

ANNA MARIA SKIBSKA

Poznań

PRÓBY Z KUNDERY.
KILKA UWAG NA TEMAT FIGURATYWNOŚCI

Nie byłoby, jak śmiem sądzić, rewizji metafory u Milana Kundery, gdyby nie uprzednia lektura *Książki twarzy* Marka Bieńczyka, w której figura ta pojawia się w pewnym szczególnym oświetleniu. Oświetlenie wydaje się słowem tutaj adekwatnym, skoro Bieńczyk proponuje Kunderowską metaforę obdarzyć mianem „fenomenologicznej”, wywiedzionej zatem z dyskursu, który ze szczególną intensywnością eksploatuje ogląd, ten zaś przenicowuje filozoficzną soczewkę w *eidos*. Na samym koniuszku pozytywnego spojrzenia uobecnia się wszak zawsze tęsknie wyczekiwana *istota* rzeczy. Jak się jednak ma akomodujące oko Husserla do uwag twórcy *Księgi śmiechu i zapomnienia* wypowiedzianych z powodu owej figury? Trafić na nie nietrudno, wystarczy sięgnąć po idiomatyczny słownik pisarza, czyli do *Sześćdziesięciu pięciu słów*, zaprojektowanych jako VI Część *Sztuki powieści*. Sygnowane nieobecną liczbą 31. hasło zamierzam przytoczyć w całości, choć, nim to nastąpi, nie omieszkam – gwoli „rzetelności” pisania – dodać, że w *Zdradzonych testamentach* sam Kundera wprowadza w odniesieniu do metafory pojęcie fenomenologicznej definicji. Gest „obciążenia” figury filozoficznym epitetem, na który zdobywa się pisarz analizując dwie sceny erotyczne, do jakich między Friedą i K. dochodzi w fasadowym świecie *Zamku*, stanowi pochodną skrupulatnie przez Kunderę przestrzeganej opozycji (w sporej mierze temporalnej) pomiędzy wyobraźnią liryczną (w rodzaju Verlaine’a czy Rilkego) a wyobraźnią egzystencjalną – znamiona tej ostatniej ujawnić się mogą tylko w powieści, zwłaszcza jeśli skrywają się za nią takie nazwiska, jak Broch czy Kafka¹ (1996: 96–98). Dedykowane zawziętemu szukaniu zdanie, szukaniu w kontekście aktu erotycznego (odnośnie pierwszej z przywołanych scen z *Zamku*), konstytuuje metaforę bezradności i rozczarowania, w której dochodzi do chwilowego skrócenia dystansu względem nieuchronnie antytetycznej egzystencji: marzeniu o „ostatecznej rozkoszy” odpowiada brak nasycenia, zniechęcające niespełnienie².

¹ M. Kundera, *Zdradzone testamenty. Esej*, z francuskiego przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1996, s. 96–98.

² W polskim przekładzie fragment ten wygląda w ten oto sposób: „Leżeli tam, ale już nie tak pochłonięci sobą, jak owej nocy. Ona czegoś szukała i on szukał. Zażarci, strojąc miny i wwiercając się w siebie nawzajem

Do konfliktu pomiędzy metaforą liryczną a metaforą egzystencjalną, oznaczającego konflikt ogólniejszy, dotyczący języków i estetyk, podtrzymujący zaś iście bachtinowską dychotomię prozy i poezji, zamierzam jeszcze powrócić – będzie ów powrót miał pewne konsekwencje, przeważnie „natury” ironicznej. Tymczasem esej cierpliwie oczekuje innego powrotu – *Sztuki powieści*. Oto zapowiedziany cytat:

METAFORA. Nie lubię ich, kiedy są tylko ozdobą. I nie myślę jedynie o banałach w rodzaju „zielony dywan prerii”, również o kimś takim jak Rilke: „Śmiech skapywał im z ust niczym z zaropiałych ran”. Albo „modlitwa już wyrasta z jego ust jak ogołocony martwy krzew” (*Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*). Natomiast niezastąpioną wydaje mi się metafora jako **sposób ujęcia** w błysku nagłego objawienia nieuchwytniej istoty rzeczy, sytuacji, postaci. Metafora-**definicja**. Na przykład egzystencjalnej postawy Escha u Brocha: „Pragnął jasności bez podejrzeń: chciał stworzyć świat o prostocie tak klarownej, aby przywiązać swoją samotność do tej jasności niczym żelaznego słupa” (*Lunacy*). Moja zasada: w jednej powieści bardzo mało metafor; ale za to metafory będące jej miejscami kulminacyjnymi (podkreślenia – A.M. S.)³.

Powyższe hasło domaga się jeszcze dwóch przynajmniej suplementów, które odsyłają do słów zlokalizowanych w słowniku Kundery, czyli do tematyzowanej tutaj definicji (słowo czwarte) oraz implikowanego aforyzmu (słowo pierwsze). Obligatoryjną grę tych trzech pojęć wizualizuje pełen dynamiki trójkąt, który postrzegam jako projekcję geometryczną do scalenia niemożliwą, w tragikomicznych kontradycjach poszukującą swych wierzchołków tam, gdzie ich już nie ma bądź jeszcze nie było. Zanim pochylę się nad Kunderowską eksplikacją aforyzmu oraz definicji, komentarza domaga się metafora, której fenomenologiczny wymiar Bieńczyk wyprowadza przypuszczalnie z równania utożsamiającego figurę z definicją. Takie równanie wyposażone jest w dodatkową motywację, pochodzącą od samego Kundery, który, pozwól sobie przypomnieć, w odniesieniu do nie-lirycznej wyobraźni Kafki ustanawia opozycję przeciwstawiającą metaforę poetycką jej wariantowi egzystencjalnemu, zwanemu właśnie fenomenologicznym, związanemu zaś z prymarnym aktem dekodowania znaczenia pewnej sytuacji, znaczenia możliwego do pochwycenia wyłącznie w trybie przenośnym. Autor *Żartu* nawiązuje do scen erotycznych, w których Kafka „próbuję oświecić” złożoność intymnej relacji między K. oraz Friedą, złożoność zagubioną w historii przekładu z niemieckiego oryginału na język francuski. Owo zagubienie rujnuje jednak egzystencjalny wymiar kafkowskiej metafory, w miejsce której otrzymujemy liryczną wizualizację:

Podczas gdy w metaforze pierwszej kopulacji kluczowymi słowami były „obcy”, „obcość”, tutaj są nimi „szukać”, „grzebać”. Słowa te nie przedstawiają wizualnego obrazu tego, co się wydarza, lecz **niewyraźną** sytuacją egzystencjalną. Gdy David tłumaczy: „jak psy wbijają rozpaczliwie pazury w ziemię, tak oni *wbijali paznokcie w swoje ciała*”, nie tylko nie jest wierny (Kafka nie mówi ani o pazurach, ani o wbijanych paznokciach), lecz w dodatku przenosi metaforę z obszaru

głowami, szukali czegoś, a ich objęcia i szamoczące się ciała nie dawały im zapomnienia, lecz przypominały o obowiązku szukania, i byli podobni do psów, które beznadziejnie rozgrzebują ziemię; grzebali się w swych ciałach, a potem bezradnie rozczarowani, by raz jeszcze zaznać ostatecznej rozkoszy, lizali nawzajem swe twarze” – J. Kafka, *Zamek*, tłum. K. Radziwiłł, K. Truchanowski, Warszawa 1993, s. 50.

³ M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, wydanie II zmienione, Warszawa 2004, s. 119–120.

egzystencjalnego na obszar opisu wizualnego; w ten sposób umieszcza się w innej estetyce, niż estetyka Kafki (podkr. – A. M. S.)⁴.

