

Milan Kundera

ESTETIKA I EGZISTENCIJA

Estetika i egzistencija

Gde treba tražiti najdublje razloge koji čine da ljudi jedan prema drugom osećaju simpatiju ili antipatiju, da mogu ili ne mogu biti prijatelji? Klarisa i Valter iz *Čoveka bez svojstva* su Ulrihovi stari poznanici. Prvi put se pojavljuju na sceni romana onda kada ih Ulrih poseti i zatekne ih kako sviraju klavir u četiri ruke. „Taj demon na kratkim nogama sa širokom gubicom, nastao ukrštanjem jazavičara i buldoga“, taj odurni „megafon, kojim duša baca u lice svekolikog mira svoj krik, kao jelen koji riče“, klavir je za Ulriha otelotvorenje svega što ne voli.

Ova metafora rasvetljava neprevladivo neslaganje između Ulriha i njegovih prijatelja; neslaganje koje izgleda neobjašnjivo i neopravdano, jer ne proističe ni iz kakvog konflikta interesa, nije ni političko, ni ideološko, ni versko; ono je do te mere neobjašnjivo zbog toga što mu koreni dosežu duboko, sve do estetskih osnova njihovih ličnosti; muzika je, priseti-mo se onoga što je rekao Hegel, najviše lirska umetnost; liričnija od same lirske poezije. Tokom čitavog romana Ulrih će aludirati na lirizam svojih prijatelja.

Kasnije Klarisu obuzme slučaj Musbrugera, ubice osuđenog na smrtnu kaznu, koga mondensko društvo želi da zaštiti, trudeći se da dokaže njegovu neuračunljivost, a time i njegovu nevinost. „Musbrugera, to je kao muzika“, ponavlja svuda Klarisa, i tom nelogičnom rečenicom (hotimično nelogičnom, jer lirskoj duši pristaje da se predstavlja nelogičnim rečenicama), baca u lice svekolikog mira krik svog sažaljenja. Na taj krik Ulrih ostaje ravnodušan. Nije da želi smrtnu kaznu za ludaka, već ne podnosi lirsku histeriju njegovih zaštitnika.

Estetski koncepti su počeli da me interesuju onda kada sam shvatio njihove egzistencijalne korene; kada sam ih shvatio kao egzistencijalne koncepte; jer ljudi, bili prostodušni ili rafinirani, inteligentni ili glupi, u svojim su životima bez prestanka konfrontirani sa lepim, ružnim, sa uzvišenim, komičnim, sa tragičnim, lirskim, dramatičnim, sa postupkom, sa peripetijama, katarzom, ili ako govorim o konceptima manje filozofskim, sa agelastvom, kičem ili vulgarnošću; svi ti koncepti su putevi koji vode do različitih aspekata egzistencije, kojima se inače ne može prići.

Postupak

Epska umetnost zasniva se na postupku, a primereno društvo, u kome se mogla ispoljiti u punoj slobodi, pripadalo je epohi antičke Grčke; tako tvrdi Hegel i dokazuje to *Ilijadom*: iako je Agamemnon prvi od kraljeva, ostali kraljevi i prinčevi su se oko njega sakupili slobodno, i slobodni su, sudeći prema Ahilovom primeru, da se povuku iz boja. I narod je dobrovoljno išao za svojim prinčevima; samo su lične pobude, osećaj za čast, poštovanje, pokornost pred jačim, fascinacija probuđena hrabrošću junaka itd, određivali ponašanje

ljudi. Sloboda učestvovanja u boju, kao i sloboda dezertiranja, garantovali su svakom njegovu nezavisnost. Tako je postupak sačuvao svoj lični karakter, a time i svoj poetski izraz.

Ovom arhaičnom svetu, kolevci epopeje, Hegel suprotstavlja društvo našeg doba, organizovano kao država, uređeno konstitucijama, zakonima, sudom, svemogućom administracijom, ministarstvima, policijom itd; to društvo nameće pojedincu svoje moralne principe i njegovo ponašanje je, stoga, u mnogo većoj meri određeno anonimnim voljama nego njegovim ličnim karakterom. I upravo se u takvom svetu rodio roman. Kao epopeja nekada, i on se zasniva na postupku. Ali u romanu, postupak je od početka problematizovan, praćen višestrukim pitanjima: da li je on puki rezultat poslušnosti, da li je postupak još uvek postupak? I kako razlikovati postupak od repetitivnih i rutinskih gestova? I šta znači reč „sloboda“ u modernom birokratizovanom svetu, gde su mogućnosti postupka toliko neznatne?

