симбол хармоније. Али, нема хармоније у свету осећања, ње има само у свету појмова. Управо је Достојевски показао да снажна емоција није нешто што тежи романтичарском затварању у монолог лирског типа. Напротив, снажна емоција је оно што је покретач дијалога, а дијалог је оно што равноправношћу учесника и подједнаком убедљивошћу различитих становишта-емоција омогућује утисак полифониичности и неидеологичности. Но, чак је и врсни тумач Достојевског, Михаил Бахтин, избегавао да у довољној мери нагласи значај осећања код Достојевског, вероватно се прибојавајући да би тиме, сасвим неоправдано, довео Достојевског у везу са писцима романтичарима. Нема међутим никаквог основа да наглашеност осећања у делима једног писца повезујемо искључиво са поетиком романтизма. Како нас подсећа В. Б. Стенфорд у својој књизи *Грчка трагедија и емоције*³, нема ни једног елемента у трагедији, нити у начину њеног извођења, нити у начину њеног доживљавања од стране гледалаца, који не би био обојен снажном емоцијом. За дивно чудо, управо је у таквој, емоцијама натопљеној трагедији, сасвим успешно избегнуто идеолошко становиште, дакле – постигнуто управо оно што Кундера сматра једним од највећих постигнућа романа као жанра.

Овим поређењем Броха и Достојевског хтели смо да укажемо да је однос између примене полифонијских начела у роману и принципа каузалности далеко сложенији него што то Кундера жели да призна. Кундера, међутим, и идеју полифоније, као и идеју романа, види у поједностављеном, улепшаном светлу.

3) W. B. Stanford, *Greek Tragedy and the Emotions*, Routledge & Kegan Paul Inc, 1983.

СВЕОБУХВАТНОСТ КАО НЕГАЦИЈА СТИЛА

Као и Брок, Кундера верује да су сазнајне могућности романа готово неограничене. Проширивање граница романеског жанра уједно је и проширивање његових когнитивних моћи. Што је роман свеобухватнији, то се њиме више сазнаје, а имплицитно се подразумева да се том спознајом долази и до новог естетског квалитета. Хвалећи проширење тематике у Музиловом роману *Човек без својстава*, Кундера примећује: „(...) ништа од оног што може бити мишљено није убудуће искључено из уметности романа.”¹ Као што само мишљење не признаје никакве границе, тако их не признаје ни уметник романописац. Као што онај који мисли жели да мисли о свему, тако и писац романа – верује Кундера – жели да својим романом обухвати све што уопште може бити предмет мишљења. Метафизичко „мислити је исто што и бити”, Кундера претвара у начело естетике: стварати је исто што и мислити.

У *Изневереним твистаментима*, пребациће Кундера Хајдегеру што није схватио да је управо роман, а не поезија, „резерв егзистенцијалне мудрости”. За Кундеру, нема никакве сумње да је роман не само изнад поезије већ и изнад филозофије: „ (...) ако европска филозофија нија знала да мисли о животу човека, да мисли о његовој 'конкретној метафизици', роман је тај који је предодређен да коначно заузме тај празан терен на коме ће он бити незаменљив...”² Нема сумње, речник овог свргавања филозофије у име романа који ће од сада бити незаменљив, одише неким револуционарним патосом. Но, ни ова Кундерина „превратничка” мисао није нешто ново. Још на почетку века, у свом делу *Die Theorie des Romans* (1915-16), Ђерђ Лукач је изнео

1) Милан Кундера, *Изневерени твистаменти*, Београд, Просвета, 1995, с. 204.

2) Исто, с. 191.

тезу да је романописац трансцендентални бескућник, филозоф *par excellence*.³ Ако је веровати Кундери, романописац је филозоф зато што романескном формом успева да обухвати све, па чак и филозофију. Док поезија и филозофија не могу у себе да укључе роман, докле роман може да укључи и поезију и филозофију а да притом не изгуби ништа од свог идентитета – примећује Кундера у *Уметности романа*.⁴ Дакле, у природи романескног жанра је да се испирише другим жанровима и да их присваја, не губећи притом ауру жанровске специфичности. Овако схваћена моћ романа јесте метафизичка моћ неограниченог претапања појединих знања (филозофије, поезије...) у једно опште и свеобухватно знање – романескно. Но, супериорност романа као жанра није само у његовој свеобухватности. Када је у питању однос између романа и филозофије, Кундера истиче још један разлог због којег су романескне идеје супериорне у односу на филозофске. У роману, идеје су – како истиче Кундера – хипотетичке: условне, релативне, неодвојиве од контекста конкретне уметничке творевине. Истовремено са овом тврдњом, Кундера износи и другу: роман је облик интелектуалне синтезе у којем је процес сазнавања неограничен. Управо зато, роман је „трезор егзистенцијалне мудрости”. Али, Кундера нам не каже како се то романескно знање стално увећава ако су све идеје романа хипотетичке? Заиста, чему вера у прогрес сазнавања, ако нам управо роман, много више него наука или филозофија, открива релативност сваког сазнања, условну вредност сваког открића?

Залажући се за тематску разноврсност, која је у директној вези са сазнајним потенцијалом романа, Кундера не налази за сходно да се позабави и оним другим за литературу важним питањем: у каквом је односу идеал романескне свеобухватности са књижевним стилем? Чак је и Херман Брох, који је полифонијском разгранатошћу својих *Месечара* хтео да обухвати што више тема и садржаја, морао да призна да суштина стила није у акумулацији детаља већ у орнаменту који – како је писао

3) Види Давид С. Луфт, *Robert Musil and the Crisis of European Culture 1880-1942*, Berkeley, University of California Press, 1980, с. 18.

4) Милан Кундера, *The Art of the Novel*, New York, Grove Press, 1988, с. 64.

у есеју о распаду вредности – не може да буде плод еклектицизма или вештачке инвенције. Дакле, стил је оно што се не може хтети, а још мање из-мислити. Брох је итекако размишљао о значају орнамента, па опет у његовом роману налазимо све осим орнамент. Како је већ приметила критика, у Броховим *Месечарима* срећемо више књижевних стилова. Први део романа писан је реалистичким, други натуралистичким, а трећи експресионистичким стилем. Оно што су некада били оригинални књижевни стилови – код Броха постаје *знање* о стилу. Али, то знање још увек не може да постане стил. Брох влада туђим стиловима, али не долази до свог.

Наравно, није разноврсност тематике оно што нужно негира могућност стила. Тако је Ниче познат по свом стилу, иако се у свом филозофском опусу бавио најразличитијом проблематиком. Однос између богатства тема које срећемо код Ничеа и Ничеовог стила не можемо објаснити тиме што се Ниче – како то примећује Кундера – приближио литератури. У питању је нешто друго. Ниче своја филозофска разматрања износи у краћим текстовима (есејима, одломцима, афоризмима, полемичким репликама) – не настојећи нимало да створи илузију континуитета. Самим тим, код њега није ни постојао проблем усаглашавања стила са разноврсношћу тематике. Да је Ниче хтео да све своје идеје изнесе у једном једином делу, и за њега би се поставио проблем стила на сличан начин као и у литератури. Заиста, зар је могуће замислити проповедне тираде једног Заратустре напоредо са афоризмима у стилу *Људско превише људско* у оквиру једне књиге? У филозофији би се такво мешање стилова и идеја, пуким јукстапозирањем, сматрало аматеризмом. У литератури, како видимо на Броховом примеру, то се проглашава иновативном применом полифоније у роману.

КАФКОЛОГ ПРОТИВ СВОЈЕ ВОЉЕ

ИЗМЕЂУ БОГА И РОМАНА

Свако ко познаје историјат објављивања Кафкиног дела, сетиће се да је Макс Брод настојао да Кафку представи књижевној јавности пре свега као романописца. Упркос томе што сам Кафка нигде није истицао своје недовршене романе као највиши домет свог књижевног опуса, упркос томе што је овај писац иза себе оставио сасвим солидан број завршених приповедака, Брод је већ од почетка штампања Кафкиних дела био одлучио да рецепцију Кафкиног дела усмери не на оно што је сам Кафка у свом опусу највише ценио – не на довршене текстове, већ управо на романе од којих ниједан није био довршен. Овај мит о Кафки као романописцу је толико распрострањен да данас многи и не знају да је Кафка једини од великих романописаца који није завршио *ниједан* свој роман. И када Кундера у својим есејима инсистира на Кафкиним романима као на круни његовог књижевних опуса, онда и он – упркос његове критике Бродовог тумачења Кафкиног дела – подржава исти онај мит о Кафки који је створио Брод. Када нам Кундера саопштава да Кафка „није написао ништа значајније од романа”¹, онда је очито да он то говори на основу свог односа према роману уопште, а не на основу анализе у којој би показао у чему се састоји надмоћ Кафкиних романа над његовим приповеткама. Наравно, нико неће спорити да су, и као недовршени, Кафкини романи занимљива уметничка остварења. Но, истовремено, то ни најмање не значи да их морамо сматрати круном његовог књижевног опуса.

Кундера сматра сасвим прихватљивом тезу Јоахима Унзелта по којој Кафка није завршавао своје романе напросто зато јер издавачи нису били за њих заинтересовани. Али, ако је тако, како онда објаснити да у Кафкином *Дневнику* и у његовим писмима слушамо непрекидне исповести о стваралачкој блокади, о пишчевој немоћи да доврши своје рукописе, а не на-

1) Милан Кундера, *Изневрени ђесџаменџи*, Београд, Просвета, 1995, с. 317.

лазимо много о Кафкиној борби са издавачима који га игноришу или одбијају? Унзелтова теза о незаинтересованости издавача за Кафкине романе не одговара чињеницама.² Још док је писао свој први роман *Америка*, Кафка је имао ту срећу да његов пријатељ Макс Брод приволи издавача Курта Волфа на штампање Кафкиног рукописа. То што Волф није објавио Кафкин роман у целини, већ тек део романа, боље рећи приповетку под насловом *Ложач – фрагменти*, није последица издавачеве незаинтересованости за Кафкин рад, већ Кафкине немоћи да доврши роман који је започео. И ако се има на уму да Кафка ни своје следеће романе никада није довршио, постаје мало јасније зашто издавачи нису од овог писца наручивали романе.

Један од малобројних који се усудио да о Кафкиним делима размишља неоптерећен вером у хијерархију књижевних жанрова био је Исак Башевис Сингер. У једном свом интервјуу, Сингер примећује поводом Кафкине *Америке*: „Пошто је снага његових књига у симболизму, оне ми се чине предугачким. Символи морају бити сажети.”³ Осврћући се на романе *Процес* и *Замак*, Сингер додаје: „Они се отежу у недоглед... Морам да уложим посебан труд да би их читао, а ја не мислим да је проза добра ако од читаоца захтева напор. Ако прочитамо рецимо, педесет страна *Процеса*, схватићемо суштину. Већ видимо да никада нећемо сазнати у чему је кривица...”⁴ Не потцењујући Кафкин књижевни дар, Сингер сугерише да је проблем Кафкиних романа можда управо у томе што они и нису романи, већ краће прозне форме чија се суштина, коју Сингер види у симболизму, исцрпљује на простору од педесетак страница, што би пре био обим приповетке неголи романа. Нема сумње, и Броду и Кундери би овако размишљање било крајње јеретичко. Но, веровати да је Кафка пре свега мајстор краћих прозних форми, не значи ни најмање умањивати домете његове уметности. Само они који имају фетишистички однос према роману као жанру, желе да целокупну Кафкину прозу сведу на његове романе,

2) Види Ernst Pawel, *The Nightmare of Reason*, New York, Vintage Books, 1984, с. 275-276.

3) *Conversations with Isaac Bashevis Singer*, Isaac Bashevis Singer and Richard Burgin, Garden City, New York, Doubleday & Company, Inc, 1985, с. 30.

4) Исто, с. 30.

дакле на оно што сам Кафка никада није сматрао својим врхунским остварењем.

Поводом француских издања Кафкиних сабраних дела, чији други том обухвата сва Кафкина прозна остварења без обзира на жанр или степен њихове довршености, Кундера ће приметити да Кафкини издавачи показују „*апсолутно обожавање* за све што је њихов аутор додирнуо”.⁵ Али, зар и сам Кундера не показује исту врсту „апсолутног обожавања” када три недокончана Кафкина романа проглашава узорним примерцима романескне уметности? Кундера који се у својим есејима залаже за поштовање Кафкине тестаментарне жеље, као и уважавање интегритета уметничког текста, ниједном се не осврће на чињеницу да су Кафкини романи, почев од њихових наслова па до распореда појединих поглавља, тек Бродова верзија Кафкиних недокончаних рукописа. Но, ако је Брод – како истиче Кундера – био окорели традиционалиста неспособан да схвати Кафкину естетику – не би ли било логично да се постави и питање Бродове компетенције као издавача, а не само као тумача Кафкиних дела? Зар Кафкини недокончани текстови немају права да остану недокончани, него им је потребан Брод да им да коначно обличење? Заиста, по чему је прекомпоновање и аранжирање недокончаних текстова, илузионирањем целине чак и у недокончаности, различито од мењања и скрнављења већ довршених дела?

Као што је Броду који верује у бога потребан искључиво религиозни Кафка, тако је Кундери који верује у роман потребан искључиво Кафка романописац. И Брод и Кундера захтевају од Кафке да верује у нешто у шта он никада није веровао. Ово мисионарење, религијско или естетичко, они нам нуде као тумачење Кафкине уметности. Кафку који није знао чак ни дане најважнијих јеврејских празника,⁶ приказао је Брод као уметника који гори од жеље да се сретне са Мојсијем лично. Кафку који није успео да доврши ниједан свој роман, приказаће Кундера као романописца *par excellence*, као човека који је живео да би писао романе.

5) Милан Кундера, *Изневјерени тестаменти*, Београд, Просвета, 1995, с. 308.

6) Види Ernst Pawel, *The Nightmare of Reason*, New York, Vintage Books, 1984, с. 427.

КАФКА И ИНСПИРАЦИЈА

У Кафкином *Дневнику*, у белешци од 23. септембра 1912, налазимо и Кафкино објашњење зашто не успева да заврши свој роман *Америка*. Кафка најпре усхићено саопштава да је у „ноћи између 22. и 23. од десет сати увече до шест ујутру у једном маху” написао причу *Пресуда*. За време писања ове приче, Кафка се осећао „као ношен водом”. Поводом овог искуства, он закључује: „Само овако се може писати, само у таквој повезаности, са таквим потпуним отварањем тела и душе.”¹ Дакле, Кафка увиђа да је право стварање увек „у једном маху”, под утицајем инспирације којом се остварује готово органска повезаност свих елемената унутар дела као целине. У истој белешци, Кафка признаје да му је управо искуство са *Пресудом* помогло да схвати зашто је његов роман *Америка* још увек недокончан, односно – „заглибљен у срамном кориту литературе”. Дакле, не може бити јасније: Кафка признаје да није у стању да доврши свој роман због одсуства инспирације, а не због потешкоћа у примени транскрипције како то тумачи Кундера.

Наравно, из наведене белешке не треба схватити да Кафка верује како би се и роман, попут приповетке, могао написати у једном даху, у току једне једине ноћи. Он само жели да истакне да се основни дух, основне контуре једног дела, основни тон једне уметничке творевине, не могу на силу исцедити вољом или напором, бесконачним прекидима и враћањима започетом тексту. Уосталом, већ дневничка белешка од 11. фебруара 1913, саопштава нам да се Кафка поново вратио *Пресуди*, будући да је прича „као при неком правом порођају изашла из њега прекривена прљавштином и слузи ...”² Дакле, не ради се о томе да се „у једном маху” и под утицајем инспирације аутоматски

1) Франц Кафка, *Дневници*, Београд, СКЗ, 1969, с. 221.

