

# “Zov igre” kao ultimativni zov slobode u funkciji besmrtnosti romana

“Což přestanu hrát hru jen proto, že je marná?”<sup>1</sup>  
(Milan Kundera, *Zlaté jablko věčné touhy*)

## 1. Antilirski stav i glorifikacija romana

Svaki razgovor o Kunderinoj poetici romana možemo započeti isticanjem važnosti romana uopšte kao književnog žanra u piščevom bogatom literarnom opusu, uz navođenje njegove decidirane tvrdnje da je on isključivo romanopisac, iako je za sobom ostavio tri zbirke poezije, nekoliko dramskih komada, kao i pet knjiga eseja. Koliko je značajan Kunderin uticaj čak i na istoričare književnosti u vezi sa insistiranjem na činjenici da je on isključivo romanopisac, svedoče i renomirane monografije koje su o njegovom stvaralaštvu napisali Kvjetošlav Hvatik (Květoslav Chvatík) i Helena Koskova (Helena Kosková), u kojima se ovi autori ne dotiču Kunderine poezije niti dramskog ostvarenja, verujemo iz samog pijeteta prema piščevim subjektivnim željama.<sup>2</sup> Milan Kundera ne krije svoj antilirski stav koji je često objašnjavao bilo u svojim knjigama eseja ili u retkim intervjuima koje je davao. Tako, na primer, u razgovoru sa Brankom Bogavac Kundera navodi da je

---

<sup>1</sup> “Zar da prestanem da igram tu igru samo zato što je uzaludna?” (prev. aut.).

<sup>2</sup> U pitanju su monografije koje i mi koristimo u ovom radu, to su: *Svět románů Milana Kundery* (1994) Kvjetošlava Hvatika, i *Milan Kundera* (1998) Helene Koskove. Trebalo bi napomenuti da Tomáš Kubiček (Tomáš Kubiček) u svojoj monografiji *Vyprávět příběh* (2001) ipak napominje da u svojoj knjizi pažnju ne posvećuje Kunderinoj poeziji i dramati, ne iz piščevih ličnih htenja, već pre svega iz razloga što se bavi samom naracijom u romanima – počev od *Šale (Žert, 1967)* do *Neznanja (L'Ignorance, 2000)*. Šta više, Kubiček ističe da mu je osnovna namera bila da pokaže prirodu Kunderinog teksta kao otvorenog semantičkog prostora, te da imenuje uzroke koji omogućavaju semantičko otvaranje teksta (Kubiček 2001: 10). Tek će monografija Jakuba Češke *Za poetikou Milana Kundery (U potrazi za poetikom Milana Kundery, 2022)* akcentovati početke Kunderinog književnog stvaralaštva, naročito u poglavlju imenovanom kao: “Od snového jednaní *Majitelů kličů* k *Monologům* jako předobrazu budoucí prozaické tvorby” (“Od sanjive radnje *Vlasnika kličeva* do *Monologa* kao predznaka budućeg proznog stvaralaštva”).

njegov prelaz sa lirskog na epski stav bio dug, te da je u jednom određenom trenutku shvatio da nije u stanju da piše poeziju (Bogavac 1990: 95). Osim toga, antilirski stav se predstavlja kao “nepoverenje u sopstvena osećanja i u osećanja drugih. Antilirski stav je ubjeđenje da postoji neograničeno rastojanje između onoga što mislimo da jesmo i onoga što smo u stvari” (*ibid.*: 94). Ovo je nedvo-smisljena ilustracija književnikovog poverenja, pre svega u racio u odnosu na emocije, odnosno osećanja, koja pisac odbacuje kao nepouzdanu i problematičnu kategoriju. Međutim, lirsko doba Kundera ipak doživljava kao neophodnu fazu u procesu ličnog umetničkog razvoja, što će i sam potvrditi u eseju “Što je romanopisac?” u knjizi *Zavjesa (Le Rideau, 2005)*:

Antilirsko obraćenje temeljno je iskustvo u životopisu romanopisca; udaljen od samoga sebe, odjednom se vidi sa odmakom, začuđen što nije onaj kojim se smatrao. Nakon tog iskustva znat će da nijedan čovjek nije onaj kojim se smatra, da je taj nesporazum sveopći, temeljni, i da projicira na ljude [...] blago svjetlo komike. (Kundera 2006c: 86)

Glorifikaciju romana kod Kundera prepoznamo kada navodi da roman za njega nije samo “književni žanr”, i da ga nikada nećemo razumeti ako ga posmatramo samo kao jednu od grana istoga stabla, umesto da u romanu sagledamo umetnost *sui generis*, odnosno autonomnu umetnost. “On (roman) posjeduje vlastitu genezu”, navodi Kundera, “smještenu u trenutku koji pripada samo njemu; on posjeduje vlastitu povijest kojoj ritam daju njemu svojstvena razdoblja” (*ibid.*: 60). Kunderina opredeljenost ka romanu kao umetnosti *sui generis* može se ipak pre svega dovesti u vezu sa duhom vremena u kome je književnik napisao svoje romane na češkom jeziku. U njima Kundera oslikava novoobrazovanu stvarnost u krucijalnim godinama za kulturni, politički, ekonomski razvoj Čehoslovačke,<sup>3</sup> u kojoj potom ispituje postojanje koje se ne definiše onim šta se desilo (jer romanopisac nije istoričar), već pažljivo ilustruje mogućnosti subjektivnih sposobnosti bića, u vezi sa čime Kundera kaže: “Romanopisci iscrtavaju *kartu postojanja* otkrivajući ovu ili onu čovjekovu mogućnost” (Kundera 2002: 43). Upravo u pogledu na mogućnosti romana, Kundera pre svega ističe mogućnosti njegove forme, te navodi da roman predstavlja sintezu velikog znanja, velikih ličnih i istorijskih iskustava pri čemu se u strukturi romana mogu pronaći reportaže, sećanja, autobiografija, esej, filozofija, anegdota (Bogavac 1990: 98). Osim toga, Kvjeto-slav Hvatik pronalazi da je srž Kunderine koncepcije romana zasnovana na dve

---

<sup>3</sup> Mislimo na period nakon 1948. godine kada posle februarskog komunističkog puča prestaje da postoji Treća Čehoslovačka Republika, a na čelo države dolazi Klement Gotvald (Klement Gottwald), produžena Stalinova ruka, što je imalo višestruko poguban uticaj kako na politički, tako i na umetnički i kulturni život u tadašnjoj Čehoslovačkoj; potom i na period normalizacije posle avgusta 1968. godine kada je politička liberalizacija Praškog proleća bila nasilno prekinuta izvršenom invazijom vojske Varšavskog pakta.

premise, pri čemu se prva odnosi na uverenje da je otkrivanje novog aspekta ljudske egzistencije fundamentalna funkcija romaneskne forme, jedinog opštevažećeg morala romana (Chvatík 1994: 117), dok se druga teza odnosi na uverenje da roman poseduje sopstvenu autonomiju kao jedinstvena verbalna umetnička forma. Jednako Kundera podvlači da roman poseduje vlastiti moral što i kaže kada citira Hermana Broha, da je *spoznaja* jedini moral romana (Kundera 2006c: 61). U dinamičkoj strukturi romana Kundera, dakle, na prvo mesto postavlja noetičku funkciju, koja se realizuje kroz njegovu estetsku funkciju (Chvatík 1994: 119).

Međutim, daleko najubedljivije obrazloženje veličine i značaja romana u savremenom svetu Kundera iznosi u čuvenom eseju *Cervantesovo podcijenjeno naslijeđe*. Kao svojevrsni odgovor na Huserlovu konstataciju o krizi evropskog čovečanstva (koju će Hajdeger kasnije formulisati kao “zaborav bića”), započetu nastankom modernog doba koje doprinosi napretku tehničkih nauka, ali istovremeno unoseći konfuziju u život ljudi pluralizmom istina, kao odgovor na egzistencijalnu problematiku koju Hajdeger obrazlaže u *Biću i vremenu* (*Sein und Zeit*, 1927), Kundera konstatuje da su sve egzistencijalne teme već bile otkrivene, pokazane i rasvetljene tokom četiri veka postojanja evropskog romana. Roman, kao književna vrsta, vlastitom logikom, otkriva različite aspekte postojanja, gde književnik pritom insistira: “ako je tačno da su filozofija i znanosti zaboravile čovjekov bitak, utoliko je očiglednije da se sa Cervantesom oblikovala velika europska umjetnost koja nije ništa drugo nego istraživanje tog zaboravljenog bitka” (Kundera 2002: 12). U tom pogledu Kundera navodi imena pojedinih književnika i njihov doprinos u “otkrivanju bića”, gde na prvom mestu akcentuje Servantesa, a potom i Ričardsona, Balzaka, Flobera, Tolstoja, Prusta, Mana, Džojisa. Zahvaljujući delima navedenih književnika Kundera želi da kaže, da na ontološkom planu roman verno i neprekidno prati čoveka od početka modernog doba, što nam omogućava da razvojem romana pratimo čovekovu “strast za otkrivanjem”, odnosno želju da se prouči konkretan čovekov život i da se kao takav zaštiti od “zaborava bića”. Navedenim činjenicama, i u pogledu na konstataciju da je roman slika i model sveta modernog doba, Kundera zaključuje da je nemoralan onaj roman koji ne otkriva neki do tada nepoznat delić postojanja, budući da je spoznaja jedina pouka i zadatak romana (*ibid.*: 13).