Pora na krótką dygresję odnośnie „warsztatu tłumacza”, która w relacji do unieważnionego przez francuskich translatorów Kafki powtórzenia, a ono wyrażać ma niewyraźność właśnie, oświetla intensywną obecność retorycznej *correctio*. O tę figurę zdaje się walczyć Kundera, przy czym o ile w odniesieniu do *Zamku* postuluje maksymalną wierność wobec idiomu Kafki, o tyle w przypadku własnych powieści dopuszcza wprowadzanie takich autopoprawek, które zdolne są de-regulować współczesny dyskurs historyczny⁵. Wówczas skorygowany tekst zaczyna po trosze przeistaczać się w apokryf, w którego wariantywnym meandrze oficjalne prawdy historyczne tracą powoli grunt pod nogami. Zdarzeniowość przedsięwzięcia powieściowego (Hvižd’ala ma na myśli przede wszystkim zmiany nanoszone przez „paryskiego” Kunderę na uprzednio wydaną w języku czeskim *Nieznošná lehkost bytu*) nie jest zatem w pełni autonomiczna, jak przekonuje Derrida, choć przez autonomię rozumiem tutaj wolność od wszelkich intencji zewnętrznych wobec tekstu. Autorska interwencja w jego już istniejącą w recepcji tkankę, interwencja deformująca tkanki tej wygląd wcześniejszy, ma w sobie coś z ducha antycznej palinodii, która spełnia się w niewypowiedzianym wprost przez Kunderę oświadczeniu: „Odwołuję pierwsze, czeskie wydanie mojej powieści”⁶.

Powracam do „porządku” uprzedniej narracji. Kafka (a za nim Kundera) próbuje opowiedzieć niewyraźność – zobowiązanie to jednak rozmija się z marzeniem fenomenologicznym, gdyż od początku podszyte jest niewiarą we własną teleologię, w możliwość jakiegokolwiek weryfikacji. W ujęciu Husserla, ostatniego z wielkich niewolników omnipotentnego *ratio*, definicja oznacza ostateczne i ze wszech miar klarowne ukonstytuowanie się sensu, zwanego fenomenem właśnie, na mocy którego dochodzi do uobecnienia się transcendentnego świata w czystej, wewnętrznej świadomości poznającego podmiotu. Jan Patočka, pozostając niepokornym uczniem niemieckiego filozofa, „osiągnięcie” swego mistrza obdarza nie bez powodu mianem wyjątkowo silnego czy absolutnego idealizmu⁷. Efektem myślenia idealistycznego, przechodzącego przez rozmaite i zaiste intrygujące (w kwestii *inventio* zwłaszcza!) stadia, takie jak *epochē* w znaczeniu zawieszenia wszelkiej empirii, wariacja imaginacyjna oraz redukcja ejdetyczna, by wymienić tylko trzy najważniejsze, jest swoisty regres do monadologii, królestwa czystego rozumu za sprawą iluzorycznego poznania trwale odizolowanego od zewnątrz. Monadologię tę cudownie oddają wzniosłe frazy *Raju utraconego* w lirycznym komentarzu na temat autonomii wnętrza:

⁴ M. Kundera, *Sztuka powieści...*, op. cit., s. 97–98.

⁵ Na owa pedanterię przejawianą przez Kunderę odnośnie przekładu zwraca też uwagę Karel Hvižd’ala w: *Restaurování slov (eseje a texty o médích 2005–2007)*, Praha 2008, s. 148.

⁶ Takie performatywne oświadczenie nie powinno nikogo ani zdziwić, ani obrazić, wiąże się bowiem ze strategią pisarską uprawianą przez Kunderę i komentowaną *expressis verbis*: „Jednym z niezbywalnych praw pisarza jest prawo do przerabiania swojego dzieła. Jeżeli nie podoba mu się początek, może napisać go raz jeszcze lub skreślić” – M. Kundera, *Księga śmiechu i zapomnienia*, przeł. P. Godlewski, A. Jagodziński, Warszawa 1993, s. 17.

⁷ J. Patočka, *Heretical Essays in the Philosophy of History*, trans. by E. Kohák, ed. by J. Dodd, with P. Ricoeur’s Preface to the French edition, Open Court, Chicago and La Salle, Illinois, 1996, s. 5.

Witaj mi, grozo, witaj, świecie piekieł;
A ty, najgłębsza z piekielnych otchłani,
Przyjmij nowego pana, gdyż przybywa,
Przynosząc umysł, którego nie zmienia
Czas ni siedziba. Umysł jest dla siebie
Siedzibą, może sam w sobie przemienić
Piekło w Niebiosą, a Niebiosą w Piekło.
Mniejsza gdzie będę, skoro będę sobą...⁸

Iluzja epistemologii sprowadza się zawsze do tego samego: do pełnego antropologicznej buty przekonania co do transcendentálnych możliwości podmiotu, który w sensie przez siebie stworzonym, ze wszech miar niestabilnym, wydanym wszak na pastwę historii, widzieć pragnie sens odkryty, esencjonalny, uprzedni względem wszelkich filozoficznych dociekań, istniejący od zawsze. We *Wzgardzonym dziedzictwie Cervantesa* otwierającym *Sztukę powieści* Kundera odwołuje się jednak do Husserlowskiego właśnie poznania, poznania namiętnego, stanowiącego kwintesencję europejskiej duchowości⁹. Nie można nie zgodzić się z tym stwierdzeniem, owa intelektualna namiętność, nieledwie pornograficzna, jak dowodzi w znanym wierszu Wisława Szymborska, rzeczywiście jawi się bowiem prymarną determinantą rozwoju naszej kultury¹⁰. Odżegnujący się od terroru teorii Kundera ucieka się do znamiennej substytucji, dyskurs filozoficzny zastępując powieściowym, konsekwentnie odtąd służącym zaspokajaniu owych namiętności poznawczych za pomocą rozmaitych odśłon w dziejach reprezentacji. Przedstawienie wpisane zostaje w horyzont moralny, ma być bowiem odkryciem potwierdzającym rozwój form narracyjnych. Co ono oznacza? Sugestia odpowiedzi skrywa się w komentarzu dedykowanemu metaforze, temu bliskiemu epifanii „błyskowi nagłego objawienia nieuchwytny istoty” rzeczy zmiennego świata ludzkiej egzystencji, w którym to błysku liczy się przede wszystkim „sposób ujęcia”. Fakultatywność zderza się z koniecznością, elokucja – z inwencją, tradycja – z nowatorstwem, układ sił pomiędzy nimi nieodmiennie demaskuje pierwsza dama wszelkiej retoryki, „wieczna” – jak mądrze, bo w obawie o własne ocalenie, chciał Norwid – „korektorka”, ironia. Jej aktywność staje się szczególnie widoczna, gdy metafora wpada w objęcia definicji, co wymusza na mnie z kolei tautologiczne pytanie o tej ostatniej definicję, pochodzącą, oczywiście, ze słownika Kundery. U niego zaś czytam na temat definicji rzecz następującą:

DEFINICJA. Medytacyjną osnowę powieści podtrzymuje konstrukcja złożona z kilku słów abstrakcyjnych. Jeśli nie chcę popaść w niejasność, gdzie wszystko wszystkim wydaje się zrozumiałe, lecz nikt niczego tu nie rozumie, muszę nie tylko nadzwyczaj precyzyjnie wybrać te słowa,

⁸ J. Milton, *Raj utracony*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 2006, s. 17.

⁹ „W roku 1935, na trzy lata przed śmiercią, Edmund Husserl wygłosił w Wiedniu i w Pradze słynne wykłady o kryzysie europejskiego człowieczeństwa. Przymiotnik ‘europejski’ oznaczał dla niego duchową tożsamość sięgającą poza geograficzne granice Europy [...], a zrodzoną wraz ze starożytną filozofią grecką. To ona, wedle Husserla, po raz pierwszy w dziejach pojęła świat (świat w jego całości) jako zadanie do rozwiązania. Zaczęto nad nim rozmyślać nie po to, by spełnić taką czy inną praktyczną potrzebę, lecz dlatego, że «człowiekiem zawładnęła namiętność poznania»” – M. Kundera, *Sztuka powieści...*, op. cit., s. 11.