Džejs Džojls i Kafka dotakli su se krajnjih granica tog pitanja. Džojsov gigantski mikroskop uvećao je svaki minuskularni svakodnevni gest i time promenio jedan banalni Blumov dan u veliku modernu odiseju. Pozvan kao geometar, K. dolazi u selo spreman da se bori za to da u njemu može da živi; ali rezultat njegovih napora biće ništavan; posle beskrajnih muka uspeva mu da iznese svoje žalbe bespomoćnom seoskom starešini, a zatim i nekom podređenom službeniku u zamku, koji tokom sastanka drema; to je sve što postiže; pored Džojsove moderne *Odiseje*, Kafkin *Zamak* je moderna *Ilijada*. Odiseja i Ilijada, izmišljene na poleđini epskog sveta, čije lice više nije dostupno.

Lorens Stern postigao je problemsko i paradoksalno svojstvo postupka još pre sto pedeset godina; u *Tristramu Šendiju* postupci su samo mikroskopski; tokom više poglavlja otac Šendi pokušava da izvuče levom rukom maramicu iz desnog džepa, a istovremeno da desnom rukom skine sa glave periku; tokom više poglavlja doktor Slop razvezuje čvorove, mnogobrojne i dobro zategnute, na vreći u kojoj su hirurški instrumenti namenjeni za Tristramovo rođenje. To odsustvo postupka (ili ta minimalizacija postupka) ispričavana je sa idiličnim osmehom (taj osmeh ne poznaju ni Džojls, ni Kafka; ostaće bez konkurencije sve do kraja istorije romana). U tom osmehu vidim radikalnu melanholiju: ko dela, želi da pobedi; ko pobedi, nanosi bol poraženom; odreći se postupka jedini je put do sreće i spokoja.

Agelast

Pastor Jorik, jedan od likova u *Tristramu Šendiju*, uviđa svuda oko sebe „afektiranu izveštačenu dubinu“, u kojoj vidi samo „sloj koji prekriva nesvesnost i glupost“. On proganja tu komediju, gde god može, svojim komentarima punim „šale i humora“. Taj „nesmotren način šaljjenja“ pokazaće se kao opasan; „svaka desetica šaljivih sentenci koštaće ga stotinu neprijatelja“, tako da će jednog dana, kada više nema snage da se brani od njihove osvete, „odložiti svoj mač“ i na kraju će umreti „sa slomljenim srcem“. Da, postaće žrtva *agelasta*. Agelast: neologizam, koji je sačinio Rable prema grčkom jeziku, kako bi imenovao one koji ne umeju da se smeju. Rable se grozio agelasta, zbog kojih, po njegovim rečima, „umalo da nisam napisao niti jedan red“. Jorikov slučaj je bratski pozdrav koji je Stern poslao svom Učitelju iz daljine od dva veka.

Postoje ljudi čijoj inteligenciji se divim, čiju čestitost uvažavam, ali sa kojima se ne osećam dobro: cenzurišu sve što hoću da kažem, kako ne bih bio pogrešno shvaćen, kako ne bih bio cinik, kako ne bih nekoga povredio olakom rečju. Takvi ljudi ne shvataju komično. Ne prebacujem im to: njihovo agelastvo je u njima duboko usađeno i oni tu ništa ne mogu. Ali ni ja tu ništa ne mogu, te iako ih ne prezirem, izdaleka ih se klonim: ne želim da završim kao pastor Jorik.

Svaki estetski koncept (a agelastvo je jedno od njih) otvara nesagledivu problematiku. Oni koji su nekada bacali na Rablea ideološke (teološke) anateme, bili su ponukani nečim dubljim od puke vere u apstraktne dogme. Terala ih je estetska neusaglašenost – neusaglašenost sa nevažnim; negodovanje zbog nepriličnog smeha. Jer ukoliko su agelasti naklonjeni tome da u svakoj šali vide svetogrđe, to je zbog toga što šala *jeste* svetogrđe. Između komičnog i svetog je nesavladiv nesklad, i možemo se samo nadmudrivati gde počinje, a gde se završava sveto. Da li je ograničeno na sam hram? Ili se njegova teritorija prostire dalje, da li obuhvata i ono što nazivamo velikim laičkim vrednostima, kao što je materinstvo, ljubav, rodoljublje, ljudsko dostojanstvo? Oni za koje je život svet, svi do jednog, bez izuzetka, reaguju na svaku šalu uzrujano (bilo otvoreno, bilo prikriveno), jer u svakoj šali se otkriva komično, koje je kao takvo uvreda svetosti života.