## 2. “Zov igre” u funkciji besmrtnosti romana

Kada govorimo o pojmu igre u Kunderinoj poetici, mislimo na “zov igre” koji se direktno odnosi na pripovedni postupak samog pisca koji on primenjuje u tekstu romana korištenjem varijacije (koja nije puka adaptacija, već se koristi književnim delom drugog autora u svrhu pastiša, ili ludičke transkripcije, pri čemu nastaje novo delo); ali varijacija može biti i varijacija samog narativnog oblika, odnosno, različita književna vrsta bilo da je u pitanju esej, biografija, dramski

dijalog, filozofski ogled, što se istovremeno utkava u pripovedno tkivo jednog poglavlja ili u čitav roman. Osim toga, igra se pojavljuje i u vidu čitavog spektra različitih motiva – kao igra zamene identiteta, igra društvene obmane, igra provokacije, igra istraživanja, igra zavođenja i tome slično, čime se na književnom mikroplanu takođe raznovrsno ilustruju granice ljudske slobode.

Pored potpunog prevladavanja proze u odnosu na poeziju kada je književna produkcija čitavog 20. veka u pitanju, Kundera podseća da su mnogi ipak predviđali smrt romana kao književne vrste, počev od predstavnika avangarde (kao što su to bili na primer futuristi i nadrealisti), “jer su verovali da će roman nestati na stazi napretka, u korist korjenito nove budućnosti, u korist umjetnosti koja neće nalikovati ničemu prethodnom” (Kundera 2002: 19). Pisac ipak ističe da je smrt romana lično doživeo, i dovodi je u vezu sa svetom u kome vlada totalitarno uređenje društva. U *Umjetnosti romana* književnik objašnjava da je nespojivost romana sa totalitarizmom zasnovana ne samo na moralnim i političkim principima, već pre svega na ontološkim. Totalitarni svet je utemeljen na jednoj apsolutnoj istini obaveznoj za sve, bez mogućnosti sumnje i preispitivanja, dok s druge strane, duh romana ne doživljava ništa apsolutno, već je sve relativno i dvosmisleno. U tom pogledu, duh romana zahteva neprestana istraživanja i otkrivanja, pa čak i obavezu da konstantno “osvaja biće”, odnosno nov delić postojanja (*ibid.*: 20), kako roman ne bi reprodukovao svoj duhovno ispražnjen oblik, što bi uistinu bila definitivna smrt romana.<sup>4</sup> Po Kunderi, roman nije iskoristio sve svoje mogućnosti, spoznaje i oblike da bi mu se mogao predvideti definitivni kraj; te da bi ovo ilustrovao, on navodi svojevrсни uput ili model po kome romani treba da nastaju, odnosno, govori o tome na koja pitanja ili “zov” roman svojom sadržinom treba da odgovori kako bi ispunio ono što je “duh romana”, a što podrazumeva “duh složenosti” i “duh kontinuiteta”<sup>5</sup> (*ibid.*: 23). U vezi sa ovom tvrdnjom se navode četiri “zova” koja

---

<sup>4</sup> Analogiju možemo prepoznati kod Didroa kada Žak fatalista govori o svom dedi i navodi: “Govorio je da su oni koji ponavljaju budale koje smatraju za budale one koji ih slušaju” (Didro 1975: 96).

<sup>5</sup> “Duh složenosti” svakako upućuje na kompleksan sastav romana, iako Kunderi nije bila namera da upućuje književnike šta bi trebalo da rade kako bi napisali jedan valjani roman. Međutim, “Duh kontinuiteta” bi trebalo objasniti u pogledu na delo T. S. Eliota koji razmatrajući probleme tradicije i individualnog talenta, zastupa mišljenje da je novina uvek bolja od ponavljanja; nijedan pesnik individualno nije zaslužan za svoje delo, kaže Eliot, već se njime nadovezuje na postojeću tradiciju, te nastalim delom pomaže revalorizaciju celokupne književne produkcije, i u odnosu na nju može i samo biti na pravi način ocenjeno. “Nijedan pesnik, nijedan umetnik nema sam za sebe celovito značenje. Njegov značaj, ocena njegovog dela jeste ocena njegovog odnosa prema mrtvim pesnicima i umetnicima... Postojeći poredak je potpun sve dok se ne pojavi to novo delo; a da bi se održao red i posle novine koja se nametnula, čitav postojeći poredak mora da se makar najmanje izmeni” (Eliot 1975: 287–288). Slično tome, i Kundera o romanu kaže: “Duh romana je duh kontinuiteta: svako je djelo odgovor na prethodna djela, svako djelo sadrži cijelo prethodno iskustvo romana” (Kundera 2002: 23). Dakle, budućnost je romana u bliskoj vezi sa linearnim kontinuitetom u njegovom razvoju, jer roman kao književna vrsta ne može da nestane, ali njegova istorija i razvoj mogu da budu zastavljeni ukoliko roman samo ponavlja svoj duhovno ispražnjen oblik.

književnik imenuje kao – zov igre, zov sna, zov misli i zov vremena, pri čemu svaki od četiri “zova” on veoma sažeto predstavlja.

Pažnju u ovom izlaganju upućujemo upravo prvom od četiri važna pitanja ili poziva na koji bi svaki roman trebalo da se koncentriše ili, ako imamo u vidu da se ne predviđa smrt romana kao umetnosti *sui generis*, onda možemo navesti da je u pitanju zov igre na koji roman treba da u svom nastanku uvek “odgovara”. Kao ilustraciju toga šta zov igre treba da predstavlja, književnik veoma jezgrovito navodi dva književna dela iz 18. veka – Lorenza Sterna (Laurencea Sternea) *Tristram Šendi* (*Tristram Shandy*), i Denija Didroa (Denisa Diderota) *Fatalista Žak* (*Jacques le Fataliste et son maître*). On pritom ne bira slučajno 18. vek da bi istakao romane zamišljene poput veličanstvene igre, budući da je u pitanju vek prosvetiteljstva, vek suverene vladavine racionalnog uma neopterećen bremenom puritanskog licemerja i patetičnih osećanja. To je vek čuvenih francuskih enciklopedista (D'Alamberta, Diderota, Rousseaua, Montesquieua, Voltairea), vek libertinizma – što Kunderu naročito privlači u pogledu na činjenicu da sam živi u veku totalitarizma – prisilnog jedoumlja i šablonskog soc-realističkog diktata. Književnik o tome govori u eseju *Uvod u varijacije*: “Kada se na moju zemlju spustila teška ruska iracionalnost, odmah sam nagoniski osjetio potrebu udahnuti duh zapadnog modernog doba” (Kundera 2003b: 12), koji je potom rezultirao dramom na Didroovu varijaciju – *Jacques i njegov gospodar: počast Denisu Diderotu u tri čina* (*Jakub a jeho pán: Pocta Denisu Diderotovi*) (1971).