2) Исто, с. 223.

постиже савршенство форме, коначно уобличиће свих њених елемената, већ напросто о томе да је стварање под утицајем инспирације нешто што се не може изједначити са литерарном вештином или списатељском амбицијом. Оно што је за Кафку „заглибљеност у срамном кориту литературе”, Кундери је тријумф у примени транскрипције, „утемељивачко дело литературе о литератури”. Заиста, идеја да је и модерни Кафка у стварању зависио од инспирације ништа мање него уметници претходних епоха, Кундери је не само неприхватљива већ и незамислива. Кундера не жели да зна за муку писања, за немоћ и стваралачку блокаду о којима Кафка тако исцрпно пише у *Дневнику*. Баш као и Брод, и он Кафку види као свемоћног ствараоца коме све полази за руком. Из оваквог идеализованог схватања Кафке као ствараоца, проистекло је и идеализовање појединих његових дела, па чак и оних недовршених као што је *Америка*. А свака идеализација, па и ова Кундерина, носи у себи траг сентименталности.

КАФКА И ДИКЕНС

У роману *Америка*, Кафка по Кундерином мишљењу није тежио дочаравању Америчке стварности, већ је свој роман замислио као „критику осећајности”, и то не само оне осећајности коју налазимо у делима Дикенса, већ и осећајности коју срећемо у делима романтичара и експресиониста. По Кундери, Кафку не интересује осећајност коју срећемо у стварности, већ осећајност као књижевна конструкција која је у одређеним књижевним делима, или, пак читавим књижевним правцима, претворена у неку врсту клишеа. Нема никакве сумње да је Кундера у праву када примећује да у Дикенсовим делима срећемо и сентиментална осећања и сентиментална понашања. Исто тако, нема сумње ни да је свет Дикенсових романа у којима се јасно разликују „добри” ликови од „лоших”, јако удаљен од Кафкиног света. Но, истовремено, истина је и то да осећајност у Дикенсовом делу није нешто једнозначно. Ако је Дикенс икад био критичар сентименталности, онда је то управо када је писао о Америци и Американцима у којима је видео највеће заговорнике сентименталних осећања и сентименталног понашања.

Неку врсту критике сентименталне осећајности наговестиће Дикенс већ у својим *Америчким белешкама*, насталим после његове посете Америци 1842. Дикенс је био фасциниран чињеницом да се и најсрдачније америчко гостопримство у трену зна претопити у равнодушност или чак непријатељство. Понашање просечног Американца – уверио се Дикенс – у знаку је крајности, готово дечијих реакција. Дикенс саопштава да је у време своје посете Америци морао да се рукује са пет до шест стотина „осећајних” Американца дневно, да би сва та гостољубивост нестала чим би се енглески писац заложиио за заштиту међународних ауторских права, или када би својим америчким „пријатељима” изнео коју другу идеју која им не би била по вољи. Дешавало се Дикенсу и то да му успаљена руља откине и по комад капута за успомену и дуго сећање. Заиста, хтети

сачувати комадић капута познатог писца као драгу успомену на њега, а истовремено не хтети чути шта тај писац има да каже о животу и литератури – ето маније фетишизма чији је корен такође у сентиментализму.

Иако је Дикенс ради комерцијалног успеха *Америчких беле-шки* морао да ублажи оштрицу своје критике, његови путописи, као и његова писма из Америке, представљају недвосмислено дистанцирање од сентиментализма. Управо је Дикенс, пре Кафке, показао да је пут од ентузијазма до равнодушности, од пријатељства до неразумевања, поплочан најбољим сентименталним намерама. Ако уопште постоји тема у Дикенсовом делу где је овај писац избегао сентиментално виђење света и човека – онда је то свакако тема Америке, тема којом се Дикенс бавио како у својим путописима, тако и у свом роману *Марџин Чизлворт* у којем је енглески писац дао једну изузетно мрачну слику Америке, мрачнију чак и од Кафкине. И када Кафка радњу свог романа смешта у Америку, како би – како истиче Кундера – подвргао критици одређени тип осећајности, онај сентиментални, онда се он, макар у том погледу, открива много више као Дикенсов следбеник него као његов критичар. Јер, не преузима Кафка само једну од Дикенсових тема, већ – што је још важније – критичко пародијски однос према тој теми. Коначно, Кафкин однос према Дикенсу далеко је сложенији од супериорне пародије дикенсовске осећајности.

ИЗМЕЂУ СТВАРНОГ И ФИКТИВНОГ

У свом есеју *Ушкојљујућа сенка Светиоџ Гарџе*, Кундера примећује да је разумевање „реалног света” нешто што представља „саставни део саме дефиниције романа”.¹ У појединим сценама Кафкиног *Замка*, Кундера види „спајање сна и стварности” о којем су маштали надреалисти; синтезу реалног и иреалног, могућег и немогућег, спој анализе и фантазије. Ову суштинску одлику романа као жанра налази Кундера и у Кафкином *Процесу* у којем нам писац – тврди Кундера – даје „крајње поетску слику крајње непоетичког света”.² Али, оно што важи за роман уопште, као и за Кафкине романе *Замак* и *Процес* – не важи ни најмање када је у питању Кафкин роман *Америка*. Кундера ће устврдити да је основна Кафкина намера у овом роману „не бавити се стварношћу, још боље: не бавити се озбиљним”.³ Отуда се у *Америци* – верује Кундера – нећемо срести са литерарним поступком који нам открива „поезију спољашњег света”, већ са поступком транскрипције који нам открива „поезију” литературе о литератури. Наравно, није ово ни први ни последњи пут да Кундера дефиницију романа подређује својим тренутним потребама. А тренутна потреба у овом случају јесте да се поступак транскрипције који Кундера налази у *Америци* прикаже као парадигма антиреалистичког опредељења у књижевности.

Отуда ће Кундера пожурити да нам саопшти да у Кафкиној *Америци* нема никаквих трагова реалистичког дочаравања стварности, да је у питању роман који представља типично, чак утемељивачко дело „литературе о литератури”. Тако,

1) Милан Кундера, *Изневрени шеснаесторици*, Београд, Просвета, 1995, с. 65.

2) Исто, с. 255.

3) Исто, с. 96.

Кундера истиче да је представа Америке коју је Кафка засновао на „слици – клишеу о новој цивилизацији гигантских пропорција и механизма” исто тако иреална као и Кафкин замак „који не постоји ни на једној карти света”.⁴ Дакле, ако је веровати Кундери, слику Америке у истоименом Кафкином роману морамо схватити као искључиво имагинативну творевину. Главни доказ да слика Америке у Кафкином роману нема никакве везе са америчком стварношћу по Кундери је то што је Кафка ову слику саздао на клишеима у стилу Епиналових слика. Другим речима, Кундера верује да слике – клишеи не могу имати никакве везе са стварношћу. Али, добар део америчке стварности онога времена, о којој се Кафка информисао из најразличитијих извора а не само из Епиналових слика, дао се итекако изразити у клишеираним сликама. И као реалност, и као утопија („обећана земља”) – Америка је била клише. И не само то, и прича о главном јунаку Карлу Розману пуна је наративних клишеа, већ испричаних и познатих догодовштина. И када Кафка у свом роману посеже за свим тим клишеима – што наравно не значи да се на њима и зауставља, онда то уопште не значи – како то верује Кундера – да он то чини зато јер га не занима стварност, односно преплет чињенице и фикције. Својом тврдњом да Америка као реалност не може имати никакве везе са сликама – клишеима, Кундера заправо тврди да она измиче сваком клишеу. У бекству од реалистичке слике стварности, Кундера идеализује стварност тврдећи да је она увек и изнад сваког клишеа.

Иако је Кафкина *Америка* много више у знаку стваралачких трагања и недоумица, неголи у знаку критичког, пародијски супериорног односа према књижевним поступцима писаца реалиста, иако ово дело показује да се и сам Кафка итекако колебао у погледу свог односа према реализму – Кундера већ у Кафкином првом роману види радикално одбацивање реализма. Штавише, Кундера истиче да тему „лабиринтске друштвене организације” Кафка није ни могао наћи у реалистичком роману, роману који се заснива на проучавању друштва на начин једног Золе, већ управо у „привидно фриволној ’литератури’”

4) Исто, с. 97.

која је на Кафкину машту деловала крајње ослобађајуће.⁵ Али, Кафка се у писању свог првог романа није инспирисао „литературом о литератури”. Уосталом, чак и да јесте, његову *Америку* никако не бисмо могли сматрати утемељивачким делом у примени тог поступка – каквим је назива Кундера. Ако је *Америка* само једно у низу дела која се инспиришу другим делима, онда оно не може бити утемељивачко. Није мање нетачна ни Кундерина тврдња да Кафка, како би читаоцима дао до знања да га не занима реалистичко дочаравање стварности, не чини ништа да би прикрио своје незнање о Америци. Напротив, упркос чињеници да није био у Америци, Кафка показује сасвим солидно познавање америчког живота. Ово знање не дугује он Епиналовим сликама, нити некаквој „привидно фриволној” литератури о литератури”, већ *Пуџојисима* Артура Холичера и *Ауџобиографији* Бенцамина Франклина. Дакле, текстовима који се баве америчком *стварношћу* а не литературом о њој, текстовима који су жива сведочанства а не литература о литератури. Кафка се такође могао информисати и о Дикенсовом америчком искуству, као и о искуству многобројних емиграната повратника. Уосталом, Кафка је писао *Америку* у време највећег таласа исељавања из Источне Европе до тада, а међу онима који су се иселили у „земљу снова” било је и његових рођака.

Реалистичко дочаравање стварности у *Америци*, делимично је и резултат Кафкине жеље да свој први роман учини што је више могуће савременим. Отуда у овом роману срећемо Статуу Слободе и Бруклински мост, облакодере и лифтове, аутомобиле и трамваје, телефоне и електричне уређаје. А слике стричевог стола са стотину фиока, лавиринтске виле на селу, хотела Оксидентал, позоришта у Оклахоми, иако осенчене пародијом, имају итекако везе са америчком стварношћу. Заиста, зар бисмо иједну од ових слика могли довести у везу са алжирском, руском или кинеском стварношћу? Све ово несумњиво говори да слика Америке у истоименом Кафкином роману није нимало налик некаквом метафоричном замку који се не може пронаћи ни на једној карти света како то сугерише Кундера. Уосталом, да стварни свет технике, машина и нових проналазака,

5) Исто, с. 98.

мегаломанске архитектуре и лавиринтски непрегледног простора, није само тек неутрална позадина на којој се одвија судбина главног јунака овог романа, већ да представља извор суштинских метафора и слика Кафкине прозе, признаће и сам Кундера када устврди да у „комичном механизму стричевог радног стола” можемо видети порекло „ужасне администрације замка”, дакле, порекло једне од оних метафора које ће постати симбол Кафкиног дела уопште.

ПЕНЕО ИСКУСТВА

Један од начина да проверимо ваљаност Кундериног тумачења Кафкине поетике, а посебно Кафкиног односа према стварности, јесте да узмемо у обзир изјаве самог Кафке у његовим *Дневницима* и књизи разговора са Густавом Јанушем. Пођимо најпре од једне белешке у Кафкином *Дневнику*, у којој Кафка говори о раду на свом првом роману. Кафка пише: „Моја намера била је, како видим сада, да напишем дикенсовски роман, само обogaћен оштријим нијансама које бих отео времену, и мутнијим које бих добио из себе самог”.¹

Као што видимо из овог цитата, Кундера ипак превише поједностављује када тврди да Кафку нимало није занимала стварност, већ искључиво његова уметничка визија. Зар „оштрије нијансе” које Кафка, по сопственом признању жели да „отме времену”, не указују на пишчев однос према ономе што називамо стварношћу? Заиста, шта је наведени одломак ако не Кафкино признање да је његов роман замишљен као нека врста синтезе оног чињеничког („које би отео времену”) и оног субјективног („мутног”) што писац мора да изнедри из себе самог? И није ли ова Кафкина белешка најдиректније признање да писање за Кафку није само испољавање оног субјективног које не признаје никакву другу стварност? Прави смисао ове Кафкине белешке можда ћемо најбоље сагледати ако је ставимо у контекст Кафкиних изјава које налазимо у књизи Густава Јануша *Разговори са Кафком*. Но, да се најпре подсетимо зашто је ова књига толико значајна за разумевање Кафкине поетике.

У свом есеју *Ушкољена сенка светиоџ Гарџе*, Кундера полемише са Максом Бродом кога сматра одговорним за оснивање кафкологије, дисциплине која је Кафкино дело увек тумачила из угла појединих чињеница његове биографије и тако га

1) Франц Кафка, *Дневници*, Београд, СКЗ, 1969, с. 401.

извличила из домена естетике. И као што свака црквена истина има своју апокрифну верзију, тако и Бродова кафкологија – тврди Кундера – има свој апокриф у књизи Густава Јануша *Разговори са Кафком*. Јанушева књига заиста је апокрифна. Али, она то јесте не само у односу на Бродово тумачење Кафкиног дела по којем је оно тек пуки одблесак пишчеве биографије, већ и у односу на Кундерину тезу по којој је Кафкино дело прави подвиг у примени транскрипције. Заиста, стављати поступак транскрипције у само средиште Кафкине естетике као што то чини Кундера, значи кривотворити управо оно на чему Кафка инсистира у својим разговорима са Јанушем. У књизи *Разговори са Кафком*, на коју се Кундера позива као на врхунски ауторитет, Кафка каже:

Уметност је за уметника тек патња кроз коју се он ослобађа за нову патњу.²

Из живота се може извући много књига, али из књига се може извући тако мало живота.³

Оно што човек пише само је пепео његовог искуства.⁴

Стварност је увек најјача сила која обликује свет и људска бића. (...) Нико јој не може умаћи. Снови су само један заобилазни пут којим се човек увек враћа свету најнепосредније стварности.⁵

Уметност је ствар личности у целини. Управо зато, она је у основи трагична.⁶

Лакше је изумети ново него открити постојеће. Приказати сву разноликост и сво богатство стварности свакако је најтежи задатак који постоји.⁷

2) Gustav Janouch, *Conversations with Kafka*, A New Directions Book, 1971, с. 16.

3) Исто, с. 32.

4) Исто, с. 41.

5) Исто, с. 43.

6) Исто, с. 46.

7) Исто, с. 111-112.

Оно што нам даје Аполинер, то је филм направљен од речи. Он је мађионичар који забавља жонглирањем. Прави песник то не ради, само комедијаш, мађионичар. Песник се труди да своју визију утемељи у свакодневном искуству читаоца.⁸

– Шта вас привлачи Дикенсу...?

Кафка је одговорио без задршке: Његово познавање материјалног света. (...) Његово мајсторско, а ипак неизвештачено представљање односа између света и човека. Савршено природне пропорције његовог дела. Оно што данас недостаје већини сликара и писаца. То се може видети на примерима та два Француза (Гогена и Рембоа – Н. В.).⁹

(Поводом *Давида Којерфилда*): Тензија између човековог субјективног света и света стварности је основни проблем свеколике уметности.¹⁰

Дакле, ни говора о томе да је уметност лудистичка активност која искључује искуство патње. Ни говора о томе да Кафка „није патио за нас” већ се „играо за нас” – како то тврди Кундера. Ни помена о неозбиљном односу спрам стварности. И најзад, нигде ни речи о транскрипцији.

8) Исто, с. 163.

9) Исто, с. 185.

10) Исто, с. 186.