Ne možemo shvatiti komično, ukoliko ne shvatimo agelaste. Njihovo postojanje daruje komičnom njegovu pravu dimenziju, prikazuje komično kao opkladu, kao hrabri rizik, otkriva njegovu dramatičnu suštinu.

Humor

U *Don Kihotu* čujemo smeh koji kao da je došao iz srednjovekovnih komedija: smeje-mo se vitezu koji na glavi nosi berbersku posudu umesto šlema, smeje-mo se njegovom slugi, koji po ko zna koji put dobija batine. Ali ostavimo postrance takav tip komičnog, često stereotipan, često krut; Servantes nam omogućuje da uživamo u drugačijoj, mnogo suptilnijoj komičnosti.

Gostoljubivi seoski plemić poziva Don Kihota u svoj zamak u kome živi sa svojim sinom, pesnikom. Sin, veoma ponosan na svoju pamet, posle kraćeg razgovora shvata da je gost nepopravljivi blesan. Zatim Don Kihot zatraži od mladića da mu recituje svoju poeziju; sin s nestrpljenjem posluša, a Don Kihot počne visokoparno da hvali njegov talenat; polaskan i srećan, sin je oduševljen inteligencijom gosta i odmah zaboravlja na njegovu blesavost. Ko je dakle veći blesan, blesan koji hvali pametnog, ili pametni koji veruje pohvali blesana? Stupili smo u sferu drugačijeg komičnog, prefinjenijeg i mnogo dragocenijeg. Ne smeje-mo se zato što je neko ispao smešan, bio ismejan ili čak ponižen, već zbog toga što se stvarnost naglo otkrila u svojoj mnogoznačnosti, stvari su izgubile svoj vidljivi smisao i čovek koji je pred nama nije ono što misli da jeste. I to je ono što nazivamo *humor* (humor koji je za Oktavija Paza „veliki izum“ Novog veka za koji treba da zahvalimo Servantesu).

Humor nije iskra koja samo nakratko zablista prilikom komičnog raspleta situacije ili priče. Njegovo diskretno svetlo prekriva široke predele života. Pokušajmo, kao da se radi o filmskoj traci, da *po drugu put* pogledamo scenu koju sam upravo opisao: gostoljubivi

seoski plemić poziva u svoj zamak Don Kihota i predstavlja mu sina koji, veoma ponosan na svoju pamet, shvata da je došljak nepopravljivi blesan. Ali ovoga puta smo upozoreni: već smo videli sreću i zadovoljstvo mladića u trenutku kada ga je nepopravljivi blesan obasuo pohvalama njegovih pesama; kada sada čitavu scenu vidimo ponovo, ponašanje sina, toliko ponosnog na svoju pamet, deluje nam komično *od samog početka*. A tako vidi svet zreo čovek, koji ima iza sebe iskustvo sa ljudskim naravima (koji proživljava svoje dane sa osećanjem da ponovo pregleda već viđene filmske trake) i koji je odavno prestao da ozbiljno shvata lažna ozbiljna lica ljudi.

A šta ako nas je tragičnost napustila

Posle bolnih iskustava, Kreont je shvatio da su oni koji su odgovorni za *polis* dužni da sputavaju svoje lične strasti; oslanjajući se na ovo uverenje, on će stupiti u pogubni konflikt sa Antigonom koja, nasuprot njemu, brani ne manje legitimna prava pojedinca. Kreont je nepopustljiv, Antigona umire, a on slomljen svojom krivicom, želi da „više nikada ne vidi sutrašnji dan“. *Antigona* je inspirisala Hegela za božanstvenu meditaciju o tragičnosti: dva protivnika se sretnu, svako je neodeljivo spojen sa svojom istinom, koja je delimična, relativna, ali posmatrana sama za sebe, potpuno opravdana. Svako od njih je spreman da za nju žrtvuje život, ali može joj garantovati pobedu samo po cenu protivnikovog uništenja. Tako su oboje istovremeno pravednici i krivci. Kod velikih tragičnih likova pitanje je časti da budu krivci, kaže Hegel. Duboka svest o krivici omogućava buduće pomirenje.

Osloboditi velike ljudske konflikte od naivne interpretacije, koja u njima vidi borbu dobra i zla, to je bio beskrajni učinak duha; razotkrio je fatalnu relativnost ljudskih istina; naučio je čoveka da bude pravedan prema neprijatelju. Samo što je vitalnost moralnog maniheizma neukrotiva – sećam se adaptacije *Antigone*, koju sam video u Češkoj posle rata; autor adaptacije, načinivši od Kreonta odvratnog fašistu koji uništava predivnu junakinju slobode, ugušio je tragično u tragediji.