Čak i deset godina nakon pisanja ove drame, u razgovoru sa Filipom Rotom (Philip Roth) Kundera ističe značaj uticaja francuske književnosti na njegovo stvaralaštvo, odnosno, vlastiti odnos prema odabranim književnicima 18. veka, te na pitanje da li se u Francuskoj oseća kao stranac ili je u kulturološkom kontekstu kao kod kuće, Kundera odgovara:

Jako volim francusku kulturu i puno joj dugujem. Naročito stariju književnost. Rable mi je najdraži od svih pisaca. I Didro. Volim njegovog *Fatalistu Žaka* koliko volim i Lorenza Sterna. To su bili najveći eksperimentatori svih vremena kada je u pitanju forma romana. A njihovi eksperimenti su bili, takoreći, zabavni, puni sreće i radosti, koja je sada iščezla iz francuske književnosti, a bez koje sve u umetnosti gubi na značaju. Stern i Didro shvataju roman kao *sjajnu igru*. Otkrili su humor romaneskne forme. Kada čujem naučene (stereotipne, prim. aut.) argumente da je roman iscrpeo svoje mogućnosti, imam upravo suprotan osećaj: roman je tokom svoje istorije propustio mnoge od svojih mogućnosti. Na primer, impulse za razvoj romana skrivene u Sternu i Didrou nije preuzeo nijedan naslednik. (Roth 1980: 15)<sup>6</sup>

Helena Koskova tumači da je jedan od razloga Kunderinog okretanja libertinskom 18. veku bio i taj što je ideal harmoničnog, svestranog, epikurejskog načina života

---

<sup>6</sup> Citati sa češkog i engleskog jezika u radu navedeni su u prevodu autorke rada.

renesansnog čoveka u savremenom dobu pao u zaborav (Kosková 1998: 9). Kundera se iz tog razloga okreće ovom nasleđu na kom izgrađuje svoj umetnički proserde, stvaralačku imaginaciju u kojoj se obrazuju najraznovrsnije situacije kao instrument za postavljanje pitanja o osnovnim egzistencijalnim uslovima čoveka u savremenom svetu. Koskova poredi Rablea i Kunderu, te kaže da i Kundera poput Rablea namerno provocira sve dogmatske pristupe i konvencije, sve “agelaste”<sup>7</sup> koji sebi daju za pravo da budu “vlasnici istine”, samoprozvani autoriteti koji će postavljati kako estetske, tako i moralne norme obavezujuće za sve umetnike (*ibid.*: 9). Svojom sjajnom književnom igrom Kundera stoga ruši zastarele književne konvencije realističkog i soc-realističkog romana koji stvara privid objektivne slike stvarnosti. Kod Rablea, Sterna, Servantesa, Didroa Kundera ističe slobodu koja se vezuje za improvizaciju. Tek u prvoj polovini 19. veka umetnost stroge kompozicije dela postala je obavezna (Kundera 2006a: 23). Ovo je razlog zašto Kundera lamentira nad pitomim Rableovim izgubljenim vremenom, u kome su verovatno i neverovatno ravnopravno delili tron – sve je bilo tu, navodi književnik i nabraja: alegoriju i satiru, divove i normalne ljude, anegdote, meditaciju, stvarna i fantastična putovanja, učene rasprave, digresije čisto verbalnog umeća (*ibid.*: 11).

Međutim, da bismo razumeli zašto je pojam igre važan u umetnosti romana, i zašto za Kunderu predstavlja “recept za besmrtnost” romana, neophodno je da se konsultuju značenja igre, kako se ona objašnjava i definiše u odnosu na kulturu, društvo i umetnost uopšte, odnosno kakva su teorijska, sociološka, filozofska i slična stanovišta izrečena o igri.

Čuveni holandski istoričar umetnosti Johan Huizinga u svojoj studiji *Homo ludens – O podrijetlu kulture u igri* ističe najbitniji element igre u književnosti kada ustanovljava da je svaka igra *slobodan čin, da igra podrazumeva slobodu*. Igra je sloboda, kaže Huizinga (Huizinga 1970: 18). Pojam slobode koji ne ide pod ruku sa totalitarizmom mnogi estetičari će dovesti u blisku vezu sa igrom. Tako na primer, Nebojša Grubor navodi da je ljudsko biće suštinski određeno igrom, i da je igra jedan od centralnih fenomena ljudske kulture, te podseća na Šilerovu antropološku tezu po kojoj je čovek u pravom smislu čovek upravo onda kada se igra (Grubor 2022: 14–15). Međutim, on jednako ističe i Hegelovo shvatanje umetnosti kao slobodne igre, koja omogućava da se razume šta se u pravilnosti našeg umetničkog predstavljanja sveta i nas samih predstavlja – a predstavlja se način na koji sami sebe epohalno uslovljeno razumemo (*ibid.*: 27). Igra je tu da bismo kroz slobodnu delatnost – igru, dakle, spoznali sami sebe (kroz igru se otkriva delić postojanja na kome Kundera insistira).

---

<sup>7</sup> Kundera objašnjava da je Rable u nizu mnogih neologizama osmislio i – *agélaste*, što znači onaj koji se ne smeje, onaj koji nema smisla za humor: “Rabelais je mrzio *agélaste*. Bojao ih se. Žalio se da su *agélasti* tako ‘okrutni prema njemu’ da je zamalo prestao pisati, i to zauvijek” (Kundera 2002: 143).

Jednako Ratko Božović podseća da Rože Kajoa pokazuje da se sloboda nalazi u temeljima igre i da je njen osnovni pokretač (Božović 2013: 80). Kajoa, francuski antropolog i sociolog, koji u svom delu *Igre i ljudi* (*Les jeux et les hommes*, 1958) uspešno sintetiše književnu kritiku, sociologiju i filozofiju, u svojoj studiji navodi da igru treba definisati kao slobodnu i dobrovoljnu aktivnost, izvor radosti i rasonode (Kajoa 1979: 34), i nešto kasnije ponavlja slično kada kaže da se igra suštinski definiše kao aktivnost koja je po pretpostavci – slobodna, izdvojena, neizvesna, neproaktivna, propisana, fiktivna (*ibid.*: 37). Kajoa kaže da knjiga Johana Huizinge nije studija igara, nego istraživanje plodnosti duha igre u domenu kulture (*ibid.*: 31), što u svojim razmišljanjima potvrđuje i Iva Draškić Vićanović (Draškić Vićanović 2022: 88). Zapravo teza kojom Draškić Vićanović dopunjuje stavove Rožea Kajoaa postavlja princip slobode u temelj estetičke kategorije igre, i zastupa stanovište da je gubitak slobode osnovni razlog izopačavanja igara, a ne prodor realnog u svet igre, odnosno igre u svakodnevni život. Između ostalog u svojoj studiji o važnosti slobode kao estetičke kategorije igre Draškić Vićanović slobodu tumači kao osnovnu fasetu estetskog doživljaja jednako britanskog estetičara Džozefa Edisona (Joseph Addison) u *Ogledima o zadovoljstvima uobrazilje*, u kojima se navodi da “um čovekov po prirodi svojoj, mrzi svako ograničenje koje mu se nameće [...] nasuprot tome, prostrani horizont predstavlja sliku slobode” (*ibid.*: 93).

### 3. Ludička transkripcija

Deo igre Kunderine poetike romana je i to što njegova dela mogu da se čitaju u naročitom kontrapunktu sa delima koja su Kunderi bila inspiracija, te tako prepoznamo njihovu refleksiju u Kunderinoj prozi. Kunderina varijacija na Didroov tekst (*Jakub a jeho pán: Pocta Denisu Diderotovi*) postaje dvostruka pošta varijaciji: varijacija na samog Didroa koji istovremeno koristi jednu varijaciju (na Sternov roman *Tristram Šendi*). Le Grand smatra da se ovaj Kunderin komad razlikuje od njegovih ostalih tekstova romana po tome što predstavlja direktnu i naročitu ludičku transkripciju na tuđ tekst (Le Grand 1998: 87). No, kako Kunderin, te Didroov roman, tako i roman Lorenza Sterna jednako je omaž i svojevrsna varijacija na književna dela koja su i njega inspirisala da saobrazi roman toka jedne probuđene i pobuđene svesti.<sup>8</sup> Zapravo, Sternov roman je u velikoj meri bio inspirisan Servantesovim *Don Kihotom*, i objavljen je u devet tomova počev od 1759. do 1767. godine. Pisan je u formi pseudo biografije junaka – Tristrama Šendija, isprekidane brojnim digresijama (što je identičan Kunderin

---

<sup>8</sup> Dakle, ovim ulančavanjem varijacija ili književnih inspiracija svedočimo “duhu kontinuiteta” romana o čemu Kundera govori.

pripovedni postupak). Narativ Sternovog romana je bio isuviše moderan za piščevo vreme kako u pogledu na strukturu teksta, tako i kada je u pitanju njegova semantika koja ima dvostruko značenje, obogaćeno obilno korištenim intertekstom i navođenjem različitih pisaca u delu.