¹⁰ Zob. W. Szymborska, *Głos w sprawie pornografii*, w: eadem, *Widok z ziarnkiem piasku*. 102 wiersze, Poznań 1996, s. 130–131.

lecz także je zdefiniować, **definiować wciąż na nowo** (por. GRANICA, LEKKOŚĆ, LIRYZM, LOS, MŁODOŚĆ, ZDRADA). Powieść, jak sądzę, bywa często długą pogonią za kilku umykającymi definicjami” (podkr.– A.M. S.)¹¹.

W zaprezentowanym ujęciu uderza ironiczny zamach na definicję, który zmieniać musi także status wcześniej przywołanej metafory. Samo definiowanie definicji jest, jak podkreśliłam kilka wierszy wcześniej, zdarzeniem czystej tautologii, zaistniałym jakby celowo i jakby wyłącznie po to, aby ujawnić niemożliwość całego przedsięwzięcia. Jego potencjalna „poetyka” opiera się wszak na dwóch wyznacznikach, procesualności – odpowiadającej temporalnemu wymiarowi powieści, oraz niegotowości, w myśl której definicja okazuje się rzeczniczką wszelkich zmian, modyfikacji, aberracji, jednym słowem, wszystkiego, co nie podpada pod miano finalności. Warunkiem definicji Kunderowskiej, będącej raczej substytucyjną po-nawialnością (trzeba wszak „definiować wciąż na nowo” – sam trud poszukiwania definicji jest bowiem konieczny, choć definicja wciąż nie wydaje się akuratna) permanentnie kluczącego języka niżeli zdarzeniem epifanii (owego „błysku nagłego objawienia”), jest jej anty-fenomenologiczna **w istocie** niepochwytność, naczelną determinantą dziejów powieściowej reprezentacji. Nie mam, jak sądzę, do czynienia z dziełem przypadku odnośnie użytej przez twórcę *Żartu* frazy, poprzedzającej owo epifaniczne marzenie (będącej zaś bardziej, w moim odczuciu, wyrazem zapotrzebowania na apofatyczność niż fenomenologię); jej bezbarwna surowość, podcinająca niemiłą chyba Kunderze ostentację, uwypukla element twórczy, apriorycznie założony w pracy metafory, który domaga się nierzadko brawurowej walki z natłokiem użyć przeszłych narracji. Najwyższą stawką powieściowej gry winien przecież być „sposób ujęcia” – tylko on oferuje pozbawioną obietnicy nadzieję w związku z pragnieniem oryginalności. Nie przedstawienie zatem, lecz ujęcie przedstawienia – konieczne przeniesienie inwencji w sferę aspektów formalnych, zwyczajowo przypisywanych liryce, staje się tematem pierwszego hasła ze słownika Kundery:

AFORYZM. Od greckiego słowa *aphorismos*, które znaczy definicja. Aforyzm: poetycka forma definicji¹².

Poetyckość aforyzmu wyrasta z jego wyrazistej figuratywności, sprowadzającej się zwykle do takich chwytów, jak antyteza oraz paradoks, których użycie wynika z potrzeby doświadczenia napięcia, zrodzonego przez kontrast, napięcia rozładowującego się dzięki inkluzji¹³. Jeśli jednak nie pragnie się takiego rozładowania, inkluzja ociera się wszak o finalność (aporetyczność byłaby więc demaskacją finalności jako iluzji), konieczną stanie się praca nad zabezpieczeniem metafory tudzież definicji przed rozwiązaniem bądź, precyzyjniej, efektem takiego rozwiązania. Aforyzm pozwala Kunderze umocnić subtelną – jeśli tkwi się w jego powieściowych światach (oraz światach innych powieści przez niego pie-

¹¹ M. Kundera, *Sztuka powieści...*, op. cit., s. 109.

¹² M. Kundera, *Sztuka powieści...*, op. cit., s. 108.

¹³ Inkluzja stanowi drugie stadium budujące strukturę paradoksu, antytezy czy kontradycji; w pierwszym dochodzi do zestawienia jednostek, których zawartość semantyczna jest maksymalnie kontrastowa, aby następnie ustalić między nimi relację wzajemnego zawierania się (wspomnianą inkluzję) – por. hasło dedykowane paradoksowi w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wydanie trzecie, poszerzone i poprawione, Wrocław 2000, s. 370–371.

czołowicie skatalogowanych) – fuzję żywiołów lirycznego oraz epickiego, o której w słowniku swoim kreśli takie słowa:

POWIEŚĆ (i poezja). 1857: największy rok stulecia. *Kwiaty zła*: poezja liryczna odkrywa swą przestrzeń, swą istotę. *Pani Bovary*: po raz pierwszy powieść gotowa jest spełnić najwyższe wymagania poezji (zamiar „poszukiwania piękna ponad wszystko”; znaczenie każdego pojedynczego słowa; intensywna melodia tekstu; imperatyw **oryginalności** w każdym szczególe). Połączwszy od roku 1857 historia powieści będzie „historią powieści, która stała się poezją”. Jednak spełnić wymagania poezji nie znaczy bynajmniej: ulirycznić powieść (zrezygnować z tak istotnej dla powieści ironii, odwrócić się od świata zewnętrznego, uczynić z powieści osobiste wyznanie, nasaczyć ją ozdobnikami). Najwięksi spośród „powieściopisarzy, którzy stali się poetami”: Flaubert, Joyce, Kafka, Gombrowicz. Powieść: poezja antyliryczna (podkr. – A.M. S.)¹⁴.

Stając zatem w obliczu podszytego ironią „imperatywu oryginalności”: ironię tę można, jak przypuszczam, rozważać w sensie proponowanym przez Harolda Blooma, który ekspozuje nie tyle jej retoryczną antynomiczność realizowaną w rozżewie pomiędzy oczekiwaniem a spełnieniem, ile nieusuwalną kolizję, w jaką popadają byty absolutnie do siebie nieprzystawalne¹⁵. Owocem tej ironicznej nieprzystawalności u Kafki, czytany przez twórcę teorii lęku przed wpływem w obligatoryjnym kontekście Freuda, jest permanentne uchylanie się przed interpretacją, odbierające czytelnikowi wszelką pewność na temat „prawdy” tekstu. Owa „prawda” jest bowiem „niewypowiadalna”, o czym doskonale wie Kundera¹⁶. Powieściopisarz staje się poetą w tych miejscach swoich narracji, w których ociera się o sferę niewyrażalnego, zrodzoną przez niczym nie umotywowaną przygodność, podszytą zaś domysłem na temat istnienia jakiegoś innego niż wszystkie już wcześniej wyartykułowane znaczenia. Ironiczność tej sytuacji polega na świadomym geście wycofywania się z próby jego tematyzowania, próby przecież „morderczej”, gdyż likwidującej owo niepochwytne „coś”. Czekać nań może wyłącznie królestwo elipsy, przykucnięte nieco obok świata, który pozostaje pułapką. Królestwo elipsy, wyrażane spacjalnymi metaforami marginesu czy pobocza, wiąże się z afirmacją własnej nie-konieczności, ewentualności, w której udaje się porzucić to, co ludzkie. Kundera z pewnością jawić się może poetą, gdy w *Nieznosnej lekkości bytu* rozważa stosunek ludzi wobec zwierząt:

Wciąż mam przed oczyma Teresę siedzącą na pniu, gładzącą łeb Karenina i myślącą o klęsce ludzkości. W tym momencie pojawia się przede mną inny obraz: Nietzsche wychodzi ze swego hotelu w Turynie. Widzi naprzeciwko konia i woźnicę okładającego go batem. Nietzsche podchodzi do konia, na oczach woźnicy obejmuje go za szyję i płacze. Było to w roku 1889 i Nietzsche też już był daleko od ludzi. Inaczej mówiąc: wtedy właśnie wybuchła jego choroba psychiczna. Ale właśnie dlatego jego gest wydaje mi się pełen głębokiego sensu. Nietzsche przyszedł

¹⁴ M. Kundera, *Sztuka powieści...*, op. cit., s. 124.