УДОБАН ЖИВОТ У ПАРИЗУ И СЛИКА СТВАРНОСТИ У РОМАНУ

У својим есејима, као и у многобројним интервјуима, Кундера ће увек истицати да велики романописци различитих епоха не настоје да нам у својим делима дају „слику стварности” – да они, штавише, стварност не узимају за озбиљно. По Кундери, илузионирање стварности у роману неусагласиво је са самом суштинском прозне уметности, фиктивно је непомирљиво с чињеничким. У питању су оделите категорије, а не садржаји који се преплићу и међусобно условљавају. Кундерина негирање „слике стварности” у традицији европског романа, као и у његовим сопственим делима, има за циљ да преусмери рецепцију његових романа. Дојучерашњи дисидент који је своје дело умногоме заснивао на критици и разобличавању стварности комунизма, сада жели да себе промовише у естету који се никада није интересовао за стварност. Док је некада разоткривање тоталитарне природе комунистичког друштва појачавало ауру уметничке истинитости Кундериних романа, сада се оно, верује Кундера, испоставља као баласт за исправно разумевање његовог романескног опуса, а поготово оних његових романа насталих у Француској. Ако је некада Кундера дозвољавао да роман буде игра фиктивног и стварног, сада он тврди да његови први романи нису друго до чиста уметност, имагинативни производи неукаљани представом стварности у којој су настали.

У периоду када је био представљен западној публици као жртва руске окупације Чехословачке и као дисидентски писац, Кундера није негирао везу својих романа са стварношћу. У својим првим романима, Кундера је итекако рачунао са озбиљношћу стварности. Заиста, шта би уопште остало од романа као што је *Шала* ако бисмо у њему видели тек пуку игру пишчеве имагинације у којој је укинута сличност са било каквом стварношћу? Управо зато што се слика комунистичке стварности у

његовим раним делима подударала са политичком интерпретацијом те стварности на Западу – могао је Кундера бити промовисан у дисидентског писца. Своју књижевну репутацију, као и своја најбоља књижевна дела, Кундера не дугује свом позном естетичизму, већ управо оној стварности коју сада проглашава непостојећом. Притом, овај писац који одбија сваку везу између стварности и фикције, још увек није успео да нам објасни како то да тематика његових раних дела (недвосмислено везана за стварност чешког комунизма), као и сам дух његове прозе – нису ни мексички, ни скандинавски, ни јапански, већ очигледно чешки.

Борећи се против политизације и политичке интерпретације његовог дела, Кундера одлази у другу крајност па у потпуности негира сваку политичку димензију својих романа. Ово је својевремено инспирисало уредника часописа *Commentary*, Нормана Подореца, да у отвореном писму упита Кундеру зашто „сарађује са његовим киднаперима”, са онима који његово књижевно дело желе да лише сваке политичке димензије и да га интерпретирају апстрактним терминима као што су биће–небиће, тежина–лакоћа, љубав–мржња ... По Подореду, Кундера тиме омогућује извесним круговима на Западу, слепим за разлике између Истока и Запада, да ставе знак једнакости између два различита друштвена система. Иако и сам Подорец своди Кундерино дело на политику, будући да једини смисао Кундериних романа види у томе да буду опомена Западу од опасности комунизма, он је ипак био први који је указао на двосмисленост Кундерине „аполитичности”.¹

Шта је прави смисао Кундериног естетичког преврата? Најпре, скретање у правцу естетичизма омогућује овом писцу да задржи све оне привилегије које је стекао као дисидент. Истовремено, овакво поетичко опредељење служи и као индиректно објашњење зашто се Кундера у својим романима не бави темама насиља/цензуре/кича у контексту западног друштва у којем живи већ деценијама. Док су у његовим првим романима трагови слике стварности више него препознатљиви, уосталом та препознатљивост је и била услов политичког ангажмана

1) Види Norman Podhoretz, *Commentary*, Октобар, 1984, с. 34-39.

који је у овим делима више него очигледан – сада Кундера же-ли да, тобоже у име естетике, докаже и себи и нама да би сличан ангажман у његовим новим романима био немогућ. По-штеђен судара са стварношћу захваљујући свом литерарном успеху, Кундера се окреће писцима претходних епоха и уметничком поступку „разигране транскрипције” по којем уметник увек полази од текстуалног предлошка а никада од непосредног искуства стварности која га окружује. Од таквог поетичког опредељења па до пропагирања „осећања среће” као естетског доживљаја – само је један корак.

Најзад, све оно што Кундера сматра кључним за уметност романа као књижевног жанра: бестелесну медитацију на „вечне теме људске судбине”, разиграни лудизам без краја и конца који одише духом инфантилизма, осећање среће које пропагира радост живота у свету лишеном сваког конфликта – по узору на идеологију либералног хуманизма, све су то не само уметнички поступци већ и духовни садржаји који итекако илузионирају *слику стварности*. А та слика, упркос ономе у шта верује Кундера, није нимало имуна од пада у једнозначност.

КУНДЕРА И МУЗИКА

ЈЕДНА СЕНТИМЕНТАЛНА ПРИЧА

Једна од главних тема *Изневерених њесџаменџија*, која Кундери служи као увод у излагање сопствене поетике, јесте критика романтичарске концепције уметности по којој уметничко дело мора да истовремено изрази и изазове емоцију. Да би се обрачунао са наслеђем оваквог схватања уметности у области музике и музичке критике, Кундера разматра случај Стравинског, заправо – разматра критичке примедбе које су Ансермет и Адорно упућивали овом композитору.

Најпре, у чему је суштина Ансерметове критике Стравинског? Музика је – тврди Ансермет – одувек била израз дубоко субјективног доживљаја који је неодвојив од емоције. Међутим, у музици Стравинског, верује Ансермет, срећемо се са симулирањем управо онога што је у уметности суштинско. Тако, његова *Муса* – примећује Ансермет – није израз једног духовног опредељења и једног типа осећајности – у овом случају религиозне, већ напросто „опис слика *Мусе*”. Дакле, нешто објективизовано, техничко, површинско. Коначно, Ансермет долази до претпоставке да ако Стравински „не жели да од своје музике направи акт изражавања самога себе, то није због његовог сопственог избора, већ због неке врсте ограничености његове природе, због недостатка аутономности његове осећајне делатности...”¹ Истичући да је биће музике у „скривеној осећајној делатности људског срца”, и да је, штавише, управо у овој делатности и њена „етичка суштина” – Ансермет ни најмање не предлаже повратак на романтичарску естетику како то тумачи Кундера. Он је напросто против тога да се владање музичким материјалом и музичким формама, дакле музичко знање које је предуслов компоновања музике, поистовети са самом суштином

1) Милан Кундера, *Изневерени њесџаменџија*, Београд, Просвета, 1995, с. 80.

музике. Реагујући крајње емотивно на Ансерметову критику, Кундера ће покушати да одбрани Стравинског једним реторским питањем које као да више брани личност руског композитора него његово дело:

Шта је знао Ансермет, највернији пријатељ, о сиромаштву срца Стравинског? Шта је знао, најоданији пријатељ, о његовој неспособности да воли?²

Ако је веровати Кундери, који вредност емоције час оспорава, а час мистификује, тврдећи да о емоцијама других не можемо ништа знати, испада да он, Кундера, који Стравинског није познавао нити је икада извео иједно његово дело, зна о Стравинском, па и о његовим емоцијама, неупоредиво више од Ансермета који не само што се годинама дружио са овим композитором већ је добар део свог живота посветио извођењу његових дела. Одбацујући Ансерметову тврдњу да су музика и стваралачка поетика Стравинског условљени и неким ограничењима личне природе, Кундера истиче да се код овог композитора не може говорити ни о каквим ограничењима, већ да је, напротив, све оно што Ансермет сматра за ману у музици руског композитора (еклектицизам, безосећајност ...) – ствар свесног стваралачког избора.

Али, ако је – како тврди Кундера – Ансерметово размишљање обележено романтичарском носталгијом, Кундерино виђење Стравинског још је романтичније. Својом тврдњом да је Стравински као стваралац изнад сваке људске ограничености, Кундера заправо тврди да је овај уметник нека врста демидурга у људском обличју. И не само што Кундера даје Стравинском атрибуте романтичарског генија који све зна и све може, већ он естетику руског композитора покушава да објасни његовом биографијом, не увиђајући да тако негира аутономност уметничких чињеница до које му је толико стало. Говорећи о развојном путу Стравинског као композитора, Кундера примећује: „У ствари, почетак његовог путовања кроз историју музике готово да се поклапа са тренутком у којем његова родна земља више не постоји за њега; пошто је схватио да је ниједна

2) Исто, с. 80.

друга земља не може заменити, он налази своју једину домовину у музици ...”³ Изгубивши своју домовину, Стравински је – верује Кундера – временом схватио да је његова права домовина управо музика, и то не само музика његове епохе, већ „укупно време музике”. Сви они критичари који су га критиковали због „сиромаштва срца”, нису – истиче Кундера – „сами имали довољно срца да би схватили каква се *сентиментална рана* налази иза његовог лутања кроз историју музике” (подвукао Н. В.).⁴

Заиста, шта је ово Кундерино тумачење ако не отворено признање да корен музике једног Стравинског није друго до сентиментална рана проузрокована губитком домовине. У закључку свог есеја *Импровизација у част Стравинског*, Кундера примећује да „нико није безосећајнији од осећајних људи”. Ова реченица, упућена свима онима који су критиковали Стравинског због безосећајности, сасвим супротно Кундериној намери, јесте вапај за осећајношћу, штавише – похвала осећајности не само као људског квалитета већ и као уметничког квалитета *par excellence*.

Најзад, разлика између Ансерметове и Кундерине интерпретације Стравинског јесте у томе што Ансермет, упркос свом инсистирању на емоцији, разликује предмет о којем говори од начина на који о том предмету говори. Његово залагање за емоцију као елемент музичког израза није нимало сентиментално, већ критичко. С друге стране, Кундера који жели да емоцију подвргне критици, посеже за сентименталном причом као моделом тумачења једног естетског феномена.

3) Исто, с. 114.

4) Исто, с. 116.

МИМЕЗИС И МУЗИКА

Кундера се у својим есејистичким текстовима доследно залаже за одстрањивање сваке илузије стварности из романа. Међутим, другчије ствари стоје када Кундера пише о музици. Тако, Кундера посебно хвали оне композиторе који су настојали да прошире област музике укључивањем немумичког материјала као што су звукови природе, или сазвучја говорног језика. Жанекен се – подсећа нас Кундера – инспирише гласовима и буком свакодневице, а Месијен „песмама птица”. Јаначек, с друге стране, налази инспирацију у говорном језику. Темелно познавање интонација чешког језика, омогућује овом композитору – истиче Кундера – да дође до мелодијске оригиналности.¹ Говорећи о Јаначековој композицији *Седмдесет хиљада*, Кундера процењује да друга половина овог дела има антологијску вредност. У питању је, како објашњава Кундера, „експлозија крикова гомиле, крикова који се претварају у фасцинантну буку ...”² *Свагбу* Стравинског Кундера хвали управо зато јер је она изврстан „опис” (велики мрзитељ реализма и мимезиса у уметности користи баш ову реч!) сеоске свадбе: „чују се песме, бука, разговори, позивања, монолози, шале ...” Не заборавља Кундера да помене ни Бартокову свиту за клавир *У џириоди*, у којој га највише фасцинира „бука природе (гласови, чини ми се, жаба поред баре) ...”³ Из наведених примера, није тешко уочити да Кундера одобрава, па чак и хвали дочаравање илузије стварности у музици. Али, док Кундерино толерисање мимезиса у музичко-драмској уметности као што је опера још и можемо разумети, остаје нам нејасно откуда одобравање

1) Милан Кундера, *Изневрени шеснаесторици*, Београд, Просвета, 1995, с. 156.

2) Исто, с. 83.

3) Исто, с. 84.

мимезиса у чисто музичким формама. И поред најбоље воље, не успевамо да схватимо зашто је у Бартоковој свити за клавира најзанимљивији управо онај став у којем се на клавиру имитира жапско кретање покрај неке баре. Или, зашто би опонашање птичјег цвркута које Кундера хвали код Месијена (не заборавимо да су птицама и птичицама били опседнути романтичари) представљало значајно проширење области музичког идиома. Ако се сетимо са колико је упорности Кундера побијао сваки смисао реалистичког дочаравања стварности у књижевности, остаје нам да се тим више чудимо откуда сада овај хвалоспев дочаравања илузије стварности и то у најапстрактнијој уметности – музици. Кундера код појединих композитора хвали управо оно што код писаца реалиста највише куди: миметички аспект њихове уметности. Али, откуда овај раскорак у вредновању миметичког представљања у књижевности с једне и у музици с друге стране? Зашто је музици дозвољено да илузионира реалност звуцима, а књижевности оспорено право било каквог дочаравања реалности речима? Кундера нас оставља без одговора.

Наравно, проблем мимезиса није разматран само у оквиру западне културе. Ево како у свом раду *Увод у студију музичких лествица* познати музиколог Ален Данијелу сажима основни постулат индијске класичне музике: „Тонски односи не треба да изразе буку или спољашњи изглед ствари већ њихову суштину.”⁴ Очито, оно што Кундера сматра обогаћењем музике, у другим музичким традицијама сматра се њеном вулгаризацијом. Отуда нас Данијелу подсећа да је подражавање звукова из стварности за Индусе нижа врста уметности. Познато је да су раге везане не само за одређено доба дана или ноћи, већ и за поједина годишња доба. Оне, дакле, нису бекство од материјалног света у којем живимо. Али, оне нису ни подражавање облика или звукова тог света. Тако, на пример, када се изводи *Megh Mallar*, намењен кишној сезони, музичари неће покушавати да „имитирају звук кишних капи или звук грома” – већ ће настојати да искажу суштину односа „природних елемената

4) Alain Danielou, *Introduction to the Study of Musical Scales*, London, The India Society, 1943, с. 205-206.

пред олују”.⁵ Дакле, од музичара се очекује да искаже суштину а не појаву, невидљиво а не видљиво, оно што доводи до звука а не сам звук. Наравно, разматрање проблема мимезиса у оквиру различитих културних и духовних традиција може се тичати оних који за тако нешто имају интереса. Кундера, судећи по његовим есејима, свакако не спада у такве. Европска музика, баш као и европски роман – верује он – апсолутно су супериорни у планетарним размерама.

5) Исто, с. 206.

АНСЕРМЕТ И СТРАВИНСКИ

И у последњем есеју своје књиге *Изневерени шестиаменџи*, Кундера се бави односом између Ансермета и Стравинског. Прича која следи, а у којој Кундера поново слика Стравинског као позитивног јунака а Ансермета као негативног, треба да послужи као нека врста проповеди на тему ауторских права и уметничког морала. О чему се ради? Једнога дана, Стравински добија писмо од познатог диригента и његовог пријатеља Ансермета, у којем пише:

Замолићу вас само да ми опростите мало скраћивање у маршу од другог такта 45 до другог такта 58.¹

Ансермет, који се у то време припремао да изведе *Игру карџа*, суочио се са једним местом у овој композицији које једноставно није успевао да осмисли на задовољавајући начин. У његовом писму, нема ни трага од ниподаштавања Стравинског као композитора. Напротив, као да се пре ради о признању сопствене немоћи или укуса у крајњој линији. Стравински диригентову молбу оштро одбија и то у два наврата, после чега се пријатељство ове двојице претвара у вишегодишње непријатељство. Као што је познато, Ансермет је, подстакнут овим неспоразумом, написао читаву књигу о Стравинском у којој је подвргао критици његово схватање музике.

По Кундерином мишљењу, гест Стравинског заслужује највеће могуће поштовање. Одбијајући да испуни Ансерметову молбу, Стравински – верује Кундера – брани не само своја ауторска права, већ сам морал на којем се она заснивају. Другим речима, Стравински брани интегритет уметничког дела, оно што сваки уметник сматра неприкосновеним. Међутим,

1) Милан Кундера, *Изневерени шестиаменџи*, Београд, Просвета, 1995, с. 281.