Kundera lično obrazlaže okretanje Sternovom tekstu na sledeći način:

Često čujem da kažu kako je roman iscrpio sve svoje mogućnosti. Meni se čini upravo suprotno: tijekom četiristo godina svoje povijesti, roman je propustio mnoge mogućnosti; nije iskoristio neke mogućnosti, ostavio je neistražene putove i pozive na koje se oglušio. Jedan od tih sjajnih izgubljenih poziva jest *Tristram Shandy* Laurencea Sternea [...] *Tristram Shandy* je roman-igra. Sterne se opširno bavi poimanjem i nastankom svoga junaka, ne bi li ga besramno napustio i to baš u trenutku kad je nastao: on čavrlja sa svojim čitateljem i izgubi se u beskonačnim digresijama; počne kazivati neki događaj i nikad ga ne završi; ubacuje posvetu i predgovor usred knjige; itd., itd., itd. (Kundera 2003b: 13)

Sternov duh igre (kojim se osvaja sloboda) prepoznaje se u intencionalnom udaljavanju od svake započete teme koja u datom momentu preokupira njegove junake, tako da se pripovest auktorijalnog pripovedača upreda u čitavu mrežu novih priča o svemu i ni o čemu, jer niko od junaka ne može direktno i jednostavno da saopšti ono što mu je u mislima ili na srcu. Ilustracija Sternovog pripovednog postupka se čita u tekstu njegovog romana: “iako su sva moja okolišenja i zastranjivanja umesna, kao što ste приметili – i bez obzira što skačem s onoga što sam započeo dalje i češće no ikoji spisatelj u Velikoj Britaniji; ja pri svem tom neprestano nastojim da stvari tako udesim da mi glavni posao za vreme mog odsustva ipak ne trpi” (Stern 1966: 109). Ivana Marić konstatuje da Stern sam čin pisanja ovakvim pripovedanjem stavlja u fokus, preispitujući autoritet naracije (Marić 2011: 94).

Zov igre kod Sterna odnosi se na narativ koji nije koncipiran na jedinstvu radnje – odnosno “načelu koje se smatra svojstvenim samoj ideji romana. Roman, ta predivna igra s izmišljenim likovima, za njega (Sterna) je neograničena sloboda u smišljanju oblika” (Kundera 2003b: 13), što Kundera čini već u prvom romanu pisanom nakon napuštanja Čehoslovačke – *Knjizi smijeha i zaborava (Knihá smíchu a zapomnění, 1978)*. Svojim narativom kojim se podsmeva uvreženim konvencijama u saobražavanju književnih sadržaja, isprekidanim i nelinearnim pripovedanjem, detaljisanjem i odstupanjem od predmeta razgovora, umetanjem različitih, za ono vreme čak neknjiževnih elemenata kao što su grafički prikazi, ili crteži koji predstavljaju narativni tok, Stern se podsmeva autoritetima (književnim, crkvenim), suprotstavljajući svoj vedar šarm mračnim i ozbiljnim temama. Zanimljivo je da se u svojim “književnim ogledima” Stern okreće Džonu Loku (John Locke), jer ga zanima ispitivanje mehanizma svesti i mogućnost da se u književnosti čovek prikazuje u kompleksnijem vidu ukoliko se u obzir uzmu neke Lokove konstatacije. Olga Humo primećuje da Stern doslovno prati vlastito uverenje preuzeto iz Lokove filozofije, da sve ono što subjekt vidi i čuje oko sebe, pisac



treba da saopšti u svoj njegovoj složenosti (Humo 1966: 19). Na ovaj način se o Sternovoj knjizi može govoriti kao o romanu toka svesti gde književnik želi da pokaže način na koji se ideje nižu jedna za drugom, i kako se sve čovekove pomisli u toku dana materijalizuju, makar kroz reči. “Udaljavanja od glavne stvari su, neosporno, sunčeva svetlost – ona su život, duša čitanja! – izbacite li ih [...] onda bolje da ste bacili i knjigu s njima; studena večita zima zavlada bi na svakoj stranici njenoj; vratite li ih piscu, pisac će da jezdi dalje kao kakav mladoženja” (Stern 1966: 119).

Dok piše, brojnim ekskursima Kundera jednako zapisuje vlastiti tok svesti u kome čitamo o pišćevim idejama, razmišljanjima na različite teme, o njegovim zapažanjima, najdubljim uverenjima. Zanimljivo je i važno dodati pritom i konstataciju Tomaša Kubičeka koji kaže da se uloga pripovedača u Kunderinoj prozi oduzima protagonistima romana, u vezi sa čime nastaje lik sveznajućeg pripovedača. On je ličnost bez tela, redukovan samo na funkciju – pripovedanja (Kubiček 2001: 53).

Slično i naracija Didroovog romana *Fatalista Žak* (*Jacques le Fataliste et son maître*) predstavlja putovanje u nepoznatom pravcu. Čitalac prati igru pripovedanja nepovezanih priča i digresija, igru provokacije, zadirkivanja i nadmudrivanja; igru naizmeničnih pričica sa često opscenim i lascivnim elementima.<sup>9</sup> To je igra čitaočevim strpljenjem i radoznalošću, u šta se uveravamo kada se u naraciji često pojavljuje glas auktorijalnog pripovedača koji ne skriva svoju prisutnost: “Šta sve ovaj događaj ne bi postao u mojim rukama, kad bi mi se prohtelo da vas malo dovedem do očajanja!” (Didro 1975: 7). Treba napomenuti, pritom, da i Didro u svom romanu navodi Rablea i Sterna, što potom čini i Kundera dok objašnjava umetnost romana, čime se nastavlja ulančavanje varijacije na književnu temu:

Evo vam i drugog stava, prepisanog iz *Tristrama Šendija*, sem ako razgovor između Fataliste Žaka i njegovog gospodara nije raniji od ovog dela, a u tom slučaju bi popa Stern bio plagijator, u šta ne verujem, iz naročitog poštovanja koje osećam prema g. Sternu, koga izdvajam od većine književnika njegovog naroda, čija je dosta česta navika da nas krađu i da nas vređaju. (*ibid.*: 232)

---

<sup>9</sup> Kundera citira reči Oktavija Pasa (Octavio Paz) da ni Homer ni Vergilije nisu poznavali humor, da ga je tek Ariosto naslutio, ali da mu je tek Servantes dao oblik. Humor je veliki izum modernog doba, jer nije u pitanju vajakadašnja čovekova praksa, već jedna posebna vrsta komičnog, što Pas objašnjava time što navodi da “sve čega se dotakne postaje dvosmisleno” (Kundera 2006a: 13). To je, dakle, igra dvosmislenosti – priča o makazama i futroli kod Didroa u *Fatalisti Žaku*, ili konkretno kod Kundera kada u pripovesti *Ja tužni Bog* (*Já truchlivý Bůh*) narator za sebe govori da je “autor proživljenih događaja”, aludirajući svom sagovorniku dok posmatraju nekog dečaka – da je podstakao stvaranje tog dečaćića, da je “posrednik iz senke, vesnik fortune” (Kundera 2017a: 73). Međutim, Kundera ističe da je upravo humor najčešći uzrok nesporazuma između njega i njegovih čitalaca. Kao primer ističe zavodljivu igru provokacije i neozbiljnosti doktora Škrete iz *Oproštajnog valcera* koji “uspešno leči” žene od steriliteta vlastitim semenom (Kundera 2006a: 13).

U razgovoru sa Brankom Bogavac, Kundera kaže da je *Fatalista Žak* permanentna persiflaža romanesknog roda, a istovremeno je jedan od najvećih romana. On tu zapravo ističe i činjenicu da je roman jedini umetnički rod koji je u stanju da ironiše nad samim sobom (Bogavac 1990: 96), jer je mudrost romana mudrost neizvesnosti (Kundera 2002: 14).

Žak i njegov gospodar putuju ne zna se odakle, niti se zna kuda, niti koliko su već dugo na putu. “Idu, zaustavljaju se prema poslovima koje imaju, ili nemaju, radi zadovoljstva, ili muke.” (Didro 1975: 40) Čitalac se pridružuje njihovom razgovoru koji je vazda koncentrisan na ljubavnu ispovest Žaka koju on, zbog stalnih prekidanja gospodara, stalno iznova započinje. Zato Žak govori gospodaru: “ako mi vi budete pričali o svojoj ljubavi, možda će to da odagna čini, a onda će moja priča da ide bolje” (*ibid.*: 40). Zapravo, kroz naraciju se uviđa da Didro ne koristi linearno pripovedanje, već svojom pričom on upreda različite pripovesti koje se uzajamno dopunjuju, prožimaju, nadovezuju, pri čemu ih koherentno povezuje tema “smešnih ljubavi”, odnosno, ljubavne zgode koje često imaju komični karakter zbog neuspeha subjekta koji ih pripoveda – bilo da je to u pitanju Žak, Gospodar ili Gazdarica krčme „Kod velikog jelena“. Zanimljivo je da se delimično sličan narativni postupak primećuje i kod Sterna, što podvlači i Ivana Marić citirajući Dž. Hilisa Milera, pri čemu se kaže da je *Tristram Šendi* izvrstan primer dekonstrukcije linearnog zapleta (Marić 2011: 95).