¹⁵ W taki sposób określa Bloom ironię najwyższej próby, która z perspektywy współczesności staje się udziałem Kafki: „This irony is neither the contrast or gap between expectation and fulfillment, nor the saying of one thing while meaning quite another. It is the irony of J's Hebraic sublime, in which absolutely incommensurate realities collide and cannot be resolved” – H. Bloom, *Ruin the Sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present*, Cambridge, Massachusetts, London 1991, s. 4.

¹⁶ „Im uważniej czytamy powieść, tym trudniej dać odpowiedź; jej ‘prawda’ jest ukryta, nie wypowiedziana, nie do wypowiedzenia. [...] ironia drażni. Nie dlatego, że drwi i napastuje, lecz dlatego, że pozbawia nas pewności, odsłaniając niejednoznaczność świata” – M. Kundera, *Sztuka powieści...*, op. cit., s. 113.

przeprosić konia za Kartezjusza. Jego szaleństwo (a więc jego rozejście się z ludzkością) zaczyna się w momencie, kiedy płacze nad koniem.

I to jest ten Nietzsche, którego lubię, podobnie jak lubię Teresę, na której kolanach spoczywa głowa śmiertelnie chorego psa. Widzę ich jedno obok drugiego, **oboje schodzą na bok z drogi**, po której ludzkość, „pan i władca przyrody”, maszeruje naprzód (podkr. – A.M. S.)¹⁷.

Czułość, którą budzi we mnie Teresa, którą budzi Nietzsche, jest czułością spowodowaną wycofaniem się Kundery – pisarz poddaje się elipsie, by uczynić miejsce dla swoich bohaterów, dla ich tekstowego istnienia – odpowiedzią na fikcję jest realne doznanie wzruszenia. We wszystkich partiach powieści, w których nieostentacyjna obecność piszącego dokonuje na sobie samym takiego aktu wywłaszczenia, ujawnia się, na mocy paradoksu, geniusz twórczy, wywiedziony ze świadomości tego, że można podciąć własną samo-istotność poprzez dystans pozwalający zaistnieć innym na ich własnych prawach. Bycie pisarzem polega na stałym kwestionowaniu swojej osobowości – w trudnym akcie wypierania się siebie rodzą się inni. Scena z Teresą i jałówkami, której zakończenie przywołałam przed chwilą, przypomina mi fragment zupełnie innego tekstu, wzruszającego jednak z równą Kunderowskiemu *passusowi* siłą:

One day Kafka met someone who became one of his closest friends, Oscar Baum. Oscar Baum was blind: as a child he has lost his sight in an accident. Oscar Baum recounts how he met Kafka: he saw him. He *saw* him lean towards him. As if Oscar Baum could see someone lean very low to greet him. (...) And how was Oscar Baum able to see someone he could not see leaning over him? *By miracle*. Because Kafka had long hair, and, in bowing so low a little wisp of his hair brushed against Oscar Baum's forehead. This is how Oscar Baum knew Kafka had bowed low before him. He saw it. The is the scene itself of delicacy with regard to the other. Because Kafka behaved in this scene with the same regard for blind Oscar Baum as if Oscar Baum was able to see, because he did not inscribe the blindness of Oscar Baum, he granted him sight, the duration of a greeting. And a God wanted Baum to be made aware of this; it's unique, Oscar Baum saw, in his blindness, Kafka bow to him¹⁸.

Nie ulega wątpliwości, że Kafka jest w kwestionowaniu samego siebie mistrzem, co sprawia, iż w opisywanym zdarzeniu spotkania niewidzący Oscar Baum odzyskuje wzrok – mimo towarzyszącej mu od dzieciństwa ślepoty widzi głęboki ukłon, jaki w geście powitania wykonuje przed nim pisarz. Czysty przypadek sprawia, że dostrzegamy w Kafce tę niebywale delikatną zdolność do redukcji. W powyższej scenie jest on samym tylko ukło-

¹⁷ M. Kundera, *Niežnośna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 1996, s. 216.

¹⁸ „Pewnego dnia Kafka spotkał kogoś, kto stał się jednym z jego najbliższych przyjaciół, Oscara Bauma. Oscar Baum był niewidomy: będąc dzieckiem stracił wzrok na skutek jakiegoś wypadku. Oscar Baum wyjaśnia, w jaki sposób poznał Kafkę: zobaczył go. *Zobaczył* go ugiętego w oddanym mu ukłonie. Tak jakby Oscar Baum mógł zobaczyć kogoś, kto głębokim ukłonem go pozdrawia. [...] Jak jednak Oscar Baum mógł w swoim niewidzeniu zobaczyć, że ktoś oddaje mu ukłon? *Kwestia cudu*. Kafka miał bowiem dłuższe włosy, których kosmyk podczas wykonywania głębokiego ukłonu dotknął czoła Oscara Bauma. W taki oto sposób Oscar Baum dowiedział się, że Kafka nisko się przed nim pokłonił. Zobaczył to. Scena ta jest kwintesencją delikatności wyrażonej wobec innego. Kafka zachował się bowiem w owej scenie tak, jakby Oscar Baum był osobą widzącą, nie zwracając uwagi na jego ślepotę obdarował go wzrokiem na czas, w którym trwało pozdrowienie. Jakiś Bóg chciał zaś, aby Oscar Baum był tego świadom; wyjątkowe jest to, że w swoim niewidzeniu Oscar Baum zobaczył, że Kafka oddaje mu ukłon” (tłum. A. M. S.) – H. Cixous, *The Scene of the Unconscious*, [w:] *The Future of Literary Theory*, ed. by R. Cohen, London, New York 1989, s. 10.

nem, w którym wyraża się kwintesencja poszanowania innego, zasługującego na ukłon nie mniej niż widzący. W pozdrowieniu odmienności, zakrawającej w oczach postronnych na śmieszność, zawiera się niepochwytą istotą twórczości Kafki, owej cudownej serii skoków w nicość pod nieobecność skrzydeł¹⁹.

Cytowany fragment, wywiedziony z pięknego eseju Hélène Cixous, pojawia się w moim tekście nie tylko z powodu pośpiesznie konstruowanej anatomii wzruszenia, ale także dlatego, że opowiada o Kafce, którego aforyzmy tematyzujące starotestamentowy raj wydają się bliskie rozmyślaniom podejmowanym z powodu Teresy. Oto treść owych rozmyślań:

Dlaczego dla Teresy tak ważne jest słowo idylla?

My, wychowani na mitologii Starego Testamentu, moglibyśmy powiedzieć, że idylla to obraz, w którym pozostało jakieś wspomnienie Raju. Życie w Raju nie przypominało biegu po prostej, który prowadzi nas w **nieznane**, nie było przygodą. Poruszało się w koło wśród znanych przedmiotów. Jego monotonia nie była nudą, ale szczęściem. [...]

Adam w Raju nachylony nad studnią nie wiedział jeszcze, że to, co widzi w kręgu wody, jest nim. Nie rozumiałby Teresy, która jako dziewczyna stała przed lustrem i starała się poprzez swoje ciało dostrzec swą duszę. Adam był jak Karenin (imię suczki mieszkającej z Teresą i Tomaszem – A.M. S.). [...]

Porównanie Karenina z Adamem prowadzi mnie do myśli, że w Raju człowiek nie był jeszcze człowiekiem. Dokładnie mówiąc: człowiek nie został jeszcze wyrzucony na drogę człowieka. Nas wystrzelono tam już dawno i lecimy przez próżnię czasu biegnącego po linii prostej. Ale wciąż jeszcze istnieje w nas cienka nić łącząca nas z dalekim, mglistym Rajem, w którym Adam pochyla się nad studnią – całkiem niepodobny do Narcyza – nie przypuszcza, że błada, żółta plama, którą w niej widzi, to on sam. Tęsknota za Rajem jest tęsknotą człowieka do tego, by nie być człowiekiem. [...]