није све тако једноставно као што то у Кундерином тумачењу изгледа. Кад је у питању *Игра карата*, вреди се подсетити да је ово музичко дело већ било доступно као партитура, штавише, да је већ било изведено у Венецији под диригентском палицом самог Стравинског. Самим тим, скраћење које је тражио Ансермет, и да је било одобрено од стране композитора, носило би ризик за Ансермета много више него за Стравинског. Такође, Ансерметова интерпретација не би ни на који начин могла да спречи друге диригенте да се, уколико то желе, дословно држе партитуре овог музичког дела. Уосталом, познато је да верност нотном тексту, ма колико била знак професионализма, не гарантује нужно и верност духу једног музичког дела. Тражећи дозволу да у свом извођењу *Игре карата* направи мало скраћење, Ансермет се у свом уметничком раду и размишљању заправо позвао на исто оно право које је Стравински читавог свог века користио као композитор: *право на транскрипцију*. И заиста, да је у питању композитор коме је транскрипција као уметнички поступак била страна, имали бисмо и ми више разумевања за непопустљивост композитора. Међутим, у питању је Стравински, композитор који другима ускраћује исте оне слободе без којих сам не би могао да ствара. Заиста, ако је транскрипција толико корисна у компоновању музике, зашто би онда била апсолутно штетна у извођењу музичких дела које је такође уметничко обликовање?

Конечно, Стравински није одбранио своје дело ни у каквом дијалогу са Ансерметом, како то жели да нас убеди Кундера. У сукобу између познатог диригента и славног композитора нису пресудили ни морал, ни естетика, ни аргументована размена мишљења – већ непопустљивост моћнијег. Још један тужан пример колико уметници, па макар то био и Стравински, жуде за дијалозима.

ЈАНАЧЕК И ЊЕГОВА ЕМОЦИОНАЛНА ЛЕПЕЗА

Док је у есеју *Импровизација у част Сјравинског* покушао да се разрачуна са наслеђем романтичарске поетике у музици, у есеју *Пасторче породице* Кундера разматра стваралаштво чешког композитора Леоша Јаначека у чијем делу види раскид са традицијом романтизма. Иако хронолошки припада генерацији романтичара, Јаначек по Кундерином мишљењу, на преласку века, долази до свог личног, јединственог стила. У чему је оригиналност Јаначековог музичког израза? Најпре, он је – тврди Кундера – „једини велики композитор на кога се може применити овај термин (експресионизам – Н. В.), потпуно и у његовом буквалном смислу: за њега је све израз, и ниједна нота нема право да постоји ако није израз.”¹

Али, зар су остали композитори набацивали ноте да оне не би биле израз? Зашто би нешто што је опште начело (могли бисмо рећи чак идеал) сваког уметничког израза било карактеристично само за Јаначека – остаје нејасно. Додуше, Кундера покушава да објасни разлику између Јаначековог експресионизма и експресионизма немачких композитора. Кундера примећује: „Оно што ја називам експресионизмом код Јаначека (...) то је *богајствено емоционалне лепезе* (подвукао Н. В.), грубо суочавање, исувише блиско, нежности и грубости, помаме и мира.”² И даље, објашњавајући специфичност Јаначековог музичког израза, Кундера примећује: „... у Јаначековим операма, лепота песме не састоји се само у мелодијској лепоти, већ и у психолошком смислу (увек неочекиваном смислу) који мелодија не даје

1) Милан Кундера, *Изневрени твистаменти*, Београд, Просвета, 1995, с. 211.

2) Исто, с. 211.

глобално у само једној сцени, већ у свакој фрази, свакој испеваној речи.”³ Ако је веровати Кундери, Јаначек се окренуо опери зато што она пружа могућност да се „музички дефинишу емоције”.⁴

Ако се сетимо да је и у есеју *У појрази за иззубљеном садашњошћу*, Кундера истицао као посебну вредност Јаначекове музике њену „мелодијску оригиналност” и њену „психолошку оријентацију” – лако ћемо уочити да он у музици овог композитора, иако тога није ни свестан, највише цени управо оне квалитете које је већ означио као романтичарске. Ако је Јаначекова експресионистичка музика нешто толико различито од музике романтичара како то тврди Кундера, како онда објаснити да и код овог композитора срећемо исте оне квалитете које срећемо и у музици романтизма: „богатство емоционалне лепезе” које је неодвојиво од богатства мелодије, психолошко осмишљавање мелодије у музичкој композицији или сцене у опери? Кундерина грешка није у томе што он у Јаначековој музици проналази нешто чега у њој нема. Напротив, ствар је у томе што Кундера у експресионизму види највећу могућу негацију романтичарских принципа, не увиђајући да чак и његова сопствена интерпретација Јаначековог експресионистичког стила пре указује на сличности ових двају поетика него на разлике.

Док је у свом тексту о Стравинском бранио композиторово право на неемотивност, као и право на одсуство психологије у музици, дотле у свом тексту о Јаначеку Кундера хвали и богатство емоције и психолошку карактеризацију као елемент музичког израза. Дакле, када други у музици једног композитора траже емоције – као што су то Адорно и Ансермет тражили у музици Стравинског, онда су они, по Кундерином мишљењу, неизлечиви романтичари. Када сам Кундера, упркос сопственој тврдњи да Јаначек није романтичар, у музици овог композитора трага за емоционалним лепезама, онда је то доказ да је Кундера раскинуо с романтизмом!

3) Исто, с. 217.

4) Исто, с. 157.

**ТРАНСКРИПЦИЈА
КАО УМЕТНИЧКИ ПОСТУПАК**

О ДИЈАЛОГУ КОЈЕГ НЕМА

На више места у својој књизи *Изневерени шестнаестнаест*, а нарочито када говори о Стравинском, Кундера истиче да је циљ транскрибовања уметничких дела из minulih епоха дијалог са њиховим творцима. При том, Кундера и не помишља да је у тој врсти „дијалога” једна страна толико повлашћена да о правом дијалогу не може бити речи. Заиста, никада нећемо сазнати шта би поједини уметници, којих одавно нема међу живима, рекли о модерним транскрипцијама њихових дела, нити ћемо икада моћи и да замислимо како би стари мајстори транскрибовали дела наших савременика. Хвалећи дијалошку страну транскрипције на примеру дела Игора Стравинског који се углавном инспирише делима већ покојних композитора, Кундера очито жели да овај уметнички поступак прикаже у што повољнијем светлу. Међутим, о стварном дијалошком потенцијалу овог уметничког поступка можемо много боље судити ако се осврнемо на ауторе који су транскрибовали дела својих савременика.

Један од највећих заговорника транскрипције у модерној књижевности је свакако Томас Ман. Као што је познато, овај уметник није се искључиво инспирисао делима из прошлости већ је такође транскрибовао и дела својих савременика. Пажљивији читалац *Изневерених шестнаестнаест* може се упитати зашто се Кундера толико задржава на транскрипцији у Кафкином делу, а не на примени транскрипције у делу Томаса Мана. Тим пре јер је овај уметнички поступак много више карактеристичан за Мана него за Кафку. Заиста, бавити се појединим аспектима Мановог стваралаштва, као што то у *Изневереним шестнаестнаестима* чини Кундера, а не осврнути се ниједном на употребу транскрипције у Мановом делу – може да изгледа необично. Видећемо, међутим, да Кундерина изостављање Мана у оквиру расправе о транскрипцији није било случајно.

Као што је познато, пишући свој роман *Доктор Фаустус*, Томас Ман се веома исцрпно користио музичким знањима из Адорновог дела *О филозофији модерне музике*, као и из Шенберговог рада *Наука о хармонији*. Такође, Ман се користио и многим другим знањима које су му Адорно и Шенберг пренели у личним контактима. Преузимајући туђе идеје и туђа знања из једне некњижевне области, Ман се по сопственом признању надао „да ће све те позајмице, сва та знања, у контексту његовог дела добити неку самосталну улогу, да ће оживети сопственим симболичним животом.”¹ Но, упркос томе што је Ман приступио транскрибовању туђих идеја и знања са најбољим намерама, цела авантура са „разиграном транскрипцијом” завршила се по њега прилично невесело. И Адорно и Шенберг сматрали су да Ман није довољно истакао њихов удео у стварању *Доктора Фаустуса*. Штавише, осећали су се обманутим и покраденим. Нема сумње, превише би смо поједноставили ако би смо Адорнову и Шенбергову реакцију свели на ниво људске сујете. Иако у њиховом жучном реаговању свакако има и тога, нама се чини очигледним да се овде не ради само о њиховом односу према Томасу Ману, већ и о њиховом односу према транскрипцији као уметничком поступку. Нема никакве сумње да су и Адорно и Шенберг, својим реакцијама на начин коришћења туђих духовних творевина у *Доктору Фаустусу*, јасно ставили до знања Ману, а и културној јавности, да далеко више цене уметничку оригиналност него присвајање туђих идеја и туђих остварења.

Упркос ономе у шта Кундера жели да убеди своје читаоце, коришћење туђих идеја или дела као предлога у уметничком стварању извор је изузетно сложених како естетских тако и моралних амбивалентности. Тумачећи поступак транскрипције у једном идеализованом светлу, Кундера очито није хтео, а можда није ни могао, да се озбиљније позабави овим сложеним проблемом. Такође, када говори о делима у којима је примењен поступак транскрипције, Кундера не поставља питање уметничких домета тих дела. Стиче се утисак да он те домете напросто подразумева, тим пре јер се бави делима изузетно познатих уметника како из области књижевности тако и из области музике. Међутим, упркос свој његовој вери у моћ транскри-

пције, ваља приметити да уметнички резултати у делима у којима је овај уметнички поступак примењен нису увек на оном нивоу на којем Кундера замишља да јесу. Као што смо већ истакли, нисмо усамљени у мишљењу да *Доктор Фаустус* није најбоље Маново дело. Још нам се чини извеснијим да ни *Америка* није међу најбољим Кафкиним остварењима. А што се тиче Кундериног *Жака и његовог господара*, у коме је писац хтео да демонстрира све вредности транскрипције, наше је мишљење да је по среди једно од Кундериних најслабијих остварења. Можда би још једино роман *Успоравање*, у којем – за дивно чудо – опет срећемо поступак транскрипције, могао да конкурише за титулу Кундериног најслабијег књижевног дела.

АСТРАЛНА ПРЕПИСКА (необјављени документи)

Он (Стравински – Н. В.) је волео свог старог учитеља као што сам ја волео свог. Можда је, додајући мелодијама XVIII века дисонанце XX века замишљао да ће заинтриговати свог учитеља на оном свету, да ће му понудити нешто значајно о нашем времену, то јест да ће га забавити. (Кундера, *Изневерени њесџаменџи*, с. 95)

Необјављени документи

Сервис за астралну пошту *Мадам Блавацки*, који саобраћа између живих и мртвих на основу увида да су сви мртви заправо живи у Духу, уступио нам је ову драгоцену преписку која би, обзиром да се одвијала астралним путем, заувек остала непозната. Захваљујемо се Госпођи Блавацки на њеној предусретљивости.

Париз, 13. XII 1919.

Поштовани Маестро Перголези,

Не замерите ми што сам се усудио да за тренутак ометем Ваше блаженопочивање у Духу Вечном. Хтео бих само да Вас замолим за допуштење да се послужим Вашом композицијом... (астрални шум нечитак) као предлошком за моје ново дело у којем истражујем могућности музичке дисонанце. У нади да ћете удовољити мојој молби, унапред захвалан, с највећим могућим поштовањем, Ваш,

Стравински

Pozzuoli, 27. XII 1919.

Драги Стравински,

Много ме је обрадовало да чујем да се људи и у XX веку још увек баве компоновањем музике. На жалост, немојте ми замерити што нисам у стању да изађем у сусрет Вашој молби. Ако Вам је до дисонанце, изволите компоновати дисонантну музику без уплитања мојег имена у Ваше музичке планове који су ми у сваком погледу страни. Ово тим пре јер инспирацију за дисонанцу не морате уопште тражити у музици. Неколико душа које сам овде срео, а које су се недавно преселиле из вашег царства привидно живих у наше царство привидно мртвих, рекоше ми да је Ваш век у погледу буке и других облика дисонанце већ достигао савршенство. Још једном, веома ми је жао што нисам у стању да Вам помогнем у остваривању Ваших музичких планова. На крају, не замерите ми што ћу Вам дати један савет. Дајем га у нади да Вам може користити. Ако у компоновању већ морате да се служите другим уметничким делом као предлошком – узмите неко од Ваших већ компонованих недисонантних дела, па га слободно преведите на језик дисонанце.

Ваш одани, Перголези

УМЕТНОСТ И СРЕЋА

Већ сам израз „разиграна транскрипција”, који Кундера користи да би описао литерарне поступке појединих писаца, недвосмислено сугерише да је у питању уметнички поступак у којем је задовољство игре заменило „муку стварања”. Транскрипција је – како сазнајемо – нешто безболно, лагано и безбрижно. Кундера с усхићењем примећује да модерна уметност обилује делима „која су открила непоновљиву срећу постојања”.¹ Како би појаснио ово своје запажање, Кундера на тренутак напушта област књижевности па узима примере из сликарства и музике. Поред дела Пикаса и Стравинског, о овој срећи – верује Кундера – сведоче нам и дела Матиса, Мироа, Клеа, Дифија, Дибифеа, Јаначека, Милоа, Пуланка, те најзад многобројних мајстора цеза.²

Колико је Кундера усхићен открићем „среће постојања” у делима модерне уметности, види се и из његове анализе једне Пикасове слике у којој он, упркос својој аверзији према реализму, наједном постаје толерантан према реалистичком дочаравању стварности у сликарству. Ево како Кундера описује једну Пикасову слику која му је остала у сећању после изложбе коју је видео у Прагу шездесетих година:

Једна слика ми је остала у сећању. Жена и мушкарац једу лубеницу; жена седи, мушкарац лежи на самој земљи, с ногама дигнутим к небу у ставу неизрециве среће. И све то насликано с изванредном нехајношћу која ме је натерала да помислим да је сликар, сликајући слику, вероватно осетио исту срећу као и мушкарац који диже ноге.³

1) Милан Кундера, *Изневерени шестаменици*, Београд, Просвета, 1995, с. 105.

2) Исто, с. 105-106.

3) Исто, с. 104.

Заиста, чак и када бисмо тражили, тешко да бисмо нашли бољи пример описа једног уметничког дела на премисама дословног реализма. Кундера једно уметничко дело најпре преводи на категорије свакодневног искуства, па потом о природи уметникове визије, као и о уметничкој вредности дела, просуђује на основу искуства свакодневице. Самим тим што Пикасова слика приказује мушкарца „с ногама дигнутим к небу”, Кундера закључује да се у овом делу ради о стању „неизрециве среће”. Кундера нимало не сумња да положај тела који у свакодневном животу означава опуштеност и радост, има апсолутно исто значење и када је приказан на уметничкој слици. Штавише, Кундера наслућује да је и сам Пикасо, у току рада на овој слици, морао осећати „*исту срећу*” као и мушкарац који диже ноге. И даље, анализирајући исту слику, Кундера каже:

Сликар наслућује у срећи мушкарца који диже ноге ка сунцу једну изванредну кап комике, и радује се због тога. Његов осмех буди у њему веселу и неодговорну машту, *онолико неодговорну колико је то њонашање мушкарца који диже ноге ка небу* (подвукао Н. В.).⁴

Нема сумње, оно што Кундера хвали у Пикасовој слици није никаква креативна неодговорност, слобода која нарушава законе стварности, нити пак снага маште која ствара нове невиђене светове – већ, напротив, способност миметичког представљања онога што већ постоји у стварности, будући да – како признаје сам Кундера, уметникова машта може бити тек онолико „неодговорна” колико је то и сам живот, односно призор из стварног живота. Све у свему, жучни борац против реализма у уметности, Кундера нема ништа против реализма у сликарству, под условом да овај не нарушава осећај „среће постојања” који он сматра великим постигнућем модерне уметности.