Za Kunderu oba romana – *Fatalista Žak* i *Tristram Šendi*, predstavljaju vid “zabave” – što je u njegovom tumačenju upravo način na koji je roman rođen u osvit modernog doba:

Njegova (roman) mudrost i ljepota u bitnome su povezani s ludičkim porijeklom. Sterne je ponovno otkrio neizmjerne ludičke mogućnosti koje se mogu rabiti za krčenje novih putova razvoja romana. No nitko nije čuo njegov poziv na *au voyage*. I nitko se nije odazvao. Nitko, sem Diderota. (Kundera 2003b: 14)

Do “zabave” u naraciji Kundera dolazi kroz arhetip vodviljske kompozicije – homogene, teatralne koja zadire u neverovatno (Kundera 2002: 86). Kundera smatra da je Didro od Sterna posudio celu priču o tome kako je Žak ranjen u kolenom, prevezen na kolima i kako ga je negovala lepa žena. On ovim postupkom nije ni imitirao ni adaptirao Sterna, već je napisao varijaciju na Sternovu temu. Kundera tvrdi slično – da Žak i njegov gospodar nisu adaptacija, već da je u pitanju njegov komad, njegova “varijacija na Didroa”, odnosno, njegovo odavanje počasti Didrou (Kundera 2003b: 18). Ovo je Kunderino obrazloženje nastanka drame koju sam piše, i ističe pritom da to nije samo odavanje poštovanja Didrou, već pre svega Romanu kao književnom žanru, budući da je kroz svoje delo lično pokušao da komediji da oblik slobode koji je otkrio Didro-romanopisac, a što nije pošlo za rukom Didrou-pozorišnom dramatičaru. Ovde se aludira na ruganje strogom dramskom jedinstvu radnje, umesto kog se Kundera služi tehnikom polifonije (tri priče nisu ispričane jedna za drugom nego su ispremeštane) i tehnikom varijacije (svaka priča je varijacija drugih priča).

Marija Mravcova (Marie Mravcová) prepoznaje čitav niz zajedničkih karakteristika koje Kundera deli sa Didroom, pri čemu kao najvažnije nabroja antilirsko poštovanje ravnoteže razuma – pri čemu Kundera ne propušta priliku da se prezirivo podsmehne lirskom dobu kada navodi: “Ja znam, meštre, da ste vi veliki Diderot, a ja loš pjesnik, ali nas loših pjesnika ima više, mi ćemo vas uvijek nadglasati! Cijeli se ljudski rod sastoji upravo od loših pjesnika! I publika, sve su to duhom, ukusom i razmišljanjem, sami loši pjesnici!” (Kundera 2003a: 51). Ovaj citat je delom igra asocijacije, jer je neposredno pre objavljivanja svoje drame, Kundera završio drugi roman po redu – *Život je drugde* (*Život je jinde*, 1969) koji je prvobitno trebalo da se zove *Lirsko doba*.

Osim ovoga, Mravcova nastavlja da nabroja paralele između Kundere i Didroa u vezi sa dijaloškim načinom razmišljanja kroz postavljanje pitanja, te dovodenjem u sumnju bilo kakvog uvreženog načina mišljenja ili odavno usvojenih “istina”, ali zajedničko im je i osuđivanje predrasuda, konvencija i licemernog ulepšavanja slike stvarnosti. “U cijeloj svjetskoj povijesti romana *Jacques fatalist* je najradikalnije odbacivanje i realističke iluzije i estetike tzv. psihološkog romana” (Kundera 2003b: 16). Obojica književnika takođe odobravaju ljudsku prirodu naročito u oblasti erotike, prodornom procenom ljudske prirode i osećanjem pragmatizma i seksualnih želja (Mravcová 1993: 153). “Diderotov roman je eksplozija drske slobode samocenzure i erotizma za koji nema osjećajnih izlika” (Kundera 2003b: 16).

Kundera navodi u didaskalijama svoje drame da se radnja odvija u 18. veku, ali u 18. veku koji čovek 20. veka sanja. U ovoj rečenici je sabrana sva nostalgija Milana Kundera za vekom prosvetiteljstva i racionalizma, kada u njegovoj zemlji vlada čisto iracionalno (davanje prednosti osećanjima umesto razumu). Ovim započinje pišćeva varijacija na Didroovo delo, u nešto izmenjenoj hronologiji događaja koje će u međusobnom razgovoru predstaviti Žak i njegov Gospodar. Kunderina drama je koncipirana na dva vremena pripovedanja – na sadašnjem vremenu u kome dvojica protagonista zajedno putuju i odsedaju u kafani i na prošlom vremenu koje se odnosi na njihovu reminiscenciju o proživljenim ljubavnim iskustvima. Prvi čin predstavlja dvojicu protagonista usred njihovog “ogoljenog bitisanja”, jer se ne zna ni odakle dolaze, ni kamo su se uputili. “Odakle smo došli?”, pita Žak. “Od tamo. A kamo idemo? Zar čovjek može znati kamo ide?” (Kundera 2003a: 27). U ovoj rečenici se donekle naslućuje fatalizam junaka koji se prepuštaju životu da ih vodi i da neka viša, nevidljiva sila odlučuje umesto njih, što je evidentno i u rečima Žaka – “Tako je bilo pisano”, “Mi verujemo da upravljamo sudbinom, ali sudbina uvek vodi nas: a za Žaka sudbina je bilo sve ono što ga dodirne ili mu se približi, njegov konj, njegov gospodar, kaluđer, pas, žena, mazga, vrana” (Didro 1975: 28). “Tamo gore je bilo pisano da će nas dvojicu napisati netko ovdje dolje, a ja razmišljam o tome kako nas je zapravo ovaj dolje napisao. Je li uopće imao dara?” (Kundera 2003a: 48).

U *Iznevjerenim oporukama* Kundera govori o varijaciji na Didroovo delo kao o ludičkoj transkripciji, objašnjavajući da je njegova zamisao bila slavljenje odre-

đenih načela do kojih mu je stalo, a koja on prepoznaje kod izabranih romanopisaca, između ostalog, nabrajajući euforičnu slobodu kompozicije (pri čemu Kundera misli na naraciju isprekidanu brojnim digresijama), neprestano korištenje libertinskih sadržaja i filozofskih razmišljanja, neozbiljnu, ironičnu i parodičnu osobinu tih razmišljanja. Međutim, za razliku od Didroa koji je bio optimističan u svom delu, Kundera za sebe tvrdi da to nije, budući da se 20. vek dosta razlikuje od 18. veka u vezi sa čim Kundera podvlači vlastiti pesimizam – libertinizam *versus* totalitarizam.

#### 4. Karnevalizacija – oda digresiji i improvizaciji kao forma igre u romanu

Osim pripovedne tehnike varijacije, kao zov igre u Kunderinoj prozi naveli smo i elemente polifonije, odnosno višeglasja i heterogenih elemenata kojima se kroz čitavu lepezu različitih motiva postiže karnevalska vedrina i dinamičnost pripovedanja. Kundera vlastiti imperativ u građenju romana naziva “janačekovskim” – što po njemu znači osloboditi roman automatizma romaneskne tehnike, romanesknog verbalizma, sažeti ga (Kundera 2002: 68). Pisac govori o “novoj umetnosti romanesknog kontrapunkta”, što je termin preuzet iz muzike i odnosi se na polifoniju glasova. Polifonija pritom podrazumeva istovremeno razvijanje dvaju ili više glasova, pri čemu oni moraju da budu savršeno povezani, ali i da sačuvaju vlastitu nezavisnost. Polifonijom se u romanu postiže i razbijanje linearnog pripovedanja. Kundera se u vezi sa ovim principom narativne građe delimično ugleda na Brohove *Mesečare* (Hermann Broch, *Die Schlafwandler*). Kod Broha odeljene različite delove romana povezuje jedinstvo teme, što je kod Kundera najuočljivije u romanu *Knjiga smeha i zaborava*. Ovaj Kunderin roman, prvi koji je nastao u Francuskoj nakon što je pisac napustio svoju domovinu, sastavljen je kao i svi romani pisani na češkom jeziku (osim *Oproštajnog valcera*) od sedam poglavlja, koja se svako ponaosob može čitati kao samostalna celina. Čak i unutar ovih celina postoje dalje izdeljenosti na različite pravce; na primer, treće poglavlje naslovljeno kao “Anđeli” sastoji se od 1. anegdote o dve studentkinje i njihovoj levitaciji, 2. autobiografske priče, 3. kritičkog ogleđa, 4. priče o anđelu i vragu, 5. pripovesti o Elijaru koji leti iznad Praga (*ibid.*: 71). No, da ipak nije u pitanju zbirka pripovedaka, svedoči činjenica da koheziju romanu obezbeđuje jedinstvo teme, jer svako poglavlje na različit način mora da odgovori na ključnu temu izrečenu u naslovu romana – a to su smeh i zaborav. Na ovaj način bismo, konačno, mogli i da *Smešne ljubavi* čitamo kao roman, budući da i sâm pisac to često nagoveštava.