Ale najważniejsze: żaden człowiek nie może przynieść drugiemu człowiekowi daru idylli. To umie zrobić tylko zwierzę, ponieważ nie zostało wygnane z Raju. Miłość między człowiekiem a psem jest idylliczna. Nie ma w niej konfliktów, bolesnych scen, nie ma w niej rozwoju. Karenin otoczył Tomasza i Teresę swym życiem zbudowanym na powtarzalności i oczekiwał od nich tego samego. (...) Ludzki czas nie toczy się po kręgu, ale biegnie naprzód po linii prostej. To jest powód, dla którego człowiek nie może być szczęśliwy, ponieważ szczęście jest pragnieniem powtarzalności²⁰.

W cyklu aforyzmów pisanych przez Kafkę podczas ośmiesięcznego pobytu w Zürau, w czasie którego pod troskliwym okiem Ottli, najmłodszej i najbardziej przez pisarza kochanej siostry, nadzwyczaj prędko podnosił się z nawrotu gruźlicy (o ileż bardziej słowo to melodyjne w zestawieniu z takimi określeniami, jak suchoty czy gruźlica), uwagę moją przykuwają w pierwszej kolejności słowa wypowiedane w związku z doświadczeniem grzechu skazującym mieszkańców Edenu na czasowość linearną, jednoznacznie

¹⁹ Określenie to stanowi parafrazę jednej z egzystencjalnych metafor, zamieszczonej w angielskim wydaniu *Dzienników Kafki*; w pełnym brzmieniu rozwija się ona w ten oto sposób: „Pretty jump of a clown over a chair into the emptiness of the wings” (uroczy skok klauna nad krzesłem w pustkę skrzydeł – A. S.) – F. K a f k a, *The Diaries 1910–1923*, ed. by M. Brod, trans. by J. Kresh (*The Diaries of Franz Kafka 1910–1913*), M. Greenberg, H. Arendt (*The Diaries of Franz Kafka 1914–1923*), New York 2000, s. 57.

²⁰ M. K u n d e r a, *Nieznośna lekkość bytu*, op. cit., s. 220–223.

i bezwzględnie odbierającą obietnicę szczęścia. Myślę o aforyzmie obarczonym liczbą 83 – obecność w nim dwóch legendarnych Drzew nie budzi wątpliwości: jesteśmy na powrót w Raju. Wizyta ta jest jednocześnie paradoksalną eksplikacją powodów, dla których bezpowrotnie utraciliśmy status mieszkańców boskiego ogrodu. Wbrew Parmenidesowi, jakby napisał Kundera, w miejsce lekkości wybraliśmy ciężar²¹. Drzewo Życia, niesamowity z ludzkiej perspektywy gwarant idylli, zastąpiliśmy Drzewem Poznania (Dobrego i Złego). Treść aforyzmu sugeruje, że wybór Drzewa drugiego, wzbudzającego pożądanie wszystkiego, co nowe i nieznanne, wtrąca nas w stan amnezji dotyczącej Drzewa Życia. Cezura niesytości, markowana preferencją Drzewa drugiego, oznacza, że pokpiiliśmy kwestię własnej nieśmiertelności – a moglibyśmy być jak bogowie...

Posiłek z obu Drzew naraz – to jednocześnie szczęście i marzenie o szczęściu, które winno się ziścić.

Roberto Calasso skandal wygnania z Raju w odniesieniu do komentowanego aforyzmu 83. wiąże z ludzką niezdolnością do posilenia się z Drzewa Życia. Poznanie, czyli wtrącenie w czasowość, pcha ku przyszłości, nieodmiennie wieszczącej nasz własny kres – Drzewo Życia, jako doświadczenie uprzednie wobec drugiego Drzewa (czasowość stanowiąca doznanie, które rodzi się w chwili inicjującej bieg wcześniej niekoniecznego czasu), w uczasowionej rzeczywistości jawi się niemożliwym do odzyskania. Jest tym, co było. Wydarzeniem bezpowrotności:

For Kafka, the whole world was a “false belief” – and that was the subject of his writings: the enormous, the exhaustible, torturous developments of that false beliefs. Where did they originate? In a fatal misunderstanding regarding the two trees that grow in the center of paradise. Humans are convinced that they were kicked out of that place for eating the fruit of the Tree of Knowledge of Good and Evil. But this is an illusion. That wasn’t their sin. Their sin lay in not having yet eaten from the Tree of Life. The expulsion from paradise was a pretext to prevent them from doing just that. We are sinful not because we were kicked out of paradise but because our expulsion has rendered us unable to perform our task: to eat from the Tree of Life²².

²¹ „Cóż więc mamy wybrać? Ciężar czy lekkość?

Pytanie to stawiał sobie Parmenides w szóstym wieku przed Chrystusem. Świat jawił mu się podzielony na antynomie: światło – ciemność, delikatność – szorstkość, ciepło – zimno, byt – niebyt. Jeden biegun był pozytywny (światło, ciepło, delikatność, byt), drugi negatywny. Taki podział na negatywne i pozytywne bieguny może się nam wydać dziecinnie łatwy. Z wyjątkiem jednego przypadku: co jest pozytywne – ciężar czy lekkość?

Parmenides odpowiadał: lekkość jest pozytywna, ciężar negatywny. Czy miał rację? To jest pytanie. Jedno jest pewne: antynomia ciężar – lekkość jest najbardziej tajemnicza i najbardziej wieloznaczna ze wszystkich antynomii” – Ibidem, s. 7.

Piszę, iż wbrew Parmenidesowi wybraliśmy ciężar – wobec aksjologicznej ambiwalencji obu tych pojęć mogłabym ciężar zastąpić lekkością, zwłaszcza jeśli zderzyć ją z niecierpliwością, o której w moim eseju niebawem opowie Kafka.

²² „Dla Kafki cały świat był ‘fałszywym przekonaniem’ – oto właściwy przedmiot jego pisania: nienormalny, wyczerpujący, nieznosny rozrost owego fałszywego przekonania. Skąd się on wziął? Z fatalnego nieporozumienia dotyczącego dwóch drzew rosnących w samym środku raju. Ludzie są pewni, że zostali stamtąd wyrzuceni, dlatego że zjedli owoc z Drzewa Poznania Dobra i Zła. Lecz jest to iluzja. Czyn ten nie był ich grzechem. Grzech ludzi polega na tym, że nie posilili się z Drzewa Życia. Wygnanie z raju stanowiło pretekst mający zapobiec temu, aby kosztować owoce z tego ostatniego drzewa. Jesteśmy więc grzeszni nie dlatego, że wyrzucono nas z raju, lecz ponieważ wygnanie uczyniło nas niezdolnymi do wykonania jednego tylko zadania: by jeść z Drzewa Życia” (tłum. – A.M. S.). Calasso nawiązuje tutaj wprost do 83. aforyzmu, w którym czytamy: „We

Zadaniem rajskiej istoty jest pozostać w Raju, w beczasowości i nieśmiertelności, w idylli, którą wyraża nieobecność zmian, zwłaszcza zaś tej radykalnej, zwanej wygnaniem. Zgoda na wygnanie oznacza odcięcie się od Drzewa Życia, od jedynej prawdy życia, którą jest właśnie życie. W świecie ludzkim nieobecność tak pojmowanego życia powoduje nieskończoną liczbę substytucji, w których realizują się pozorne życiowe wymiary, układające się w nigdy niemożliwą do ostatecznego oszacowania sumę dziejów gatunku i jednostkowych historii jego przedstawicieli. Rozwój wszystkich cywilizacji jawi się zatem jako odpowiedź na tę nieobecność. Co więcej, życie sygnowane Edenem jest życiem, które się skrywa, stale w odwrocie, wycofane, zasłonięte – jakkolwiek próba wydostania go zza tej zasłony oznacza nieuniknione pęknięcie, które wprowadza rozdźwięk między życiem a jego manifestacją. W ten między innymi sposób chcę w moim tekście traktować substytucję, czyli podstawienie w miejsce życia jego zawsze iluzorycznej reprezentacji. Tym samym wzrasta we mnie przeczucie co do tego, że przeobrażanie się bycia w widzialną jego modyfikację, czyli istotę, jest rzeczywiście, jak postuluje Emmanuel Lévinas, bycia tego dziełem, jego pracą, która polega na „rozpraszaniu nieprzejrzystości”²³. Zgoda i na to: istota, zatem tematyzacja przedstawienia, jest zdradą wobec bycia, uczasowionym, pospiesznym więc, beztroskim anty-byciem.