У „велика дела среће”, Кундера не убраја само поједина уметничка остварења, већ и цео музички жанр – цез. Описујући музику цеза као извор позитивних и лакокрилих осећања, Кундера пише: „Тако се у *целој музици цеза* може приметити осмех

4) Исто, с. 104-105.

који се провлачи између оригиналне мелодије и њене елаборације (подвукао Н. В.).”⁵ При том, Кундера нас упозорава да се овде не ради само о некаквој метафори, већ да је осмех нешто што је итекако видљиво „на лицима музичара” у тренутку „њиховог сола”.⁶ Заиста, тврдити да цез изражава осећање среће зато што га изводе музичари који се понекад осмехују, исто је што и тврдити да је Вивалдијева музика оличење крајње жалости јер је изводе музичари обучени у црно. Кундера доноси судове о музици на основу детаља сасвим спољашњих и небитних за саму музику. Не само што корени цеза нису у „осећању среће” него у раном блузу и песмама црначких робова са плантажа америчког југа – већ ни музика највећих мајстора цеза, као ни њихови животи, нису у знаку среће коју пропагира париски интелектуалац Милан Кундера. За цез „у целини” – како то воли да каже Кундера – много су типичније судбине Скипа Џејмса, Били Холидеј, Лестера Јанга, Чарлија Паркера ... неголи судбина Кундери омиљеног Дјука Елингтона, једног од ретких уметника цеза који је имао ту срећу да доживи не само славу већ и комерцијални успех.

Осећање среће не налази Кундера само у разиграности солистичких импровизација, већ и у примени поступка транскрипције при компоновању цез композиција. И овде Кундера посебно истиче Елингтона који у своје цез композиције уноси мотиве Чајковског и Грига, а у једну своју свиту чак укључује и варијанту сеоске полке која подсећа на *Петрушк*.⁷ Оно што је у Елингтоновој музици, а и у цезу уопште, сасвим периферно – коришћење материјала европских композитора, Кундера узима за кључно. Но, упркос ономе у шта жели да нас убеди Кундера, на цез су више утицали Скоч и Џек Дениелс него сви европски композитори заједно. А колико је „осећање среће” значајно за цез као музику, моћи ћемо да проценимо тек онда када поступак „разигране транскрипције” ставимо у контекст историје расизма, обесправљености, обескорењености, незапослености, сиромаштва, наркоманије, проституције, једном речју – у

5) Исто, с. 106.

6) Исто, с. 106.

7) Исто, с. 106.

контекст блуза који је извор и основни садржај ове музике. Или, да будемо прецизни, који је то био, све док цез није кренуо путем комерцијализације и интелектуалних екзобиција.

Истичући да је разиграна транскрипција најподеснија за исказивање осећања среће чак и у једној тако апстрактној уметности као што је музика, Кундера заправо признаје да овај уметнички поступак није нимало неутралан у погледу уметничких садржина и погледа на свет. Додуше, Кундера покушава да се ограда од оних представа среће које су романтичарске и идиличне, па упозорава да се ради о осећању среће које произилази из хумора. По његовом мишљењу, разиграна транскрипција је нужно везана за хумор, а хумор за осећање среће. Док је у делима соц-реалиста осећање среће било могуће управо захваљујући одсуству хумора, у многим делима модерне уметности – верује Кундера – срећа је оно што происходи из хумора. Кундера се, дакле, разликује од соц-реалиста у вредновању хумора, али не и у вредновању среће. И за Кундери је, баш као и за соц-реалисте, срећа нешто пожељно, и штавише достигну. И за њега је, баш као и за њих, осећање среће нешто што није страно великој уметности, већ је – напротив – везано за њу.

ФАТАЛИСТА ЖАК

Да бисмо исправно схватили Кундерин однос према транскрипцији као уметничком поступку, није довољно бавити се само његовим тумачењима дела других аутора. Задржаћемо се зато на Кундерином комаду *Жак и његов госпођар*, делу у којем Кундера и сам покушава да примени поетичка начела за која се залаже. Ово дело откриће нам много више него Кундерини поетички текстови, зашто Кундера схвата транскрипцију као нешто лагано и безболно, зашто у њој види извор осећања радости и среће.

Нема сумње, транскрибовање једног уметничког дела подразумева исправно разумевање онога што се транскрибује. Под исправним не мислимо на могућност постојања једног јединог, „исправног значења”, већ на способност уочавања сложености проблематике којом се једно дело бави. Ако у једном делу, уместо сложености различитих тема, уметник успева да сагледа само једну од њих, па ако потом своју транскрипцију замисли као варијацију на ту једну једину тему, он ће тиме унапред ограничити значењски потенцијал своје транскрипције. А управо то се догодило Кундери у његовој транскрипцији Дидроовог романа. Као што су бројни тумачи Дидроовог дела већ истакли, *Фаталиста Жак* је дело у којем се филозофско и литерарно, естетичко и етичко, непрекидно преплићу. Дидроов роман је и дијалог са метафизичким детерминизмом Спинозиног типа, и дијалог са романом као жанром, и дијалог са атеизмом као погледом на свет. Разуђеност тематике Дидроовог романа Кундера своди на једну једину тему: на пишчев однос према роману као жанру. Или, конкретније: на Дидроов обрачун са реализмом као уметничким поступком. Дакле, Кундера не признаје да у Дидроовом роману има ичег осим естетичке проблематике. При том, Кундера не уочава да је ово ограничавање проблематике Дидроовог дела на искључиво естетичку раван уједно и ограничавање простора игре до којег му је толико

стало. Ако естетичко, да би се заиста испољило, увек захтева негацију (одсуство) свега неестетског, Кундера би рекао „стварног”, онда се и оно затвара у озбиљност чистог идентитета који управо својом чистотом негира могућност игре. У својој транскрипцији Дидроовог дела, Кундера полази од једног крајње поједностављеног тумачења Дидроовог *Жака* по којем је једина тема овог романа пишчев обрачун са реализмом као књижевном оријентацијом.

У својој књизи *Људско превиише људско*, Ниче се пита да ли је у *Фатјалистџи Жаку* Дидро имитирао Стерна или му се подсмевао и пародирао га. У крајњој линији – примећује Ниче – то је немогуће знати и можда је управо у томе и била Дидроова намера.¹ Док Дидроова варијација на Стерново дело остаје – како примећује Ниче – у сфери уметничке амбивалентности – дотле Кундерина варијација на Дидроов роман пре указује на једнозначност уметничке поруке. Осећајући се позваним да из прве руке објасни у чему је разлика између Дидроовог романа и његове транскрипције, Кундера ће у *Изневереним шестнаестименашима* изнети тезу да је Дидроов роман оптимистичан, док је његов комад песимистичан. Истовремено, Кундера признаје да је ова разлика добрим делом узрокована и разликом двају епоха: „XVIII век је био оптимистичан, мој то више није био...”² То је, несумњиво, тачно, али не треба губити из вида да оно што Кундера назива Дидроовим оптимизмом није исто што и оптимизам осамнаестог века. Томе у прилог свакако говори и чињеница да је Дидроов *Фатјалистџа Жак* за пишчева живота конспиративно кружио међу неколицином његових пријатеља, да би најзад био објављен тек после пишчеве смрти. Заиста, какав је то типични оптимизам једне епохе у овом роману, ако тај роман у тој истој епохи не може да угледа светло дана већ мора да чека нека друга, боља времена. Нема сумње да се дух Дидроовог романа није подударао са општим погледом на свет и сензибилитетом његове епохе. То није нимало необично, јер су сва

1) Friedrich Nietzsche, *Human, All Too Human*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, с. 239.

2) Милан Кундера, *Изневерени шестнаестименаши*, Београд, Просвета, 1995, с. 95.

Дидроова дела, па и његов роман *Фаталиста Жак*, полемички дијалог са стварним ауторитетима једног времена оличеним у установама владајуће монархије и владајуће религије. Управо својим лудизмом који се итекако односи на стварност и који Кундера погрешно тумачи сводећи га на „уметност ради уметности”, Дидро се дистанцира од комформизма својих савременика. Кундера се пак, својим маниристичким лудизмом на трагу модернистичко-авангардног негирања сваког смисла, ни на који начин не супротставља добу у којем живи. Но разлике између Дидроа и Кундере тиме нисмо исцрпили, већ тек наговестили.

Док сам Дидро истиче да уметнички израз и није друго до „слика осећања”,³ дотле Кундера презире сваку уметност у којој се исказују емоције. Док Дидро види естетско увек у спрези са етиком, психологијом и физиологијом⁴ – Кундера верује да естетско може и мора да постоји само у чистоти своје изолованости. Док Дидро схвата да је лудизам могућ само на фону онога што се сматра озбиљним и неприкосновеним – дакле само на фону окошталих форми стварности, дотле Кундера у лудизму види једну априорну мудрост која не дугује ништа искуству стварности. Док је за Дидроа пародирање слике стварности уједно и пародирање свих оних институција које ту слику производе, дотле Кундера верује да се Дидроова пародија искључиво односи на ону представу стварности коју нам нуди институција литературе. Док је у Дидроовом делу пародирање реализма ствар уметничког импулса који има смисла само у оквиру конкретног дела, дотле Кундера острашћено верује да је одбацивање реализма и коначни лек за све естетичке недоумице. Док Дидро долази до одређених естетичких принципа у самом стваралачком процесу, дотле Кундера приступа стварању конкретних дела на основу већ усвојених естетичких идеја.

3) Види *Diderot on Art*, New Haven, Yale University Press, 1995, с. 210-211.

4) У својој књизи *Diderot* (Oxford University Press, New York, 1972, с. 673), Arthur M. Wilson примећује: „Значај Дидроовог бављења етиком јесте у његовом покушају да схвати повезаност свих феномена – физиолошких, психолошких, моралних, естетских.”

Познати тумач Дидроовог дела, Арам Вартаниан, истиче да је Дидроов *Жак* „персонификација једне двоструке истине”. „Ако нема коначног доказа да је човек слободан – примећује Вартаниан – нема ни доказа да није. (...) Филозофска истина фатализма и практична истина слободне воље – истиче овај тумач – творе дијалектиту без синтезе.”⁵ За разлику од Дидроовог романа који је у знаку „двоструке истине” и „дијалектике без синтезе”, Кундерина транскрипција не зна за контраст, за дијалог између нужности и слободне воље. Управо зато, Кундерин комад више подсећа на Бекета него на Дидроа. Иако у знаку лудизма и пародије, Дидроов *Фаталиста Жак* обојен је и једном филозофском иронијом која не умањује његову уметничку вредност већ је, напротив, продубљује. Кундерина транскрипција само је ехо те вишезначне ироније, једнозначна карикатура.

У дијалогу са својом епохом, Дидро долази до идеја које су за његову епоху нове и провокативне. У свом дијалогу са Дидроом, Кундера својим савременицима не открива ниједну нову идеју. У крајњој линији, испоставља се да Дидроов роман Кундери није повод за обнову дијалога на вечне теме естетике и етике, теме које су у Дидроовом делу неодвојиве једне од других, већ тек нека врста позадине на којој Кундера пројектује двадесетовековно схватање света и човека. Дакле, да је Дидро само алиби за нешто што се може рећи и без позивања на његово дело. А што се тиче Кундери мрског реализма, пародирати реалистички роман у осамнаестом веку као што то чини Дидро је једно, а пародирати тај исти тип романа на заласку двадесетог века као што то чини Кундера – нешто сасвим друго.

5) Цитат из Otis Fellows, *Diderot*, Boston, Twayne Publishers, 1977, с. 137.

ТРАНСКРИПЦИЈА И ПРОБЛЕМ ЖАНРА

У уводним напоменама за драму *Жак и његов зосџодар*, Кундера нам открива да је, одбацујући јединство акције у свом комаду, желео да оствари кохерентност целине служећи се „суптилнијим средствима: техником полифоније (три приче се одвијају истовремено а не једна за другом), и техником варијације (свака од три приче је уједно и варијације друге две)”.¹ Већ и из ове напомене јасно је да Кундера не сумња да се полифонијски принципи могу подједнако успешно применити како у роману тако и у драми. Отуда и Кундерина уверба да се законитости једног жанра могу безболно пресадити у други жанр, да примена поступка транскрипције не подразумева уважавање разлика између жанрова. Но, да полифонија у Дидроовом роману нема исто значење као полифонија у Кундерином комаду више је него очито. Разлика између Дидроовог романа и Кундерине транскрипције јесте најпре у структури гласова, односно структури нарације. Док у Дидроовом роману срећемо пет гласова, Кундерина драма заснива се на четири гласа. Оно што је у Дидроовом роману било нарација у првом лицу или металитерарни коментар упућен читаоцу, у Кундерином комаду је – како истиче Илан Ставанс – сведено или на напомене, или интегрисано у Жакове монологе, или потпуно избрисано.² Ништа необично, глас наратора је нешто уобичајено у уметности романа и сасвим незамисливо у уметности драме. Ако је полифонија гласова оно на чему је Кундера желео да инсистира у својој драми, онда је очигледно да је управо

1) Милан Кундера, *Introduction to a Variation, Jacques and His Master*, New York, Harper & Row, 1985, с. 10.

2) Илан Ставанс, *Jacques and His Master: Kundera and His Precursors* (у *Milan Kundera and the Art of Fiction, Critical Essays*, Ed. by Aron Aji, New York, Garland Publishing Inc, 1992, с. 82).

полифонија у његовом комаду пригушена а не наглашена. Како истиче Дидроов биограф Артур М. Вилсон, најобухватнији дијалог у Дидроовом *Фаталистички Жаку* није онај између појединих ликова тог романа, већ онај између „хипотетичког наратора” и „хипотетичког читаоца”.³ У Кундерином комаду, и поред ауторове жеље да своје дело учини што више полифоним, дијалогски простор је сужен, могли бисмо чак рећи осиромашен управо у оној димензији која је код Дидроа кључна. У Кундериној транскрипцији, захваљујући у доброј мери и природи жанра у коме је она остварена, изостаје управо тај кључни дијалог.

Да Кундера превише олако схвата транскрибоване из једног жанра у други, види се и по начину на који приказује временске планове у свом комаду. Писац романа може да се поиграва временским плановима до миле воље, писац драме ту слободу нема. Тако, у драми *Жак и његов господар*, Кундера одваја „доњу сцену” на којој се одиграва оно што се дешава у садашњости, од „горње сцене” на којој се одвијају епизоде из прошлости.⁴ Дакле, Кундера није у стању да прикаже различите временске планове, а да и сам не прибегне илузији стварности коју у начелу одбацује. Заиста, шта је ово представљање временских планова као оделитих простора него илузионирање стварне одвојености времена прошлог од времена садашњег. Кундера који хвали лудизам и подсмева се хронологији, и сам посеже за једним решењем које носи траг реалистичке илузије. Уместо да у складу са поетиком лудизма за коју се залаже, избегне свако опредмећивање, он најапстрактнију од свих категорија – време – представља као нешто просторно, опипљиво и солидно.

До које мере Кундера није сигуран како да разреши проблем временских планова у свом комаду, види се и из његове напомене у којој он хвали режисера Франсоа Жермона што је у својој режији дошао на идеју да *Жака и његовог господара*, у шестој сцени трећег чина, прикаже као већ остареле, сугеришући

3) Arthur M. Wilson, *Diderot*, New York, Oxford University Press, 1972, с. 669.