Vratimo se sadržaju trećeg poglavlja romana gde možemo da uočimo “zov igre” koji se tokom pripovedanja lagano preobražava u “ples smrti”. U poglavlju “Anđeli” Kundera započinje pripovedanje intertekstom, opisujući dramu Ežena

Joneska *Nosorog* “u kojoj se ljudi, opsednuti željom da liče jedni na druge, svi postepeno pretvaraju u nosoroge” (Kundera 2017b: 67). Mimo Joneskovog dela, književnik citira deo teksta iz knjige *Reč žene* (*Parolle de femme*, 1974) francuske novelistkinje Ani Leklerk (Annie Leclerc), a zatim i stihove Pola Elijara (Paula Éluarda) *Lice mira* (*Le visage de la paix*, 1951). Kunderina namera bila je da navođenjem imena pomenutih književnika objasni dve vrste smeha, a naročito da kroz aludiranje na semantiku pomenutih književnih tekstova dočara atmosferu vremena u kome je unificiranost postala poželjan *modus vivendi*. Naime, Kundera doslovno citira tekst Ani Leklerk koja nastoji da objasni šta znači pravi smeh: “Smeh? Zar se još neko interesuje za smeh? Mislim na stvarni smeh koji nema ničega zajedničkog sa šalom, podsmehom i komičnim. Smeh, beskrajno i prefinjeno uživanje, samo blaženstvo...” (Kundera 2017b: 68). Autorka u knjizi *Reč žene*, donekle autoritativno, uzima reč i daje tumačenje smeha onako kako ga lično doživljava, što kod Kundera izaziva reakciju na svečani ton i patos kojim ona to čini, naročito kada se u njenom tekstu akcentuje smeh ni zbog čega, ni od kuda, ničemu – “O smeh! Smeh zadovoljstva, zadovoljstvo smeha; smejati se, to znači tako duboko živeti...” (*ibid.*: 69). Upravo na ovakvu samoproklamovanu definiciju Kundera zaključuje da bi se – “Samo ludak podsmehnuo ovom manifestu” (*ibid.*: 69), te u nastavku objašnjava da je ovde u pitanju ozbiljan smeh, smeh izvan šale. Ova Kunderina konstatacija se nastavlja na njegov prvi roman *Šala* (*Žert*, 1967) u kome se takođe iznosi jedan paradoks u vezi sa tumačenjem razlike između šale i radosti u godinama nakon februara 1948. godine, u rečima:

[...] a lice tog novog života [...] bilo je ukočeno ozbiljno, ono što je istovremeno čudno u toj ozbiljnosti bilo, jeste da se ono nije mrgodilo, već je imalo izgled osmeha; da, te su godine za sebe proklamovale da su najradosnije od svih godina, i svako ko se nije radovao odmah bi izazivao sumnju da ga pobeda radničke klase ne raduje ili [...] da je individualistički uronjen u svoje tuge. (Kundera 2007: 39)

“Nećemo shvatiti komiku ne shvatimo li agelaste”, upozorava Kundera. “Njihovo postojanje komici daje njenu punu dimenziju, pokazuje je kao izazov, rizik, otkriva njezinu dramatičnu bit” (Kundera 2006c: 101). Dakle, ovde se sučeljavamo sa oksimoronom – ozbiljnom radošću, osmehom-maskom. Da bi što plastičnije objasnio razliku između dve vrste smeha koje po njemu postoje, Kundera kaže da jedan pripada đavolu i da se javlja kada stvari naglo izgube pretpostavljeni smisao, odnosno, mesto koje im je dodeljeno u prividnom poretku, u vezi sa čime Kundera ilustrativno navodi vlastitu igru pisanja horoskopa kako bi se izdržavao nakon izgubljenog mesta na FAMU, pri čemu su mu klijenti ni manje ni više bili marksistički političari – dakle, oni neverujući. “Ne smijemo se jer je netko izvrgnut smijehu [...] nego zato što se iznenada otkriva dvosmislenost zbilje, stvari gube prividno značenje, čovjek pred nama nije ono što misli da jest” (Kundera 2006c: 102).

S druge strane, Kundera podvlači onaj drugi, anđeoski smeh koji se najčešće čuje onda kada se izražava radost zbog toga što je na svetu sve tako “razumno uređeno, dobro smišljeno, lepo, dobro, i smisljeno” (Kundera 2017b: 74). Nije ni čudo stoga, što svoje junakinje u ovom poglavlju romana – „Anđeli“ *Knjige smeha i zaborava*, pisac imenuje po biblijskim arhanđelima – Gabrijela, Mihaela i Rafaela. One su predstavnice tog ozbiljnog, radosnog smeha reda i poretka – makar i na silu nametnutog, što se prepoznaje u vezi sa motivom nosoroga preuzetog iz Joneskovog istoimenog komada. Koliko njihova isključivost ne mari ni za šta drugo osim za sebe u totalitarnom mikrouniverzumu, slikovito je predstavljeno rečenicom – “Tri žene su plesale i smejale se, nosevi od papira su se njihali, a razred je to ćutke posmatrao u tihom užasu. Ali žene što su plesale u tom času više nikoga nisu primećivale, bile su koncentrisane samo na sebe i na svoje zadovoljstvo” (*ibid.*: 88). To je igra kojom se drugi teatralno gone u smrt, Elijar lebdi iznad Praga, dok su u Pragu u montiranim procesima bili pogubljeni Milada Horakova (Milada Horáková) i Zaviš Kalandra (Záviš Kalandra).

U završnom poglavlju romana *Knjige smeha i zaborava* koje Kundera simbolično imenuje kao “Granice”, pronalazi se sofisticiran humor pisca koji crpi svoje izvore iz rableovske groteske i karnevalskog humora. Naime, pažljivo birajući provokativne teme kojima bi, ne samo probudio uspavanu svest čitalaca, nego provocirao eventualne bigoterijske, puritanske i konzervativne stavove u pogledu tabua, Kundera fokalizuje svoju pripovest na onaj nevidljivi jezičak vage između prihvatljivog i neprihvatljivog u društvu, lažno moralnog i iskrenog. To upravo postiže kroz humor koji, kako sam navodi, teško može svako da razume. Frekventno usmeren na teme koje se na različite načine odnose na muziku, pripovedač iz pozicije spoljašnje fokalizacije opisuje najpre debatu oko prihvatanja i neprihvatanja javnog pokazivanja obnaženih ženskih grudi, te svoju gradaciju zaostalosti malograđanštine nastavlja dobro osmišljenom igrom u kojoj predstavlja navodnu nastranost operskog režisera Herca (Hertz).

Herc je terao pevačice da prilikom posebnih vežbi pokreta čitavu svoju ulogu odigraju nage. Da bi u potpunosti bio siguran da im je telo u pravilnom položaju, morale su da u analni otvor uguraju olovku. Pravac u kom je olovka štrčala nadole produžavao je liniju kičme, tako da je revnosni reditelj mogao da kontroliše hod, pokret, skok i položaj pevačicinog tela s naučnom preciznošću [...] Herc je bio veličanstven alhemičar razvrata koji je u olovci uguranoj u anus pronašao magičnu formulu uzbuđenja. (*ibid.*: 216)

U navedenom citatu prepoznaje se razigran, preporučajući smeh karnevala; no, tu leži i glavni problem Kunderine igre sa čitaocima koju ne razumeju svi, jer književnik to sjajno objašnjava u *Iznevjerenim oporukama* kada kaže: “Roman je komičan! Moj doktor Skreta (ovde možemo čitati i Hertz, prim. aut.) je šaljivčina! Ne treba sve shvaćati tako ozbiljno! Znači vaše romane ne treba uzimati ozbiljno? [...] Zbunjen sam, zatim sam odjednom shvatio: ništa nije teže od pokušaja da se

objasni humor” (Kundera 2006a: 14), što pisac istovremeno dosledno i kategorički tvrdi jednako i u eseju mimo romana – “nijedan roman dostojan toga naziva ne uzima svijet ozbiljno” (Kundera 2003b: 14).