W aforyzmie trzecim (wykreślonym ze sporządzonego na pelurze manuskryptu!) Kafka, dla którego świat jawi się zawsze jako efekt mistyfikacji, namawia do przemyślenia właściwej rodzajowi ludzkiemu niecierpliwości:

There are two cardinal human vices, from which all the others derive their being: impatience and carelessness. Impatience got people evicted from Paradise; carelessness kept them from making their way back there. Or perhaps there is only one cardinal vice: impatience. Impatience got people evicted, and impatience kept them from making their way back²⁴.

Niecierpliwość likwiduje idyllę, wyrażającą, jak powiada Kundera, „stan świata przed pierwszym konfliktem”²⁵, powolność zastępuje gwałtowną sekwencją ruchów (tragikomicznym szamotaniem się we wciąż ubywającej egzystencji) w kierunku nieśmiertelności, ku której w pośpiechu dreczce życie. W niecierpliwości manifestuje się liryczne pragnienie zapomnienia o własnej śmierci, sama myśl na jej temat jest wszak zbyt nieznośna, mimo że oznacza uwolnienie się od psychosomatycznego więzienia „ja”. Niecierpliwość wreszcie ucieka się zawsze do potrzeby adiekcji, którą u Kundery, w ramach „pielęgnowania niepowtarzalności ja” realizuje Laura, jedna z bohaterek *Nieśmiertelności*. Laura szuka bowiem

are sinful, not only because we have eaten of the Tree of Knowledge, but also because we have not yet eaten of the Tree of Life. The condition in which we find ourselves is sinful, guilt or not guilt” (Jesteśmy grzeszni nie tylko dlatego, że jedliśmy z Drzewa Poznania, ale także dlatego, że nie jedliśmy z Drzewa Życia. Nasza własna kondycja jest grzeszna, bez względu na winę bądź jej brak – A.M. S.) – F. Kafka, *The Zürau Aphorisms*, with an introduction and afterword by R. Calasso, trans. from the German by M. Hofmann, R. Calasso’s commentary trans. from the Italian by G. Brock, London 2006, s. 82, s. 130–131.

²³ E. Lévinas, *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 2000, s. 54.

²⁴ „Istnieją dwie podstawowe wady ludzkie, z których biorą się wszystkie następne: niecierpliwość oraz beztroška. Niecierpliwość wygnała ludzi z Raju; beztroška odebrała nadzieję na powrót. Lub, być może, jest tylko jedna zasadnicza wada: niecierpliwość. Niecierpliwość wygnała ludzi i niecierpliwość odebrała nadzieję na powrót” (tłum. – A.M. S.) – F. K a f k a, *The Zürau Aphorisms*, op. cit., s. 5.

²⁵ M. K u n d e r a, *Sztuka powieści...*, op. cit., s. 112.

ocalenia przed utratą siebie w ciągłym pomnażaniu zewnętrznych atrybutów, mających zapewnić jej egzystencjalną dystynktywność. Wyróżniać się poprzez dodawanie sobie nowych właściwości dotwarzających tożsamość (jakże anty-Musilowska strategia) – to jednocześnie narażać się na deprymujące odkrycie braku owej tożsamości. Ucieczka w adiekcję jest ucieczką w nerwowy pośpiech, w jakim toczy się życie kolekcjonerki przymiotów²⁶. Antagonistyczną wobec amplifikacyjnej egzystencji Laury postawę prezentuje z kolei jej starsza siostra, Agnes, która poszukuje swojego „ja” poprzez odejmowanie, w retoryce zwane detrakcją uobecniającą się najczęściej w subtelnej elipsie. Ale i ta strategia wiąże się z niebezpieczeństwem: „Agnes odejmuje od swego ja to wszystko, co jest zewnętrzne i zapożyczone, aby w ten sposób zbliżyć się do swej czystej istoty (ryzykując, że w wyniku kolejnego odejmowania otrzyma zero)”²⁷. Zerowy stan egzystencji, eliminujący wszystkie wymiary życia, sprowadza się do bycia nie tyle przeciwko sumie tego, co składa się na „ja” – wówczas ironia osiągnęłaby pełnię negacji, ku której nieprzerwanie dąży, ile do stanu, który nazwać by można poza-byciem – w tym wypadku praca ironii ulega zawieszeniu, jest figurą inicjującą wycofanie się w elipsę. Kundera proponuje w miejsce poza-bycia doświadczenie bytu przedustawnego, które w *Nieśmiertelności* przytrafia się Agnes na moment przed jej ostatecznym odejściem z pięknem niezapominajki w dłoniach. Bohaterka wprawdzie ginie w poruszająco opowiedzianym wypadku samochodowym²⁸, niemniej dla pamięci jej powieściowej biografii istotniejszym wydaje się eliptyczny obraz kroczącej paryskimi pasażami „wariatki z niezapominajką”²⁹. Ukłon Kafki jest zbyteczny, podobnie jak marzenie Agnes o spacerze z błękitną miniaturą kwiatu – oba zdarzenia stanowią doskonały materiał na elipsę... Kruchość pojedynczej (!) niezapominajki, cienkiej łodyżki zwieńczonej niebieskim oczkiem, potęguje tylko efekt wycofania się ze świata, idylliczne pragnienie nieobecności, któremu z delikatną ironią próbuje przeciwstawić się imię własne niepozornemu kwiatu.

Poza-bycie wiąże się z przeżyciem szczęścia, czyli porzuceniem więzienia zwanego tożsamością i wkroczeniem na drogę wiodącą ku wolności, która w tym szczególnym przypadku oznacza brak poczucia zakotwiczenia. Szczęście jest więc „treścią” niezakotwiczonego bycia, wobec którego pojawia się dedykowane Agnes zdanie (spełniające warunki metafory egzystencjalnej): „Być: przemienić się w nieckę, w kamienne naczynie, w które wszechświat spływa jak ciepły deszcz”³⁰. Bieńczyk, zainspirowany *Un après-midi d'Agnes*,

²⁶ Oto właściwa eksplikacja omawianej strategii: „Tak przedstawia się dziwny paradoks, którego ofiarami padają ci wszyscy, co uprawiają swoje ja metodą dodawania: poprzez dodawanie usiłują oni stworzyć ja jedyne i niepowtarzalne; lecz stając się propagatorami dodawania przymiotów, czynią zarazem wszystko, by jak największa liczba ludzi była do nich podobna; i wówczas niepowtarzalność ich ja (zdobywana z takim móżdżem) natychmiast pryska.” – M. Kundera, *Nieśmiertelność*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1995, s. 100.

²⁷ Ibidem, s. 99.

²⁸ Poruszający jest zwłaszcza fabularny kontekst tego wydarzenia, ponieważ jego sprawczynią okazuje się anonimowa dziewczyna obdarzona „niewidzialną”, pozbawioną wszelkiego znaczenia egzystencją (czyli właśnie taką, o jakiej w smutnym niespełnieniu marzy Agnes!): z jej nieznośnego powodu bezskutecznie usiłuje popełnić samobójstwo, doprowadza zaś przy tym do katastrofy, w której życie tracą inni, również Agnes – zob. ibidem, s. 254–256.

²⁹ Ibidem, s. 24.