4) Милан Кундера, *Introduction to a Variation, Jacques and His Master*, New York, Harper & Row, 1985, с. 15.

тако да су „прошле године” од времена претходне сцене.⁵ Али, зар и ово решење које Кундера хвали не сугерише да је протипање времена нешто неумитно и неповратно, дакле – нешто реално? Заиста, овај скок у времену којим се послужио Франсоа Жермон нимало не негира хронологију, исту ону хронологију коју Кундера толико куди код писаца реалиста. За дивно чудо, и јунаци Кундериног комада, упркос пишевој жељи да негира све законе стварности, временом бивају све старији, а не све млађи!

Такође, Кундера је принуђен да некако одреди и старост главних протагониста своје драме. Напомињући да је Жака замислио као неког ко има „најмање четрдесет година”, а његовог „господара” као Жаковог вршњака или незнатно млађег од њега⁶ – Кундера опет индиректно признаје да постоје извесни закони стварности које никакав лудизам не може да пренебрегне. Кундера, наиме, признаје да дијалози до којих му је стало, дијалози испуњени пародијом, никако нису могући између двојице пубертетлија или пак двојице сенилних стараца – већ између људи средњих година са извесним животним искуством и способношћу артикулације тог искуства. Нема сумње, једно је залагати се за лудизам без граница, лудизам који негира сваку илузију стварности, а сасвим друго створити успешно уметничко дело из којег би били одстрањени сви закони стварности у којој живимо.

Но, кад смо већ код појма стварности – ваља рећи неколико речи и о томе како се Кундера носи са изазовима реализма у драми. Већ смо истакли да је укидање сваке илузије стварности битна одредница Кундерине поетике. Тако, у драми *Жак и његов господар*, Кундера инсистира на апстрактности и нематеријалности позоришне сцене, као да би присуство и најмањег реалистичког детаља, карактеристичног за живот људи XVIII века – намах избрисало све оне друге значењске слојеве из његовог комада. Кундера се дакле не бори против реализма снагом имагинације, стварањем новог уметничког квалитета који се не би ослањао на поступке реалистичког приказивања – већ хируршким одстрањивањем свега онога што може да буде

5) Исто, с. 15.

6) Исто, с. 15.

протумачено као дочаравање илузије стварности. У упутству за извођење његове драме *Жак и његов џосифодар*, Кундера истиче да позоришна сцена „која би требало да буде потпуно празна и апстрактна ... мора да избегне све орнаменталне, илустративне и симболичке елементе”.⁷ Али, зар позоришна сцена лишена сваког декора, сцена сведена на чисту апстракцију, није такође илустративна и симболична? Зар после театра модернизма и авангарде гледалац може такву сцену да доживи као нешто значењски неутрално? Упркос ономе у шта верује Кундера, ни најапстрактнија сценографија не може побећи од илустративности, а поготову не од симболичности. И овде Кундера губи из вида разлику између жанрова. Одстрањивање физичке димензије једног амбијента нема исту вредност у драми као што је има у роману.

7) Исто, с. 16.

У ПОТРАЗИ ЗА ОЦЕМ

УКУПНА ИСТОРИЈА МЕСЕЧИНЕ

Ако је историја друштва нужно слика хаоса, историја уметности – верује Кундера – требало би да буде отелотворење смисла, хармоничног коегзистирања ствараоца и публике, дела и тумачења. Док је у својим раним романима критиковао утопије и утопијско мишљење, Кундера у својим есејима замишља историју уметности у једном утопијском, идеализованом светлу. Тако, по њему, ниједна фаза у животу уметничког дела (од облодањивања па до вредновања) не би смела бити у закашњењу, ако желимо да стваралачки процес избавимо из хаоса. Ове идеалне услове који се у стварности готово никада не остварују, и који по свом максимализму имају нечег утопијског, Кундера проглашава нормалним и чак неопходним. Оно што Кундера никада не прашта – то су рецепцијска закашњења која прете да дело и његовог ствараоца одстране из историје уметности и предају га на милост и немилост ништавилу хаоса. Отуда Кундера често, с призвучком нескривене сентименталности, ламентира над судбинама појединих уметника чији значај није уочен благовремено. Тако, говорећи о Јаначеку, Кундера следећим речима објашњава уметничку судбину овог композитора:

Јенуфа излази на светску сцену двадесет година после стварања. Сувише касно. Јер после двадесет година полемички карактер једне естетике се губи и онда његов новитет више није приметан.¹

Али, ситуација коју Кундера у Јаначековом случају проглашава трагичном – није друго до опште место у историји уметности која памти и безброј других дела изведених или штампаних са истим или чак много већим закашњењем. Такође, ако једна естетика већ после двадесет година нужно губи полемички

1) Милан Кундера, *Изневерени њестиментии*, Београд, Просвета, 1995, с. 220-221.

карактер – како то у Јаначековом случају тврди Кундера – како онда објаснити да су дела толиких других уметника, откривених и са још већим закашњењем од Јаначекове *Јенуфе*, и даље извор жучних полемика?

Ламентираће Кундера и над судбинама модерних прозаиста чија дела нису исправно схваћена непосредно после објављивања. Тако – истиче Кундера – највећа трагедија која се десила Гомбровичу, Броху, Музилу и Кафки, јесте у томе што њихова прозна дела, будући откривена са закашњењем од неколико деценија, „нису више имала потребну снагу да заведу једну генерацију и створе покрет”.² Отуда и Кундерин патетични усклик да је, захваљујући овом закашњењу – као да се препознавање уметничких иновација одвија у ритму доласка и одласка швајцарских возова – „највећа прекретница у историји романа нашег века прошла незапажено”.³ Кундерино размишљање о четворици модерних романописаца обележено је утопијским односом према историји романа у којој Кундера жели да види ред и само ред, тачни распоред строго контролисаних возова који омогућује да се никада не падне у хаос закашњења у којем „естетске вредности нису видљиве”. Најгоре што једном уметничком делу може да се деси јесте да, како каже Кундера, заврши „као неки леп врт, смештен поред историје”.⁴ Остаје, међутим, нејасно на основу чега Кундера верује да је препознавање уметничке новине – поготову оне која представља искорак из доминантног естетичког модела једног периода – тако једноставан и лак посао који би се увек могао обавити благовремено и без икаквог закашњења.

Кундера нас такође подсећа да није само рецепција оно што уметничка дела смешта у контекст историјског. И само стварање одвија се у сенци историје одређеног жанра. То је разлог што Кундера посебно хвали писце који су настојали да за основу своје романескне поетике узму „целокупно историјско искуство романа”. И не само писци, већ и „велики модерни

2) Исто, с. 290.

3) Исто, с. 290.

4) Исто, с. 221.

композитори (ово се односи на Стравинског исто као и на Шенберга) желели су да обухвате *све* векове музике, да поново размисле, поново саставе скалу вредности *целокупне* њене историје ...”⁵ Посебна вредност Стравинског као композитора – истиче Кундера – јесте у томе што се он више од било ког другог композитора „ослањао на целокупно подручје музике”.⁶ Прави завичај овог композитора била је, примећује Кундера, „сва музика свих музичара”.⁷ Ако је веровати Кундери, највећи уметници нашег времена, било да је у питању уметност музике или уметност прозе, инспиришу се целокупном историјом одређеног уметничког жанра. Познавање укупне историје романа или укупне историје музике, постаје – верује Кундера – поуздан водич при писању једног романа или при компоновању једног музичког дела. Појединачно уметничко дело – како га замишља Кундера – само је отелотворење основних принципа историје жанра којем припада. Кундерине синтагме као „целокупно историјско искуство романа”, „сви векови музике”, „сва музика свих музичара” – говоре нам недвосмислено да је историја схваћена као укупност, као целина. Стога нема уметничког изван целине историје уметности, нема романа изван „целокупног историјског искуства романа”. Кундера изједначаје појмове укупности и историје по моделу утопијског мишљења. При том, укупност није само хронолошки попис онога што је уметнички вредно. Укупност – то је заборав грешке, трансцендирање људског. Помоћу укупности (историје) брише се све оно људско (кривотворење, неразумевање, искључивост ...) у име једног надљудског квалитета који има вредност по себи. Упркос томе што даје примере неразумевања значајних уметника појединих периода (као што је случај са четворицом модерних прозаиста) – Кундера не дозвољава да „суро̀ва реалност” иједног тренутка угрози концепт историје уметности као идеалног, хармоничног, безгрешног постојања уметности у простору и времену. Отуда код Кундере нема ни помена о томе да и историја уметности производи хаос, да је хаос – штавише – онај њен паралелни живот, паралелна судбина.

5) Исто, с. 90.

6) Исто, с. 91.

7) Исто, с. 115.

У својим есејима, Кундера жели да нас убеди да се он, разматрајући роман као жанр, бави ни мање ни више него укупном историјом романа. Али, историја романа како је замишља Кундера није друго до нека врста фатаморгане. Сводећи укупну историју романа час на раблеовски роман карневалске разуданости, час на модернистички роман неколицине средњоевропских аутора – Кундера у име „целовите историје” романа кастрира читаве епохе, правце, естетичке концепте – који такође припадају историји овог жанра. Нема сумње да Кундерино позивање на укупну историју романа нема другог циља осим да на индиректни начин оправда његову сопствену поетику. У укупној историји романа жели Кундера да нађе потврду свог естетичког избора. Али, зар естетички избор није легитиман и без историје као његовог врховног алибија? Скицирајући у *Изневереним шестнаестим* тачно место које његово дело треба да заузме у историји романа, Кундера подсећа на човека који је пре своје смрти не само купио парцелу у којој ће једнога дана лежати, већ који је – штавише – на свом будућем гробу посадио и цвеће које редовно залива и негује. Кад умре, пребиваће романописац Кундера на месту које је сам означаио, и које је изабрао на основу увида у „укупну историју романа”. А нама ће, обичним смртницима, оставити да се питамо у чему се „укупна историја романа” разликује од синтагми типа „укупна историја месечине” или „укупна историја опалих шишарки”.

ОГЛЕД ИЗ ИМУНОЛОГИЈЕ

„Увек сам био имун на сва лирска искушења.”
(Кундера, *Изневерени тештаменти*, с. 183)

Кундера: Има дела у модерној уметности која су открила не-поновљиву срећу постојања, срећу која се манифестује неодговорном еуфоријом маште, задовољством да се измишља, да се изненади, то јест, шокира измишљањем. Могла би се направити читава једна листа уметничких дела која су прожета овом срећом... (*Тештаменти*, с. 105).

Бодлер: Нећу да тврдим да Радост не може да се удружи са Лепотом, али ћу рећи да је Радост један од највулгарнијих украса, док јој је Меланхолија, да тако кажемо, славна дружбеница до те мере да просто не могу да замислим (да мој мозак није зачарано огледало?) неки тип Лепоте у којој не би било *Несреће*.¹

* * *

Кундера: (...) ако се Стравински, као ниједан композитор ни пре ни после њега, ослањао на целокупно подручје историје музике црпећи из њега инспирацију, то нимало не умањује оригиналност његове уметности. (...) Желим да кажем да је управо његово лутање кроз историју музике, дакле његов свесни, намерни, дивовски и коме нема равна 'еклитизам', његова потпуна и неупоредива оригиналност. (*Тештаменти* с. 91)

1) Наведено из Марио Прац, *Аџонија романџизма*, Београд, Нолит, 1974, с. 45.

Гомбрович: Ако ико, онда Борхес! То је књижевност за књижевнике, као нарочито писана за чланове жирија, то је кандидат баш као што треба, апстракционист, сколастик, метафизичар, доста неоригиналан да би нашао већ угажен пут, доста оригиналан у тој својој неоригиналности да би постао нова и чак стваралачка варијанта нечег познатог и признатог.²

* * *

Кундера: Без икакве сумње, Стравински је носио у себи рану своје емиграције, као и сви други; без икакве сумње, његова уметничка еволуција имала би сасвим другачији пут да је остао тамо где је био рођен. (*Тестаменти*, с. 114)

Гомбрович: Је ли икад човек пребивао игде другде до у себи?³

* * *

Кундера: Као младић, нисам оклевао да одговорим: Стравински је био за мене један од оних који су ми отворили врата ка даљинама за које сам веровао да су бескрајне. (*Тестаменти*, с. 91)

Флобер: То ме подсећа на Јафу, где сам, ушавши, осетио истовремено мирис лимунова и лешева.⁴

2) Витолд Гомбрович, *Дневник III (1961-1966)*, Београд, Просвета, 1985, с. 88.

3) Витолд Гомбрович, *Дневник I (1953-1956)*, Београд, Просвета, 1985, с. 123.

4) Наведено из Марио Прац, *Азонија романџизма*, Београд, Нолит, 1974, с. 44.

* * *

Кундера: Најлепша еротска сцена коју је Кафка написао налази се у трећем поглављу *Замка*: љубавни чин између К. и Фриде. (...) Дужина коитуса претвара се у метафору хода под сунцем туђинштине. Међутим, ни овај ход није ружноћа; напротив, он привлачи, позива нас да идемо још даље, опија нас: он је лепота. (*Тесџаменџи*, с. 60–61)

Бодлер: Задихани љубавник нагнут над својом лепотицом изгледа као самртник који милује свој гроб.⁵

* * *

Кундера: Јер Кафка није *патио* за нас! Он се забављао за нас! (*Тесџаменџи*, с. 59)

Кафка: Довољно је да стреле тачно одговарају ранама које су задале.⁶

* * *

Кундера: Ништа ми се, дакле, не чини ужаснијим за уметност од испадања из историје, јер то је пад у хаос, где естетске вредности нису видљиве. (*Тесџаменџи*, с. 26)

Флобер: (...) небо без облака огледа се у топлом Океану, конопци се диме када их извуку из воде, ајкуле прате бродове и прождиру мртве.⁷

5) Исто, с. 45.

6) Франц Кафка, *Дневници*, Београд, СКЗ, 1969, с. 418.

7) Марио Прац, *Аџонија романџизма*, Београд, Нолит, 1974, с. 151.

* * *

Кундера: Пошто је једном прошла кроз пустињу заборава, Бахова музика, чини ми се, још увек је само упола схваћена. (*Тесџаментџи*, с. 74)

М. Праг: У априлу 1819. мрачна Полидоријева новела *The Vampire* појавила се у *New Monthly Magazine*, због неспоразума с директором часописа под Бајроновим именом и Гете ју је, примајући то здраво за готово, прогласио најбољим што је песник уопште написао.⁸

* * *

Кундера: Критеријум зрелости: способност да се одоли симболима. (*The Art of the Novel*, с. 63)

Л. Мамфорд: Не ради се само о томе да су протестантизам и наука уништили старе симболе, већ о томе да они морају да спрече настанак нових симбола.⁹

* * *

Кундера: Срећно Раблеово време: лептир романа полеће носећи на свом телу комадиће чауре свилене бубе. (*Тесџаментџи*, с. 9)

Арабал: Зебра из Заира умире са својим пругама, а лепокрили лептир са својим пегама.

8) Исто, с. 84.

9) *The Lewis Mumford Reader*, Ed. by Donald L. Miller, Pantheon Books, New York, 1986, с. 259.

О РОМАНУ – ОПЕТ

Кундерина књига *Изневерени шесттаменџи*, као и његова претходна есејистичка књига *Умешношћ романс*, писана је с нескривеном амбицијом да се формулише једна стваралачка естетика, као и да се једна књижевна оријентација промисли у контексту историје романа. Но, наслов Кундерине књиге не треба схватити као Кундерино признање о изневеравању сопствене поетике. Напротив, Кундера инсистира на континуитету својих поетичких опредељења, а појам „изневерених тестамената” односи се на друге – преводиоце, тумаче, писце и издаваче, који у различитим приликама изневеравају оно што Кундера сматра суштином романа. Видећемо, међутим, да и Кундера мења неке од својих претходно изречених ставова, не успевајући при том да избегне најочигледније недоследности и контрадикције.