Motivi kojih se takođe dotiče u poglavlju “Anđeli” su vezani za igru provokacije o kastraciji muškaraca i silovanju žena, i predstavljaju jednako ilustraciju igre prekoračenja granica. Prekoračenje granice kada je neprilično smejati se Kunderin pripovedač Jan opisuje u vezi sa dve scene kojima prisustvuje, i koje sadrže sve elemente groteske. Jedna od njih se odnosi na prekoračenje granice lažnog morala i stida kada odlučuje da prihvati poziv svoje prijateljice Barbare da se pridruži njenim orgijastičkim zabavama, gde je bilo najstrože zabranjeno da se bilo ko smeje; smehom se subjekt stavlja izvan kruga pripadanja događaju, otkriva vlastitu individualnost, i što je najvažnije, ukazuje na to – da je čitava situacija besmislena, čak žalosna:

Osetio je da će se za dlaku nasmejati. Ali znao je da posle toga ne bi mogli da vode ljubav. Smeh je tu bio kao ogromna klopka koja je strpljivo vrebala skrivena u prostoriji iza tankog zida. Bilo je to samo par milimetara koji su delili vođenje ljubavi od smeha, i on se uplašio da ih ne pređe. (Kundera 2017b: 225)

Kod Kundera su igra i komično deo zajedničkog miljea koji ponekad imaju elemente karnevala (đavolski smeh), a nekada za sobom ostavljaju trag gorčine poput vešto osmišljene groteske (u kojoj izostaje preporučajući element smeha). Bahtin kaže da je u karnevalu život igra, a igra privremeno postaje sam život, i da je u tome specifičnost bića karnevala. Karnevalski smeh je zapravo praznički smeh, koji isključuje pojedinačnu smešnu pojavu, jer je karnevalski smeh – opštenarodan, smeju se svi. Ceo svet je predstavljen kao smešan, ceo svet se opaža i doima kao smešan. Međutim, taj smeh je i ambivalentan, jer iako veseo i likujući, on je istovremeno podrugljiv, ismevački, on negira i potvrđuje, i pokorava i preporuča (Bahtin 1979: 19).

Instrumente smeha i igre Kundera koristi kao provokaciju i kritiku licemerja u društvu i njegove izveštačene moralnosti i uskogrudosti. U tu svrhu nastaje detabuizacija erotske i seksualne tematike kao ultimativnog izražavanja ljudske slobode, što konačno i Jirži Opelik (Jiří Opelík) podvlači u vezi sa Kunderinim pripovetkama kada kaže da – autorov krajnji cilj nije etički, već ontološki (Opelík 2000: 198). Kundera nije lažni moralizator, već provokator izveštačenog, neiskrenog u čoveku. Demonstracija slobode za Kunderu je lažnog stida i morala oslobođen razgovor o seksualnom aktu. Naznačen ili opisan koitus u njegovoj prozi nema značenje reproduktivnog čina, već denotacije egzistencije bića u njegovom totalitetu. Upravo iz tog razloga možemo govoriti o odsustvu pornografskih elemenata u ljubavnom činu i ukazati na jedinstvenu manifestaciju ličnog, slobodnog izbora. Opelik jednako podvlači da se nijedno drugo prozno delo nije podsmehnulo frazi slobode koliko Kunderine *Smešne ljubavi*, detabuizacijom erotske i seksualne tematike (*ibid.*: 198).

Ontološka plauzabilnost pronalaska ljudskog identiteta kroz poligamni odnos sa ženama Kundera prikazuje u igri promiskuiteta junaka Tomaša u *Nepodnošljivoj lakoći postojanja*. Vrsni neurohirurg svoje bogato seksualno iskustvo obrazlaže filozofijom potrage za unikatnošću i neponovljivošću ljudskog identiteta:

Hajka na nezamislivo ne završava se pak otkrivanjem golotinje, već se nastavlja dalje: kako će se ponašati kada je svučće? Šta će izgovarati dok budu vodili ljubav? U kom tonu će odzvanjati njeni uzdasi? Kakvu će grimasu imati ispisanu na licu u momentu orgazma? Jedinstvenost “ja” je skrivena upravo u onome šta je u čoveku nezamislivo [...] Individualno “ja” je to što se razlikuje od opšteg, dakle upravo ono što se ne može unapred odgonetnuti i predvideti, što u vezi sa drugim tek treba odgonetnuti, otkriti, osvojiti. (Kundera 2006b: 213–214)

Ovde je u pitanju ponovljen motiv ljubavne igre iz *Knjige smeha i zaborava* gde sedmo poglavlje “Granice” započinje rečenicom: “U toku vođenja ljubavi, na ženama ga je uvek najviše zanimalo njihovo lice” (Kundera 2017b: 205), kao da se u njemu skriva njihov identitet. Ne zaboravimo da je u pitanju uvek samo igra, jer lično pisac kaže da se traganje za vlastitim Ja uvek završava paradoksalnom nezadovoljenošću (Kundera 2002: 29), identitet je nemoguće spoznati u potpunosti, budući da se radi o večito promenljivoj kategoriji. Osim toga, i konstatacija Seada Alića o Tomašu<sup>10</sup> nas u to uverava, kada on lepo primećuje u tekstu *Erotika i politika* sledeće:

Kunderin junak ide rubom samoproizvedene situacije. Gurajući žene pod sebe on samo omogućava da se jedna šablonska situacija perpetuira (dakle ni reči o unikatnosti i neponovljivosti, prim. aut.). Ideološki mrak modernog medija osvaja mrak spavaće sobe. Ono što eventualno nadilazi situaciju, nije u igru niti ukalkulirano. Žene su žrtve jer su ulazeći u igru *a priori* izgubljene zbog nepravilnog starta (starta s predumišljajem). Ono što žele ne nalazi se na tijelu za kojega će se zainteresirati. Zbog toga će, uredno probuđene, one uskoro biti i uredno ostavljene. (Alić 1987: 505)

Osim ljubavnog čina, ili erotske igre, igra zavodjenja je veoma važan motiv u Kunderinoj prozi i pojavljuje se u različitim delima. Ona je najevidentnija upravo u pripovetkama *Smešne ljubavi*, gde pisac vešto objašnjava da sam seksualni čin nije toliko bitan koliko umetnost zavodjenja – naročito u pripoveci – *Zlatna jabuka večne čežnje* (*Zlaté jablko večné touhy*) koja počinje rečima: “Martin je znao ono što ja ne znam” (Kundera 2000: 43). U pitanju je naročita igra koja se odnosi na zavodjenje žena. Ova igra (lova na žene) se sastojala iz nekoliko postupaka, koje pripovedač imenuje kao “registrovanje” i “kontaktiranje”:

---

<sup>10</sup> Ova tvrdnja se može primeniti u analizi i opisu više različitih Kunderinih junaka opisanih po obrascu promiskuitetnog muškarca, kao što je to npr. Doktor Havel, ali i ostalih.



To Martin naziva registrovanje. Polazi od svojih bogatih iskustava koja su ga dovela do stanovišta da nije toliko teško zavesti devojkicu, koliko je teško, ukoliko u tom pogledu imamo visoke kvantitativne pretenzije, poznavati uvek dovoljno devojkica koje do sada nismo zaveli. Zato tvrdi kako stalno treba, gde god i u bilo kojoj prilici, sprovesti analitičku registraciju, to jest, zapisati u beležnicu ili zapamtiti imena žena koje su nas zaintrigirale a koje bismo jednom mogli da kontaktiramo. Kontaktiranje je pak viši stepen delatnosti i znači da sa konkretnom ženom uspostavimo vezu, upoznamo se sa njom, i otvorimo pristup ka njoj. (*ibid.*: 46)

Igra lova u Kunderinoj prozi nije rezervisana samo za muškarce, već se odnosi i na žene. Poglavlje “Mama” *Knjige smeha i zaborava* ispričano je u duhu igre događaja čija je hronologija nepredvidiva, igre iznenađenja, igre slučajnosti, igre ličnog vremena, igre Evinog lova. “Eva je veseli lovac na muškarce. Ali, ona ih ne lovi radi braka. Lovi ih tako kako muškarci love žene. Ljubav za nju ne postoji, već samo prijateljstvo i senzualnost” (Kundera 2017b: 41). Nešto kasnije u odnosu između Eve i Karela se takođe ponavlja opis ove žene kao razigrane mačke u lovu: “Karel joj se dopada i ona je žena-lovac. Lovac nezaboravnih doživljaja. Ljubav ne priznaje. Samo prijateljstvo i senzualnost” (*ibid.*: 44). I Jan voli Hedviku – “Voli je kao pametnu, vernu, jedinstvenu prijateljicu, ali ne kao ljubavnicu” (*ibid.*: 206). Na sličan način Tomaš voli Sabinu, Karel Evu. To je prihvatljiv model odnosa u igri dvoje ljubavnika. Uslovi i pravila igre su veoma jasni: “Svaki ljubavni odnos počiva na nepisanim sporazumima koje ljubavnici nepromišljeno sklapaju u prvim nedeljama svoje ljubavi” (*ibid.*: 47), do konfuzije može da dođe samo tokom igre zamene identiteta.