³⁰ M. Kundera, *Nieśmiertelność*, op. cit., s. 248.

książce François Ricarda poświęconej w całości bohaterce Kundery, pisze o niej w ten sposób (2012: 412–413):

Agnès (...) nie chce siebie przekroczyć, nie chce osiąść świata i nie chce być panią siebie samej, chce być **obecna w nieobecności**, wykluczyć siebie nie tylko ze świata, lecz z własnego losu przede wszystkim; poszukuje odludzia, miejsca na uboczu, gdzie nie chce z nikim ani z niczym walczyć, lecz znikać i zanikać, zacierać siebie samą; nie chce wynosić siebie wyżej, ponad innych, osiągać coś, czego inni nie mają, lecz zabierać siebie z samej siebie, we własnym istnieniu znajdować szczęśliwą nie-siebie; nie „być sobą”, jak wszyscy dookoła pragną w najbardziej powszechnym i najwznioślejszym banale („najważniejsze to pozostać sobą”), lecz właśnie sobą nie być (podkr. – A.M. S.).

Trafność cytowanych słów zmierzyć mogą znakomitą frazą traktującą o „obecności w nieobecności”, zbiegającą się z sednem elipsy, na którą warto spojrzeć jako na odprysk fenomenologicznego gestu *epochē*, przy czym w nawias bierze się tutaj nie świat, lecz własne „ja”. Zatrzeć się w nawiasie, odmówić sobie siebie – Agnès pragnie redukcji, co do tego nie ma wątpliwości, lecz z pewnością nie jest to redukcja ejdetyczna, zamieszkująca istotowe marzenie Husserla. Kundera proponuje wprost przeciwną do fenomenologicznej operację, która nie polega na docieraniu do istoty, lecz na próbach wyrzeczenia się jej, obrazowanych przez zapadanie się bohaterki w amorficzność, zwijanie się w umykającą przed wszelkim poznaniem „sobość”³¹. Odnosnie przyjętej przez Agnès postawy przychodzi mi także do głowy dwa różnoimienne pojęcia: pierwsze, wywiedzione z przestrzeni lingwistycznej, aktualizowane zaś w opowieściach mistycznych Scholema – myślę o kontrakcji, która w odniesieniu do Agnès oznaczać mogłaby skurczenie się „ja” w celu stworzenia miejsca dla „nie-ja”³². Taka kontrakcja w świecie powieści nie oznacza najmniejszej modyfikacji, wiążącą jest wyłącznie w stosunku do uciekającej przed samą sobą bohaterki. Pojęcie drugie wypożyczam ze słownika terminów przyrodniczych – jest nim anabioza, realizująca się w formie utajonej, uśpionej egzystencji, w naturze gwarantującej wielu gatunkom przetrwanie zagrażających im warunków zewnętrznych. Agnès nie wymyka się światu w imię własnego przetrwania, co sugeruje brutalna delimitacja jej powieściowej biografii. Jednak sama myśl poza-bycia, w której w miejsce przetrwania wkracza szczęście, wydaje się bliska anabiozie pojmowanej jako hibernacja psychosomatycznej świadomości, wyrwanie się z niewoli rzuconego w czas świata. W kontrakcyjno-anabiotycznej operacji realizuje się poniekąd zapotrzebowanie na dietetykę sensu, wspierające przygodność, zmienność i nieokreśloność. O podobną dietetykę oczekiwania na sens w *Apologii przypadkowości* upomina się Odo Marquard, lansując bliską, jak sądzę, Kunderze sztukę życia, niezdeterminowaną „absolutnym dowodem sensu”, wolną od „bezsensowności jego bezpośredniej intencji”³³. Nie bez znaczenia pozostaje tutaj kwestia samego brzemienia, które wymusza strategię odejmowania. Można, jak sądzę, przypuszczać, iż za sprawą tej samej

³¹ O zwijaniu się bycia w „sobość” zob.: E. Lévinas, *Inaczej niż być...*, op. cit., s. 47.

³² Mam w tym wypadku na myśli fascynującą teorię lansowaną przez jednego z sefardyjskich kabalistów, Izaaka Lurę, dotyczącą zaś procesu, w wyniku którego dochodzi do powstania świata – staje się to możliwe dzięki skurczeniu się Boga w celu ustąpienia miejsca wykreowanemu dziełu – zob. G. S c h o l e m, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. I. Kania, Warszawa 2007, s. 288–293.

³³ O. M a r q u a r d, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 51–52.

bohaterki stajemy w obliczu próby demontażu jednej z najważniejszych opozycji cywilizacyjnych, czyli kultury oraz natury, demontażu dotyczącego pierwszego elementu owej binarności. Jeśli przyjąć tę właśnie optykę, zasadnym staje się namysł nad pewną implikacją w związku z mentalną predyspozycją Agnès, którą warto zestawić z postawą krypto-panteistyczną. W owym szczególnym krypto-panteizmie każdemu pojedynczemu doświadczeniu świata przeszkadza ludzka rzeczywistość. Radykalnym wyborem bohaterki towarzyszy syndrom „znikającego ojca”, zdecydowanie odmienny od słynnego wariantu edypalnego. Ojciec Agnès czynnie praktykuje wszak strategię zacierania śladów swojej własnej obecności, stając się tym samym nadawcą otwarcie anty-psychoanalitycznego pouczenia, w którym poza instrukcją auto-redukcji nie ma miejsca na jakiekolwiek ustawodawstwo. Zniknąć ze wszystkich zdjęć, zlikwidować dowody własnego istnienia, wytrawić się do bieli – oto dziedzictwo przekazane córce, sumiennie przez nią kontynuowane i otwierające się na szerszy (wykraczający poza ramy tej powieści) problem, związany ze statusem tych, którzy należą do wspólnoty powieściopisarzy³⁴.

Domykając (nieco wbrew sobie) wątek Agnès, zachwycającej rzeczniczki szachowej roszady³⁵, chciałabym jeszcze wraz z Bieńczykiem zatrzymać się nad niezwykle spotkaniem, w którym zachodzi fuzja „idyllicznej dezercji” (według celnego określenia twórcy *Książki twarzy*)³⁶ i najmniej podatnej na detrakcję formy powieściowej. Rezygnując z pokusy przeważnie heretyckiej parafrazy, ponownie proszę Bieńczyka o głos:

Myślę, że powieściowe „piękno eliptyczne” może mieć taką intensywność i siłę przyciągania, gdyż pojawia się tam, gdzie wszystko zdaje się jego przeciwieństwem. Nie należy ono bynajmniej wyłącznie do powieści, w żadnym razie; ale to w jej środowisku, pod tą masą stronic i słów, pod ciężarem codziennych gestów i zajęć, jakie bohaterowie wykonują, dotyka ono i przyciąga bardziej niż gdzie indziej. Powieść swoim fizycznym rozmiarem, swoim długim trwaniem wytwarza formę Historii, wspiera Historię w jej nieprzerwanym stawianiu się; piękno eliptyczne (raz jeszcze: ten dziecięcy schówek pod stołem dorosłych; to kamienne naczynie, w które wszechświat spływa jak ciepły deszcz) rani i deformuje Historię, nie po to, by jej zaprzeczyć, lecz by zepchnąć ją z drogi, rozerwać, zwolnić jej bieg – i do niej wkrótce powrócić, i dalej w niej, jak w kolejnej zapisanej stronie, chcąc nie chcąc, uczestniczyć. Tak właśnie żyjemy, nacinając dziejącym scyzorykiem nasze własne historie, krótsze lub dłuższe trwanie naszego istnienia³⁷.

³⁴ Autobiograficzny wątek wypierania się autorstwa, wielokrotnie i nierzadko przy udziale donośnej ironii (co stawia pod znakiem zapytania kwestię pisarskiej szczerości) komentowany przez Kunderę, wydaje się na tyle obszerny, iż stanie się tematem odrębnego eseju. Tutaj poprzestanę tylko na przywołaniu treści jednego z haseł, prezentowanych w autorskim słowniku: „PSEUDONIM. Marzę o świecie, w którym prawo zmuszałoby pisarzy do zatajenia tożsamości i używania pseudonimów. Trzy dobre tego strony: radykalne ograniczenie grafomanii; spadek agresywności w życiu literackim; zanik biograficznej interpretacji utworu” – M. K u n d e r a, *Sztuka powieści...*, op. cit., s. 127.