И у другој књизи својих есеја, као и у првој, Кундера настоји да умањи значај Достојевског као романописца. Разлози за то нису само ирационалне природе, већ потичу и из неразумевања неких суштинских одлика прозе руског писца. Већ на почетку своје књиге *Изневерени шесттаменџи*, Кундера истиче: „То је естетика Достојевског: његове личности су укореењене у личну, врло оригиналну идеологију на основу које делују чврстом логиком.”¹ Исту тезу Кундера понавља и у есеју *Пушчеви у маџли*: „Идентитет личности Достојевског налази се у њиховој личној идеологији која, на један више или мање директан начин, одређује њихово понашање.”² Кундерин опис књижевног лика код Достојевског заиста је заснован на неразумевању. Најпре, више је него очигледно да књижевни ликови Достојевског, ма колико били оригинални као књижевне творевине,

1) Милан Кундера, *Изневерени шесттаменџи*, Београд, Просвета, 1995, с. 18.

2) Исто, с. 244.

нису уједно и носиоци „оригиналних идеологија”. Уосталом, Достојевски не чини ништа да би прикрио сличност својих књижевних ликова са њиховим некњижевним прототиповима: религиозним мислиоцима, анархистима, нихилистима и сл. Како је већ истакао Михаил Бахтин, у сваком роману Достојевског, баш као и у „сократовском дијалогу”, идеје се никада не износе у њиховом коначном облику, већ се изграђују искључиво на позадини туђих идеја. Отуда у роману Достојевског нема „личних идеологија” као нечег довршеног, нити се пак може рећи да Достојевски верује у оригиналне идеологије. Велико откриће Достојевског – по Бахтину – управо је у томе што је показао да лична идеологија може да се оформи и изрази само у дијалогу са *грузим*, у сусрету са идеологијом *грузоџ*, са опсецијом *грузоџ*, најзад – са језиком *грузоџ*. Дакле, да појединачна идеологија, најзад изражена, никада не може претендовати на апсолутну оригиналност, будући да своје уобличење дугује дијалогу као услову свог настанка.³ Нема сумње, много је лакше свести књижевне ликове Достојевског на оригиналне идеологије, као што то чини Кундера, неголи објаснити како то да многе од тих идеологија, које се могу наћи и код других аутора (Херцена, Чадајева, Штирнера), ипак не сметају Достојевском у стварању оригиналних књижевних ликова. Тајну књижевног лика, која је код Достојевског у књижевном поступку, а не у „идеологији” коју књижевни лик заступа, Кундера чак и не покушава да објасни. Такође, Кундера не увиђа да јунаци Достојевског не живе ни у каквој хармонији са идејама које их опседају. Напротив, они се са тим идејама, посредством саговорника или пак сопствених двојника, боре до поништења. За њих су идеје пре свега нешто што се *осећа*, па тек потом нешто што се *мисли*. Отуда у роману Достојевског нема нигде неутралног, чисто рефлексивног односа према идеји. Стога ни идеје никада нису довршене да би биле носилац идентитета одређеног књижевног лика. Самим тим, понашање књижевних ликова Достојевског карактерише све осим „чврсте логике”.

Да би појаснио природу књижевног лика код Достојевског, Кундера ће књижевне ликове Достојевског упоредити са књи-

3) Види Михаил Бахтин, *Проблеми њоейшике Достѡјевскоѡ*, Београд, Нолит, 1967.

жевним ликовима Лава Толстоја. Код Толстојевих књижевних јунака, истиче Кундера, срећемо се са феноменом сталних преображаја књижевног лика, преображаја који књижевни лик откривају као мноштво различитих личности у потрази за сопственим идентитетом. Тако, на пример, не постоји један, прави Болконски – примећује Кундера – већ неколико њих, подједнако правих. Код Толстоја, свака фаза у развоју књижевног лика, представља негацију претходне, чиме се на радикалан начин поставља питање идентитета човекове личности. Ови преображаји нас наводе да се – речима Кундере – запитамо: „Колико се времена један човек може сматрати идентичним самом себи? Само роман може, конкретно и темељно да истражи ту тајну, једну од највећих коју човек познаје; а то је свакако први учинио Толстој.”⁴ У кратком осврту на природу књижевног лика код Достојевског, већ смо указали да се и Достојевски, барем онолико колико и Толстој, може сматрати иноватором у уметничком приказивању људске личности као неидентичне самој себи. Но, то би само по себи могло бити предмет посебне студије. Оно што нас у наведеном одломку тренутно интересује јесте Кундерин покушај да се роман одреди као литерарни жанр у коме су сазнајно и естетичко неодвојиви једно од другог. Штавише, да се роману додели посебна улога у сазнавању највеће од свих тајни – тајне људског идентитета. Само роман, а не филозофија, верује Кундера, може да на прави начин постави питање људског идентитета, и само роман може да, приказујући све мене кроз које пролази један књижевни лик, на то питање одговори. Али, ако је тајна људског идентитета, по први пут у историји романа откривена управо у Толстојевом роману, како онда разумети сву ону кампању коју Кундера води против реализма као књижевне оријентације? Ако је Толстој, како истиче Кундера, био први који је у историји романа успео да осветли „једну од највећих тајни коју човек познаје”, и ако је, штавише, осветљавање те тајне, тајне људског идентитета, нешто што је кључно за разумевање романа као жанра, зар не би онда било логично очекивати да нам Кундера објасни како

4) Милан Кундера, *Изневрени ђесџаменџи*, Београд, Просвета, 1995, с. 247.

то да се та тајна по први пут открива управо у делу једног реалисте?

Ево још једног примера који показује да су неке од Кундериних основних теза међусобно неусагласиве. Критикујући „позоришни карактер композиције” у романима 19. века, Кундера истиче да су ови романи били умногоме ограничени. Тако, они се по правилу баве једним заплетом и „истим личностима”. „Допустити личностима да напусте роман наред пута – примећује Кундера – што је било нормално за Сервантеса, сматрано је као грешка.”⁵ Нема сумње да Кундера позитивно вреднује Сервантесову слободу књижевних ликова. Но, више је него очигледно да се Сервантесове слободе, које се Кундери чине толико значајним, нимало не односе на главне ликове његових романа већ тек на споредне. Кундера, наиме, не објашњава како је могуће показати преображаје једног књижевног лика, преображаје који су начин сазнавања човековог идентитета, ако писац дозвољава књижевном лику да „наред пута”, што ће рећи усред романа, наједном испари попут етера. Нити се пита, дивећи се Сервантесовим слободама, како то да главне ликове Сервантес никако не уклања из свог романа, већ управо на њима гради романескну структуру са истом оном приврженошћу књижевном лику какву налазимо и код писаца других епоха, па и код писаца деветнаестог века које он тако оштро супротставља Сервантесу.

Објашњавајући структуралне одлике романа који се јавља почетком 19. века, Кундера истиче:

Код Скота, код Балзака, код Достојевског, роман је компонован као низ минуциозно описаних сцена са њиховим декором, њиховим дијалогом, њиховом радњом; све што није везано за овај низ сцена, све што није сцена, сматрано је и осећано као секундарно, то јест излишно.⁶

Да ли „сцена”, онако како је дефинише Кундера, учествује на исти начин у изградњи композиције романа поменутих аутора, могло би бити предмет посебне расправе. Но, ако при-

5) Исто, с. 151.

6) Исто, с. 150.

хватимо да Кундера користи ову реч у једном прилично уопштеном смислу како би описао опште одлике романа једне епохе, онда је више него очигледно да се са оваквим типом сцене срећемо и код Толстоја кога Кундера, у овом контексту, нимало случајно, не помиње. Кажемо нимало случајно из следећег разлога. Ако би признао да је сцена основни елемент композиције и Толстојевих романа, а не само романа Скота, Балзака и Достојевског, онда би Кундера морао да објасни како то да доминантност сцене у Толстојевим романима не искључује могућност иновације у погледу оних других елемената романескне структуре. Заиста, како је могуће у једном делу помирити класичну композицијску структуру, која се гради на низу сцена од којих свака захтева „целокупну психологију личности” и „логичку строгост”, са књижевним ликовима који су – како истиче Кундера – неистоветни самима себи? Како је могуће да у романима једног писца, у овом случају Толстоја, могу напореда постојати класична композицијска структура и књижевни ликови који својом променљивошћу негирају управо такву структуру? Кундера нас оставља без одговора.

* * *

И у *Изневереним ѿсѣтаменїима*, Кундера размишља о проблему романескне тематике, проблему који га је толико намучио у његовој књизи *Уметности романа*. У есеју под насловом *Дела и ѿаукови*, Кундера нас подсећа да је суштина модерне уметности „побуна против имитације реалности у име аутономних законитости уметности”. И даље, да испуњење овог захтева налаже да у уметничком делу сви елементи морају имати подједнак естетски значај. Другим речима, уметничко дело није синтеза више или мање естетских елемената, синтеза уметничке суштине и позадине на којој се „пројектује” та суштина, већ нека врста монаде чији су сви делови подједнако испуњени естетским садржајем. Сликвито речено, уметничко дело је попут комада злата у којем је сваки атом начињен од исте материје: злата.

Да би на конкретним делима проверио смисао овог поетичког постулата, Кундера се задржава на поређењу двају романа: Мановог *Чаробног брега* и Музиловог *Човека без својстава*. Основна разлика између ова два романа, из које произилази и различит однос њихових аутора према проблему романескне

тематике, јесте у томе што је, како истиче Кундера, Манов роман „дескриптиван”, док је Музилов „мисаон”. Истина, Кундера признаје да се и у Мановом и у Музиловом роману срећемо са идејама. Али, док Ман излаже своје идеје углавном кроз дијалоге који се одвијају „пред декором једног дескриптивног романа”, дотле Музил – тврди Кундера – излаже идеје у њиховом чистом виду, не пројектујући их на нетематској позадини, а поготову не на оној која би подсећала на литерарне поступке реалиста. Дакле, оно што Манов роман чини дескриптивним а не мисаоним није недостатак идеја, нити недостатак пишевих способности да се оне уобличе, већ чињеница да се те идеје не могу изложити без каквог таквог описивања стварности у којој настају. Музилов роман – верује Кундера – није мисаонији од Мановог зато што садржи дубље мисли, већ зато што у њему не налазимо трагове реалистичког дочаравања стварности. По Кундери, управо реалистичко илузионирање ствара игру предњих планова и позадине, односно несклад између теме и онога што је секундарно, пропратно. Овај би се проблем – верује Кундера – најлакше могао решити одбацивањем реалистичког подражавања стварности, чиме би се уклонила могућност да у роману, напоредо са мислима које творе тему романа, постоје и други слојеви који за романескну творевину нису битни. Али, чак и ако из романа уклонимо све трагове реалистичког сликања стварности, игра предњих планова и позадине не престаје, већ наставља да се одвија на нов начин. Ни у најмисаонијем и најинтелектуалнијем роману не могу све мисли – како то верује Кундера – у подједнакој мери чинити тему романа, поготову не онда када дотични роман, попут *Човека без својства*, има 2000 страница. Многе од тих мисли постаће, пре или касније, нека врста позадине. Најзад, претпоставимо на тренутак да је у роману могуће остварити чисту, доследну, апсолутну мисаоност. Да ли би тиме аутоматски био решен проблем илузионирања? Упркос ономе у шта верује Кундера, одговор је негативан. Јер, шта је сликање чисте апсолутне мисаоности, ако не илузионирање те исте мисаоности као једине могуће реалности?

Доследно инсистирајући на томе да се из романа мора одстранити све оно што на најдиректнији начин не учествује у обликовању романескне тематике, Кундера се осврће и на проблем коришћења неуметничких знања у уметничком делу.

И овога пута, Кундера предлаже да се све оно што нема чисто естетску функцију одстрани из романа као скалпелом. Романописац – верује Кундера – мора да уобличи уметничку визију на основу личних увида и сазнања, не користећи при том ништа из фонда опшћих знања која су му доступна у одређеном историјском тренутку. И овде ће дела Томаса Мана и Роберта Музила послужити као парадигме двају различитих уметничких поступака. Кундера истиче да се Ман као писац „служи свим оним чиме наука – социологија, политологија, медицина, ботаника, физика, хемија – могу да објасне ову или ону тему...” За разлику од Мана, Музил се – примећује Кундера – „не прерушава у научника, лекара, социолога, историографа, он анализира *људске ситуације* које не припадају ниједној научној дисциплини, које једноставно припадају животу”.⁷ Нема сумње, нико неће спорити да се Манов и Музилов стваралачки поступак у много чему разликују. Оно са чиме се не можемо сложити је Кундерина тврдња да Музил успева да из свог романа одстрани све оно што је научио из других дисциплина и да ствара само на основу онога што је сам открио. По Кундери, Музил се разликује од Мана по томе што „он анализира *људске ситуације* које не припадају ниједној научној дисциплини, које једноставно припадају животу”. Али, Кундера заборавља да се човек не бави „једноставно” животом чак ни онда када га живи, а камоли када покушава да га транспонује у уметничку форму као што је роман. Кундерино веровање да је у уметности могуће избећи свако знање које није искључиво уметничко, у овом случају романескно – није друго до чиста утопија. Када би Кундера био објективан као што није, морао би признати да се и Музил итекако служио знањима неуметничких дисциплина, а нарочито знањима дубинске психологије коју Кундера толико презире. Наравно, признати ову очигледну чињеницу значило би одрећи се црно-белог контрастирања Мановог и Музиловог поступка на чему Кундера толико инсистира. Дакле, Кундера не тврди да је Музил креативнији у уметничком преобликовању неуметничких знања – што би се још и дало бранити озбиљним аргументима, већ да се Музил, за разлику од Мана, *никада* није користио знањима неуметничких дисципли-

7) Исто, с. 191.

плина. И ова Кундерина теза, баш као и она о разлици између „дескриптивног” и „мисаоног” романа, представља неки облик црно-белог редукционизма који је, као и увек, резултат свесног или несвесног искривљавања најочигледнијих чињеница.

Овде свакако неће бити на одмет да се сетимо како је Франсоа Рабле, кога Кундера сматра изумитељем романескне форме, решавао проблем односа креативне имагинације с једне и знања неуметничких дисциплина с друге стране. Сасвим супротно Кундери, који за дивно чудо себе сматра Раблеовим следбеником, француски писац није бежао од знања неуметничких дисциплина. Напротив! У својој студији *Стваралаштво Франсоа Раблеа*, Михаил Бахтин истиче:

Раблеово дело је, као и сва велика дела епохе, дубоко енциклопедично. Нема гране знања и практичног живота која није представљена у његовом роману, и то до у танчине. (...) Захваљујући низу специјалних радова, данас се може сматрати доказаном беспрекорна упућеност нашег аутора не само у медицину и у различите гране природних наука, већ и у јуриспруденцију, архитектуру, војне науке, у поморство, кулинарство, лов са соколовима, у игре и спортске активности, у нумизматику, итд.⁸

Најзад, хоће ли се један писац на одређена неуметничка знања позивати као Ман, или ће се њима поигравати као Рабле, од другоразредног је значаја. Главно је то да, ни у једном ни у другом случају, он неће моћи да стваралачку имагинацију одвоји као скалпелом од знања неуметничких дисциплина. Такође, Кундерино разликовање уметничких дела на основу присуства неуметничких знања у њима није ни најмање поуздано као критеријум естетског вредновања. На пример, руска књижевност деветнаестог века обилује описима двобоја. Рећи да су описи ових двобоја у појединим романима уметнички неуспели јер се ослањају на знања о руковању оружјем, дакле на знања некњижевна, значило би изрећи најобичнију бесмислицу. Или, узмимо за пример роман као целовито остварење. Нема никакве сумње да се Толстојев *Рат и мир* умногоме заснива на позна-

8) М. Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа*, Београд, Полит, 1978, с. 472.