Kroz ovaj književni pregled Kunderinog proznog stvaralaštva, igrom analoškog povezivanja različitih motiva igre, nastojali smo da delimično ilustrujemo i oponašamo književnikov postupak varijacije i digresije. Naime, Kundera gradi roman kroz romanesknu priču na kojoj potom razvija teme (Kundera 2002: 77). Teme se u romanima razrađuju u romanesknoj priči i kroz nju. No, tema može da se razvija i izvan priče. Takav način obrađivanja teme Kundera naziva – digresijom; digresija pritom podrazumeva napuštanje romaneskne teme kako bi se napravio svojevrstan esejistički ekskurs. Motiv je sastavni element teme ili priče koji se više puta tokom romana ponavlja, uvek u novom kontekstu.

## 5. Zaključak

Igra je Kunderin antitetički odnos prema prirodi stvarnosti u kojoj žive njegovi junaci, na primer, u romanu *Šala* u kome se prepoznaje duh jednog apsolutno totalitarnog doba. Uostalom, Kunderina četiri francuska romana su ilustracija i potvrda konstatacije iz knjige *Umjetnost romana* da savremeni roman nije iscrpeo sve svoje mogućnosti (uvek se ima nešto novo reći povodom “starih” pitanja). Odgovorom na četiri zova Kundera daje model stvaranja romana kroz

konkretnu tematsku osnovu koja u varijacijama može uvek različito biti predstavljena. Kao dobra ilustracija toga može se izabrati problem identiteta u Kunderinoj prozi, koji je najčešće zasnovan na igri koja po tumačenju Rožea Kajoaa može da se objasni kroz pojam mimikrije (*Mimicry*) i korišćenje maske. Igru smo nastojali da predstavimo delom u ontološkom i metafizičkom smislu, kako ona utiče na biće, zašto se biće opredeljuje da se “igra”, šta je igra kod Kundere. Konačno možemo da zaključimo da se igra odnosi ne samo na motive, već na formu romana koja je najveći izazov – a forma romana poseduje slobodu koju niko ne može da ograniči i čija će evolucija biti stalno iznenađenje (Kundera 2006c: 15).

“Zov igre” kod Kundere direktno proizilazi iz njegovog književnog postupka koji je generisan iz renesansne i prosvetiteljske književnosti sa akcentom na funkciji i subjektivnosti pripovedača. Koskova primećuje da je kod Kundere sama pripovest ili narativ romana često banalan i da služi kao polazište za različite filozofske refleksije. To pak nije nikako refleksija filozofa, već romanopisca (Kosková 1998: 10). Kunderina proza je oslobođena empirijske stvarnosti u kojoj ljudi funkcionišu kao simboli, tako da nema smisla razumeti stvari doslovno i polemizati sa autorom u ime istine (Opelík 2000: 200). Romani kao što su *Tristram Shandy*, *Fatalist Žak*, *Knjiga smijeha i zaborava* ne traže od nas da verujemo u bilo šta. To sam Kundera tvrdi, nabrajajući da ne treba da verujemo u istinitost likova, istinitost autora, pa ni u istinitost romana kao književnog žanra; “sve je dovedeno u pitanje, u sve se sumnja, sve je igra, sve je zabava (bez imalo srama što se zabavlja) i to sve, sa svim posledicama, podrazumijeva formu romana” (Kundera 2003b: 14).

Ovaj pregled “zova igre” završili bismo osvrtom na budućnost romana uz odavanje počasti velikom romanopiscu Milanu Kunderi istovremenim odavanjem počasti Deniju Didrou. Sudbinu romana – umetnosti *sui generis*, izatkanog od reči pisca i njegovih junaka, skloni smo da prepoznamo u jezgrovitoj rečenici fataliste Žaka: “Gospodin mi sprema vrlo žalosnu budućnost; šta će biti od mene kad ne budem imao ništa više da kažem? – Pričaćeš ispočetka.” (Didro 1975: 97).

LITERATURA

- Alić, S. 1987. Erotika i politika. *Polja* 33, 346: 502–506.
- Bahtin, M. 1979. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka*. Beograd: Nolit.
- Bogavac, B. 1990. Milan Kundera: Roman je velika škola tolerancije. U: *Razgovori u Parizu*: 91–110. Sarajevo: Svjetlost.
- Božović, R. 2013. Igra ili ništa: igra – temelj kulture. *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* 140: 79–99.
- Didro, D. 1975. *Fatalista Žak i njegov gospodar*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Draškić Vićanović, I. 2002. Estetika i igra. Sloboda kao estetička kategorija i igra. U: *Estetika i igra*: 87–106. Ur. I. Draškić Vićanović et al. Beograd: Estetičko društvo Srbije.
- Eliot, T. S. 1975. Tradicija i individualni talenat. U: *Poezija*: 286–293. Beograd: Nolit.
- Grubor, N. 2022. Pojam igre u Hegelovom “Uvodu” u Predavanja o estetici. U: *Estetika i igra*: 13–32. Ur. I. Draškić Vićanović et al. Beograd: Estetičko društvo Srbije.
- Huizinga, J. 1970. *Homo ludens – O podrijetlu kulture u igri*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Humo, O. 1966. Predgovor. U: Stern, L. *Tristram Šendi*. Beograd: Izdavačko preduzeće Prosveta.
- Chvatík, K. 1994. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis.
- Kajoa, R. 1979. *Igre i ljudi. Maska i zanos*. Beograd: Nolit.
- Kosková, H. 1998. *Milan Kundera*. Praha: H&H.
- Kubíček, T. 2001. *Vyprávět příběh*. Brno: Host.
- Kundera, M. 1997. *Valčík na rozloučenou*. Brno: Atlantis.
- Kundera, M. 2000. *Směšné lásky*. Brno: Atlantis.
- Kundera, M. 2002. *Umjetnost romana*. Zagreb: Meandar.
- Kundera, M. 2003a. *Jacques i njegov gospodar. Počast Denisu Diderotu u tri čina*. Zagreb: Meandar Media.
- Kundera, M. 2003b. Uvod u varijacije. U: Kundera, M. *Jacques i njegov gospodar. Počast Denisu Diderotu u tri čina*: 9–20. Zagreb: Meandar Media.
- Kundera, M. 2006a. *Iznevjerene oporuke*. Zagreb: Meandar Media.
- Kundera, M. 2006b. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis.
- Kundera, M. 2006c. *Zavjesa*. Zagreb: Meandar Media.
- Kundera, M. 2007. *Žert*. Brno: Atlantis.
- Kundera, M. 2017a. Já truchlivý Bůch. *Koraci* 10–12, 51: 73–88.
- Kundera, M. 2017b. *Kniha smíchu a zapomnění*. Brno: Atlantis.
- Le Grand, E. 1998. *Kundera aneb paměť touhy*. Olomouc: Votobia.
- Marić, I. 2011. Sternov “Tristram Šendi”: rađanje dekonstrukcije. *Civitas: časopis za društvena pitanja* 1, 1: 93–99.
- Mravcová, M. 1993. Kunderová “Variace na Diderota”. *Česká literatura* 2, 41: 153–173.
- Opelík, J. 2000. Nemilosrdnství. U: Kundera, M. *Směšné lásky*: 198–207. Brno: Atlantis.
- Roth, P. 1980. The Most Original Book of the Season. *The New York Times on the Web*. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/kundera-roth.html/>. Pristupljeno 12. lipnja 2024.
- Stern, L. 1966. *Tristram Šendi*. Beograd: Izdavačko preduzeće Prosveta.

## SUMMARY

### "THE CALL OF THE GAME" AS THE ULTIMATE CALL OF FREEDOM IN THE FUNCTION OF THE IMMORTALITY OF THE NOVEL

In this article, we present Milan Kundera as a novelist and novel lover through the writer's pronounced anti-lyrical stance and the art of the novel in the context of the writer's theoretical reflections. *The Call of the Game* is just one of Kundera's four calls to explain the anatomy of the immortality of the novel as an art *sui generis*. *The Call of the Game* refers directly to the writer's narrative process itself, which he applies in the text of the novel through variation, but the variation can also be a variation of the narrative form itself, i.e. another literary genre, be it an essay, a biography, a dramatic dialogue, a philosophical essay, all of which can be included in a chapter or in the novel as a whole. With this approach, the author abandons the established rules insisted upon in the official Czech literature of social realism in the period after 1948 and 1968, and *The Call of the Game* can be interpreted as the ultimate demonstration of freedom. Moreover, the game appears in the form of a whole spectrum of different motifs – as a game of identity transformation, a game of social deception, a game of provocation, a game of research, a game of seduction and the like, which also illustrates the limits of human freedom in many ways at the literary micro-level.

Keywords: Milan Kundera, novel, variation, ludic transcription, game, freedom