Takve političke aktualizacije *Antigone* bile su veoma popularne posle Drugog svetskog rata. Hitler je Evropi doneo ne samo neizrecive strahote, već ju je lišio njenog smisla za tragično. Prema primeru borbe protiv nacizma, od tog vremena je svekolika politička istorija viđena i proživljavana kao borba dobra i zla. Ratovi, civilni ratovi, revolucije, kontrarevolucije, nacionalne borbe, revolti i njihovo gušenje, bili su prognani sa teritorije tragičnog i poslani pred pravdu sudija željnih kažnjavanja. Da li je to regresija? Povlačenje u predtragični stadijum čovečanstva? U tom slučaju, ko je uzročnik te regresije? Istorija uzurpirana od strane zločinaca? Ili naš način razumevanja istorije? Često sebi govorim: tragično nas je napustilo; moguće da upravo u tome i jeste prava kazna.

Dezertjer

Homer ne dovodi u sumnju razloge koji su prinudili Grke na opsadu Troje. Ali kada se na isti taj rat osvrnuo Euripid posle nekoliko vekova, ni izdaleka nije bio voljan da se divi Heleni; bio je potpuno svestan disproporcije između vrednosti te žene i hiljade života koji su zbog nje žrtvovani. U drami *Orestia* on dopušta Apolonu da kaže: „Bogovi su hteli da

Helena bude toliko lepa samo zato da bi okrenuli jedne protiv drugih Grke i Trojance i da njihovim ubijanjem oslobode pritisnutu zemlju od suvišnog mnoštva ljudi.“ I odjednom je sve jasno; smisao najslavnijeg od svih ratova nema nikakve veze sa nekakvim velikim ciljem; jedini cilj je ubijanje. Ali može li se u tom slučaju još govoriti o tragičnom?

Pitajte ljude oko sebe koji je bio stvarni uzrok Prvog svetskog rata. Niko vam neće odgovoriti, iako je ta gigantska klanica bila u korenu celog prošlog veka i njegovog svekolikog zla. Kada bismo barem mogli reći da su se Evropljani ubijali da bi branili čast nekog rogonje!

Euripid nije išao tako daleko da prikaže Trojanski rat kao smešan. Jedan roman se odvažio na takav korak. Hašekov vojnik Švejk oseća se tako malo vezan za cilj rata da ga ni ne poriče; ne zna koji je cilj; ne trudi se da zna za njega. Rat je grozan, ali on ga ne shvata ozbiljno. Ne treba shvatati ozbiljno ono što nema nikakav smisao.

Postoje trenuci kada istorija, njeni veliki ciljevi, njeni junaci, mogu izgledati bezizražajno i čak smešno, ali je teško, neljudski, ako ne i nadljudski, videti ih tako za stalno. Možda su za to sposobni dezerteri. Švejk je dezertar. Nikako u pravnom smislu te reči (onaj koji pobjegne ilegalno iz vojske), ali u smislu totalne ravnodušnosti prema velikom kolektivnom konfliktu. Iz svakog ugla, političkog, pravnog, moralnog, dezertar nije simpatičan, zaslužuje osudu kao neko ko spada među kukavice ili izdajice. Romanopisčev pogled ga vidi drugačije: dezertar je onaj ko odbija da prizna smisao bitaka svojih savremenika. Onaj koji odbija da vidi tragičnu veličinu u masakrima. Onaj koji odbija da kao luda učestvuje u komediji istorije. Njegovo viđenje stvari često je pronicljivo, veoma pronicljivo, ali čini teškim njegov položaj, desolidariše ga od vlastitog naroda; udaljava ga od mase.

(Tokom Prvog svetskog rata većina Čeha se osećala otuđeno od ciljeva za koje ih je u rat slala Habzburška monarhija; Švejk, koji je bio okružen dezertarima, bio je poseban dezertar – jer je bio srećni dezertar. Kada mislim na ogromnu popularnost koju uživa u svojoj zemlji, pada mi na pamet da takve kolektivne situacije, izuzetne, skoro tajne, nepodeljene ni sa kim, mogu čak i dati smisao narodnoj egzistenciji.)