вању извесних историјских чињеница. Па опет, тврдити да је овај роман неуспео као уметничко дело само зато што се ослања на неуметничка знања о Наполеоновим походима – било би ништа мање бесмислено. А управо тако размишља Кундера када Мана који се ослања на знања неуметничких дисциплина приказује као инфериорног у односу на Музила који се на таква знања тобоже не ослања.

Ако се сложимо да форма једног уметничког дела, па и романа, није у механичком збиру његових елемената, већ у природи њихових односа, у начину међусобног преображавања тих елемената у оквиру дела као целине, онда није тешко уочити да се Кундера у својим есејима заправо и не бави формом. Истини за вољу, ваља признати да Кундера покушава да детаљно објасни оригиналност Музиловог романа, његову инвентивност у контексту историје овог жанра. Међутим, и у Музиловом случају, као и у Толстојевом, Кундера ће новину романескне *форме* покушати да објасни истицањем тек једног од елемената романескне структуре. Као што није успео да нам објасни како то да Толстојевом роману нови тип књижевног лика не нарушава нимало класичну композициону шему, тако ни у Музиловом случају Кундера неће успети да нам објасни како то да један сасвим нови приступ романескној тематици, који назива ни мање ни више него „структуралном револуцијом”, оставља остале слојеве романа нетакнутим, непреображеним. Иако Музилово третирање романескне тематике назива „структуралном револуцијом”, Кундера напомиње да се велики преврати у уметности одвијају на један „дискретан” начин. Нема сумње, читалац већ сада може да наслути да појам „структуралне револуције” није нешто што се односи на све елементе романескне структуре. Тако, упркос иновацијама у домену проширеног обима тематике, Кундера истиче да код Музила нема „промене хронологије”, нити пак „деструкције личности и радње”. И даље, говорећи о Музиловом роману *Човек без својства*, Кундера истиче: „На готово две хиљаде страна следимо скромну причу о једном младом интелектуалцу, Улриху ...”⁹ Кундера, који је толико критиковао хронологију као

9) Милан Кундера, *Изневрени ѿсѣтаменѿи*, Београд, Просвета, 1995, с. 192.

преживелу структуру класичне наративне приче и као средство илузионирања стварности, сада одједном сматра да је њено присуство у Музиловом роману сасвим сагласно са његовим „револуционарним” иновацијама. Он, који је Толстојеве јунаке хвалио управо зато јер својом променљивошћу нарушавају јединство књижевног лика, сада сматра природним да у Музиловом роману могу постојати целовити ликови, па чак и радња са својом хронологијом. За дивно чудо, Кундера нам не објашњава како то да је Музилова прича о Улриху, испричана „*на гошћово две хиљаде страни*”, ни мање ни више него „скромна”, док наратив у делима деветнаестог века, често остварена на неупоредиво мањем броју страница, представља прави баласт за романескну конструкцију?

Кундера примећује да, за разлику од Мановог романа, у Музиловом роману „све постаје тема”. Нема више нетематске позадине већ се све одвија у првом плану као на кубистичкој слици. Међутим, чак и када бисмо се сложили са овим тврђењем, тиме још увек не бисмо могли да објаснимо на који начин се то „све” које је постало тема – отелотворује као романескна форма. Кундера верује да проширен опсег теме, сам од себе, неком својом иманентном логиком, невидљивом алхемијом, нужно изграђује нову форму. Али, да се проширењем романескне тематике не решава ни најмање проблем форме, истакао је у једном давном интервјуу Милош Црњански. Он каже:

Сада се роман изменио. У њега се може трпати све и свашта. Сада је роман само питање садржаја. А видите, питање форме је исто тако велико питање литературе.¹⁰

10) Милош Црњански, *Испунио сам своју судбину*, Београд, БИГЗ, 1992, с. 180.

ОТАЦ РОМАНА И ЊЕГОВ УЧЕНИК

Већ смо истакли да се Кундерина поетичка разматрања често заснивају на магловитим појмовима као што су „целокупно историјско искуство романа”, „сви векови музике”, „општа европска свест” и слично. Један од таквих магловитих појмова који се провлачи у Кундериним размишљањима о роману јесте и појам раблеовске традиције. Кундерин полемички обрачун с романтизмом и реализмом подједнако, остварен је из угла једне – како он верује – раблеовске естетике и раблеовског погледа на свет. Такође, његово вредновање појединих романописаца, које имплицитно сугерише и правац вредновања његовог сопственог дела, позива се на Раблеово дело. Али, шта је раблеовска традиција? Нема сумње, она подразумева суштинску везу са поетиком и стваралаштвом самога Раблеа. Но, читалац Кундериних есеја може остати у најмању руку збуњен када види да Кундера међу Раблеове следбенике сврстава и тако различите писце као што су Балзак, Флобер, Рушди или Киш. Наравно, појам раблеовске традиције могао би бити предмет посебне расправе. Оно што нас овде највише занима јесте да утврдимо има ли основа да Кундеру сматрамо Раблеовим следбеником. Да бисмо одговорили на ово питање, мораћемо да – макар у основним цртама – упоредимо стваралаштво и поетичка начела ове двојице аутора. Видећемо да разлике између Раблеа и Кундере нису нимало површинске. Напротив, оне су многобројне и суштинске. Пођимо редом.

Док је Рабле један од твораца француског књижевног језика, дотле се Кундера одриче свог матерњег језика, не увиђајући да би у складу са својим антинационалним опредељењем било доследније да је за свој нови језик изабрао есперанто а не француски. Док Раблеу не смета што је Француз, Кундера би хтео да не буде Чех. Док Рабле у политици папства види тежњу ка наднационалној власти и угрожавање појединачних нација, дотле Кундера верује у Европу као наднационални идентитет,

искључујући при том из ње све оне европске нације које нису по мери његових политичких идеала.

Док је Рабле као писац с оне стране сваког мисионарства и проповедништва, дотле Кундера није имун на искушења морализма. Као што су некада црквени оци веровали да вера у бога може да нас сачува од сваког зла и сваког искушења, тако сада Кундера верује да је дух скепсе, који он налази у великим делима романескне уметности, сасвим довољан да нас сачува од насиља и догматизма. Другим речима, Кундера верује да онај који сумња не може бити догматик, и обратно: да је једном догматику сумња сасвим непозната. Чињеница да Кундера није у стању ни да замисли да у једном човеку могу напоредо постојати и нагон за скепсом и нагон за прихватањем неке догме, говори колико је његова представа људске психе упрошћена, могло би се рећи чак наивна. Отуда Кундера човечанство дели на две групе: на оне који сумњају и на оне који слепо верују. Они који сумњају, романописци, јесу пастири који треба да стадо слепо верујућих изведу на зелене пашњаке уз помоћ романа који је Библија модерног доба и модерног човека.

Док Рабле у средиште свог уметничког дела ставља оно што је у његовом времену било непризнато, омаловажено и маргинализовано, Кундера се у својим размишљањима о уметности, као и својим уметничким делима, инспирише оним што у његовом времену представља сам врх официјелне културе. Када у својим есејима пише о Кафки, Музилу, Броху, Стравинском, Јаначеку – Кундера се ни за тренутак не бави оним што је маргинално, већ оним што је, напротив, опште признато и што је чак део школских програма. И у својим романима, Кундера се искључиво инспирише познатим делима светске књижевности. Док се Рабле инспирише језицима и животима анонимних припадника најразличитијих професија и друштвених слојева, дотле се Кундера искључиво инспирише делима и идејама већ славних мислилаца и уметника.

Док је Рабле – како примећује Бахтин – „један од највећих реалиста светске књижевности”,¹ дотле је Кундера један од највећих мрзитеља реализма у књижевности.

1) М. Бахтин, *Стиваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Београд, Нолит, 1978, с. 154.

Већ смо указали на чињеницу да Кундера дефинише основна начела своје поетике тако што их супротставља поетици реализма. Кундера, међутим, губи из вида да се проблем реализма у књижевности не може свести само на једну књижевну школу, или епоху. У својој студији *Стваралаштво Франсоа Раблеа*, Михаил Бахтин истиче:

Ренесансна гротескна сликовност непосредно везана с народном карневалском културом – код Раблеа, Сервантеса, Шекспира – извршила је одлучујући утицај на сву велику реалистичку књижевност наредних векова. Реализам великог стила (реализам Стендала, Балзака, Игоа, Дикенса и др.) увек је био везан (непосредно или посредно) с ренесансном традицијом, а раскид с њом неизбежно је доводио до уситњавања реализма и његовог изобличавања у натуралистички емпиризам.²

Док имагинативне слободе у Раблеовом делу не искључују помињање стварних места, личности и догађаја – дотле Кундера верује да свака евокација стварности спутава слободу имагинације и значи пад у реализам. Док Рабле избегава типизацију, апстраховање и симболизовање, инсистирајући на појединачним именима људи, ствари и појава – дотле Кундера чак и имена главних јунака своје прозе своди на неку врсту компјутерске шифре лишене прошлости и психологије.

Док Раблеово дело указује на релативност граница између књижевних жанрова, дотле Кундера верује у апсолутну супериорност једног жанра – романа. Док је Раблеу основно средство изражавања гротескна слика, дотле је Кундерино основно средство рефлексја. Док код Раблеа срећемо преувеличавања и претеривања свих врста, дотле Кундера инсистира на прегледности уметничке композиције по угледу на складне пропорције какве срећемо у класичној музици. Док Рабле одузима бројевима свако симболичко, магијско значење, дотле Кундера у математичким пропорцијама види средство којим се постиже склад уметничке форме. Док је Раблеова естетика броја изразито гротескна, дотле је Кундерина естетика броја изразито

2) Исто, с. 62.

озбиљна, чак патетична. Док Рабле у броју види извор комике, дотле Кундера у броју види симбол равнотеже и хармоније.

Код Раблеа, хумор није само средство којим се разобличава монолитна слика света, догматска представа о свету и човеку, већ много више од тога: *принцип грађења форме*, што се огледа у карневалском богатству и разузданости његове прозе. Отуда безброј прича и причица, доскочица и дигресија, псовки и преклињања, клетви и народних блазона, неповезаних било каквом хијерархијом или вишим принципом. Код Кундере, хумор је више игра интелекта него принцип грађења форме. Такође, Кундера који пише прозу по узору на симетричне пропорције класичне музике, не зна за хаос хумора као динамичког принципа који нарушава унапред замишљен план композиције.

Док Рабле својим распојасаним хумором жели да покрене цело наше тело и натера га на смех, дотле Кундера тражи од нас да се бестелесним представама човека и сами смејемо бестелесно, крајичком интелекта. Одбацујући представу тела и телесности у роману, Кундера одбацује и „смех материјално-телесног” (Бахтинов израз) – свдећи тако хумор на неку врсту става, на апстракцију. Код Раблеа, нема космичког изван телесног, нема слике космоса без слике људског тела. Тело је микро и макро космос истовремено. Код Кундере, људско тело једва да постоји као слика, а ако је на тренутак и присутно, онда је оно све само не слика космичког.

Док Рабле чак и именима животиња, биљака и предмета, жели да удахне непоновљивост, један скоро људски квалитет, дотле Кундера и оно људско жели да представи као ознаку нечег апстрактног и нељудског. Док је за Раблеа *име* једна од највећих тајни, сама суштина бића, појава и ствари – дотле је за Кундери *име* тек баласт порекла, нешто што треба отргнути из контекста материјалног света у којем је настало и на који може да асоцира.

Док је језик Раблеовог дела отеловљење многих језика, који се срећу и преплићу, али и међусобно поништавају, будући да потичу из различитих сфера живота: официјелне културе с једне и културе народних маса с друге стране – дотле је језик Кундериног романа у оквирима књижевног језика његовог времена. Док Раблеово дело открива лепоту књижевног језика на

начин који би се могао мерити са најуспешнијим остварењима поезије, код Кундере не само да нема језикотвораштва и љубави према језику, већ нема ни дубљег преиспитивања функције језика у контексту уметности прозе.

Најзад, Рабле је и творац нове уметничке форме, и нове тематике, и новог језика. Кундера, чак ни у својим најуспелијим делима, није остварио ништа што би се по оригиналности и значају могло упоредити са делом француског писца.

БЕЛЕШКА О ПИСЦУ

Небојша Васовић објавио је следеће књиге:

Поезија као изванумишће (Рад, Београд, 1983);

Сџруна / Суџон (Просвета, Београд, 1984);

Со лично (Видици, Београд, 1986);

Бразил (Матица српска, Нови Сад, 1986);

Песме за децу и калуђере (Матица српска, Нови Сад, 1989);

Пердиго (КЗНС, Нови Сад, 1991);

Гонџ у жиџу (Матица српска, Нови Сад, 1991);

Музика роба (Нолит, Београд, 1992);

Талмуд и ја (БИГЗ, Београд, 1992);

Седам чунова (БИГЗ, Београд, 1995).

САДРЖАЈ

КУНДЕРИНО СХВАТАЊЕ РОМАНА

О романескној тематици	7
Књижевни лик у Кундерионом роману	11
Обестеловљење књижевног лика	15
Дијалог и полифонијски роман	18
Полифонија и проблем каузалности	22
Свеобухватност као негација стила	26

КАФКОЛОГ ПРОТИВ СВОЈЕ ВОЉЕ

Између бога и романа	31
Кафка и инспирација	34
Кафка и Дикенс	36
Између стварног и фиктивног	38
Пепео искуства	42
Удобан живот у Паризу и слика стварности у роману	45

КУНДЕРА И МУЗИКА

Једна сентиментална прича	51
Мимезис и музика	54
Ансермет и Стравински	57
Јаначек и његова емоционална лепеза	59

ТРАНСКРИПЦИЈА КАО УМЕТНИЧКИ ПОСТУПАК

О дијалогу којег нема	63
Астрална преписка (необјављени документи)	66
Уметност и срећа	68
Фаталиста Жак	72
Транскрипција и проблем жанра	76

У ПОТРАЗИ ЗА ОЦЕМ

Укупна историја месечине	83
Оглед из имунологије	87
О роману – опет	91
Отац романа и његов ученик	101

Белешка о писцу	107
-----------------------	-----

Небојша Васовић
ПРОТИВ КУНДЕРЕ

Библиотека АВ ОВО
Књига 2

Издавач
Едиција Браничево
Центар за културу, Пожаревац
Јована Шербановића бр.1

За издавача
Гордан Бојковић

Уредник
Александар Лукић

Коректура и лектура
Едиција Браничево

Телефон власмана: 012 / 226 - 635
Факс: 012 / 223 - 471

Copyright © 2003 Небојша Васовић и Едиција Браничево

Припрема за штампу
„Поповић и синови”, Пожаревац

Штампа
„ТЕС Elektronik”, Пожаревац

Тираж: 555 примерака

ISBN 86-7315-007-8

Пожаревац, 2003

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82.09-31
821.162.3.09-31

ВАСОВИЋ, Небојша

Против Кундере / Небојша Васовић . - Пожаревац :
Едиција Браничево : Центар за културу, 2003 (Пожаревац
: „ТЕС Elektronik”). - 105 стр. ; 21 см. – (Библиотека АБ
ОВО ; књ. 2)

Тираж 555. - Белешка о писцу: стр. [107]. - Напомене и
библиографске референце уз текст.

ISBN 86-7315-007-8

а) Кундера, Милан (1929-) - Поетика б) Роман - Поетика
COBISS.SR-ID 104677900