Tragični lanac

Ma koliko bio naivan, niti jedan postupak ne ostaje usamljen. Kao svoju posledicu on pobuđuje drugi postupak i pokreće ceo lanac događaja. Gde je kraj odgovornosti čoveka za vlastiti postupak koji se beskrajno produžava kroz bezbrojne i ogromne transformacije? U dugačkom monologu, koji izgovara na kraju *Kralja Edipa*, Edip proklinje one koji su nekada odbranili njegovu dečačko telo, kojeg su njegovi roditelji želeli da se reše; proklinje slepu dobrotu koja je izrodila neizrecivo zlo; proklinje taj lanac postupaka u kome časna namera ne igra nikakvu ulogu; proklinje taj beskrajni lanac koji povezuje sva ljudska bića u jedno jedino tragično čovečanstvo.

Da li je Edip kriv? Ta reč preuzeta iz rečnika pravnika ovde nema nikakvog smisla. Na kraju *Kralja Edipa*, Edip probode oči kopčama sa tunike koju je obesio lokast. Da li je to čin pravедnosti koji hoće da primeni sam protiv sebe? Želja za samokažnjavanjem? Ili je to pre krik beznađa? Želja da se više ne gleda strahota, čiji je uzročnik i meta? Dakle, nikakva želja za pravédošću, već za nepostojanjem? U *Edipu na Kolonu*, poslednjoj tragediji koja

nam je ostala iza Sofokla, sada već slepi Edip, žestoko se brani od Kreontovih optužbi i proklamuje svoju nevinost pred odobravajućim pogledom Antigone koja ga prati.

Nekada sam morao iznenađeno da konstatujem da su političari komunističkih zemalja često bili veoma kritični prema stvarnosti koja se rodila iz njihovih postupaka, i koja se pred njihovim očima menjala u nesavladivi lanac posledica. Možda se ne slažete, ali ako su zaista bili toliko pronicljivi, zbog čega već odavno nisu digli ruke od svega? Da li je razlog bio oportunistički? Želja za vlašću? Iz straha? Sve to je moguće. Ali nije moguće isključiti da su barem neki od njih postupali vođeni smislom za odgovornost, za postupak koji su nekada proklamovali i za koji očinstvo nisu hteli da negiraju, stalno negujući nadu da će uspeti da ga isprave, poravnaju, vrate mu smisao. Što se više ta nada pokazivala kao iluzorna, to se sve očiglednije pojavljivala tragedija njihove egzistencije.

Pakao

U desetom poglavlju romana *Za kim zvona zvone*, Hemingvej pripoveda o danu kada su republikanci (čiji je otvoreni simpatizer i kao čovek i kao autor) osvojili malo mesto koje su držali fašisti. Oni bez ikakvog procesa osude dvadesetak ljudi, izvedu ih na trg na kome su prethodno sakupili muškarce naoružane motikama, kosama i vilama, i koji treba da pogube prestupnike. Prestupnike? Većini njih moglo se prebaciti samo pasivna pripadnost fašističkoj partiji. Dželiti, prosti ljudi koji su ih dobro poznavali i prema njima nisu osećali mržnju, u prvi mah su neodlučni i odbijaju to da učine; tek pod dejstvom alkohola i uzavrele krvi, sve do scene (čiji detaljni opis zauzima skoro desetinu romana) koja se završava eksplozijom podivljale okrutnosti, sve se pretvara u *pakao*.

Estetski koncepti neprestano se menjaju u pitanja; pitam se: da li je istorija tragična? Reći ću to drugačije: ima li pojam tragičnog smisao van individualne sudbine? Kada istorija pokrene mase, vojske, patnje i osvete, više nije moguće razdvojiti individualnu volju; tragedija je potpuno progutana prljavštinom kanala koji su se prelili i poplavili svet.

U najboljem slučaju moguće je tražiti tragično, sahranjeno ispod ruševina strahota, u prvim impulsima onih koji su imali hrabrosti da rizikuju život za svoju istinu.

Ali postoje strahote ispod kojih nikakvo arheološko istraživanje neće pronaći ni najmanjeg traga tragičnosti; ubijanje zbog novca; gore: zbog iluzije; još gore: zbog gluposti.

Pakao (pakao na zemlji) nije tragičan; pakao, to je strahota bez najmanjeg traga tragičnosti.

(Sa češkog prevela **Aleksandra Korda-Petrović**)

Izvornik: iz petog poglavlja knjige eseja Le Rideau (Zavesa) objavljene 2005. godine na francuskom. U autorovom prevodu na češki objavljeno u brnjskom časopisu „Host“ (09/2006).