³⁵ „Gdy była mała, ojciec nauczył ją grać w szachy. Jedno z szachowych posunięć urzekło Agnes; posunięcie, które specjaliści nazywali roszadą: gracz przesuwając dwie figury naraz: wieżę stawia na polu obok króla, a króla przesuwając na pole za wieżę. Ten manewr bardzo jej się podobał: nieprzyjaciół zbiera wszystkie siły, by zaatakować króla, i nagle król znika mu sprzed oczu: wyprowadza się. Agnes przez całe życie marzyła o takim posunięciu i w miarę jak jej zmęczenie rosło, marzyła o nim coraz silniej.” – M. K u n d e r a, *Nieśmiertelność*, op. cit., s. 225.

³⁶ M. B i e n c z y k, *Książka twarzy*, op. cit., s. 413.

³⁷ Ibidem.

Przywołana konkluzja, zdania te zamykają bowiem przedostatnią część *Książki twarzy*, w sposób nie do końca bezpośredni wzywa figuratywną triadę, którą powieść w duchu Kundery, ale i Flauberta bądź Cervantesa, wyprowadza z retorycznego matecznika i czyni fundamentami wielkiej narracji. Ironia odpowiada tutaj za ruch de-kompozycji, wprawiając w labilność to, co centralne i to, co poboczne. W ironicznym chiatucie ujawnia się afabularność, która umożliwia narodziny „piękna eliptycznego” – z jego trudną artykulacją zmagają się performatywne zdanie. Jest nim owa metafora, która konstytuuje elipsę; bez metaforycznej pracy wyrwana z czasowości instytucja elipsy czy idylli ziścić się nie jest w stanie.

Opozycja poezji i prozy, przypominająca, jak sugerowałam we wstępie, tę, którą w swoim dialogicznym projekcie pielęgnuje Michaił Bachtin (po części przeciwko deprecjonującym prozę formalistom rosyjskim), u Kundery przechodzi próbę uczasowienia, co niweczy prostą kontradycję. Zderzona z własną temporalnością podmiotowość rozpoczyna się wraz z odkryciem w sobie poety – jego obligatoryjnym substytutem jest postać adepta wkraczającego do literatury w atmosferze naiwności, towarzyszącej dzieciństwu oraz młodości. Naiwność tę najpełniej oddaje Jaromil z powieści *Życie jest gdzie indziej* w chwili swojej lirycznej inicjacji, która staje się możliwa dzięki malarzowi, uosobieniu pierwiastka twórczego („malarz jest na świecie nie po to, aby coś odrysowywać, lecz żeby stworzyć na papierze świat swoich kresek”³⁸). Przygotowanie do owej inicjacyjnej sceny stanowi parodystyczną wycieczkę w kierunku freudowskiej sublimacji, jako że pierwszy wiersz Jaromila rodzi się z erotycznego niespełnienia:

Jeśli jednak odkryjemy nagle własną małość, dokąd od niej uciec? Od poniżenia można uciec tylko *na wyżyny!* Usiadł więc przy swoim biurczku i otworzył książkę (tę cenną książkę, o której malarz powiedział, że nie pożycza jej nikomu poza nim) i usilnie starał się skoncentrować na wierszach, które lubił najbardziej. I znów było tam *w dali morze, które obmywa twe oko*, i znowu widział przed sobą Magdę, była tam też śniegowa kula w ciszy jej ciała, a plusk wody dobiegał do tego wiersza jak plusk rzeki przez zamknięte okno. Jaromila ogarnęła tęsknota i zamknął książkę. Wziął następnie papier i ołówek i sam zaczął pisać. Tak jak to widział u Eluarda, Nezvala, Biebla, Desnosa, pisał jeden po drugim krótkie wersy, bez rytmu i rymu. Była to wariacja na temat tego, co czytał, ale w tej wariacji było to, co właśnie przeżył, był ten smutek, który się *rozpuszcza i zamienia w wodę*, była tam *zielona woda*, której powierzchnia *podnosi się coraz wyżej, aż sięga moich oczu*, i było tam ciało, *smutne ciało*, ciało w wodzie, ku któremu *idę, idę przez nieskończoną wodę*.

Czytał sobie swój wiersz na głos wiele razy w kółko śpiewnym patetycznym głosem i był zachwycony. Na dnie tego wiersza była Magda w wannie i on z twarzą przyciśniętą do drzwi; nie znalazł się więc *poza granicami* swojego przeżycia; był wszakże wysoko *ponad nim*; niechęć wobec samego siebie została *na dole*; tam na dole ręce pociły mu się z tremy i przyśpieszał oddech; tu *na górze*, w wierszu, był wysoko ponad swą słabością; przygoda z dziurką od klucza i własnym tchórzostwem zmieniła się w zwykłą odskocznnię, nad którą teraz latał; **nie był już opanowany przez to, co przeżył, lecz to, co przeżył, było opanowane przez to, co napisał** (kursywa – M. K.; podkr. – A.M. S.)³⁹.

³⁸ M. Kundera, *Życie jest gdzie indziej*, przeł. J. Illg, Warszawa 2002, s. 34.

³⁹ M. Kundera, *Życie jest gdzie indziej*, op. cit., ss. 54–55.

Ostatnie zdanie zwraca uwagę właśnie z powodu osiągnięcia przez Jaromila stanu nawiązanej świadomości lirycznej, czyniącej zeń rewelatora swojej własnej siły, uzyskanej zaś nagle w akcie tworzenia wiersza. Wiara w potęgę zapisu, ze wszech miar iluzoryczną, o czym wie każdy ironista, u bohatera Kundery dlatego zapada w pamięć, że nie ma on jeszcze najmniejszego pojęcia o tym, czym jest sama ironia. Co więcej, nigdy nie wejdzie w tegoż pojęcia posiadanie, czego świadomi są ci spośród czytelników, którzy dobrnęli do końca jego historii. Poezja, dobra bądź zła, rodzi się zawsze z dramatycznej potrzeby mówienia sobie heroizmu, przeznaczenia do wielkich czynów, ale także – z desperackiej ucieczki przed własną nędzą oraz śmiesznością, przed odkryciem nicości własnych słów. W szóstej części powieści pada autotematyczne stwierdzenie dotyczące istotnej właściwości epiki, mającej stanowić pułapkę na bohatera, czego ewidentnie dowodzi przypadek Poety, mieszkańca „zwierciadlanego domu”, w którym odtwarza gesty swoich wielkich prekursorów (znamy ich dobrze, przynajmniej z imienia – wśród nich są wszak Byron, Lermontow, Majakowski...). Na ich podobieństwo Jaromil-Ksawery (chodząca parodia romantycznej metamorfozy) snuje marzenia (już w części siódmej, w której umiera) na temat własnej śmierci, obowiązkowo spektakularnej, „mówiącej”, będącej „przesłaniem”, mającej „swoją semantykę”. Pragnąc zginąć w płomieniach, niczym Jan Hus czy Giordano Bruno, Poeta umiera banalnie: los jego przerywa nawet nie mityczna Parka, lecz zwykła choroba, prozaiczne zapalenie płuc. Mało widowiskowa śmierć w domowych pieleszach – taką zaprojektowała bowiem ironiczna powieść Jaromilowi – stanowi antytezę głównych wymiarów ludzkiego życia (*vita activa*), czyli pracy, wytwarzania oraz działania, wnikliwie komentowanych przez Hannah Arendt⁴⁰. Śmierć nie ma żadnej semantyki, jest czystą negacją, znamieniem nieobecności, zabezpieczonym przez narrację o Jaromilu, któremu nie zostaje dana idylliczna wiedza o tym, że „życie jest gdzie indziej”. Narracja o młodości ulega rozerwaniu nie ze względu na konieczność „uśmiercenia” liryki (ocierającej się zawsze o pesymistyczną nieprzystawalność idei oraz śmiesznych bądź groźnych prób jej materializacji), lecz z dojrzewającego przekonania odnośnie rzeczywistej dysjunkcji przeżycia i jego tematyzacji, odziewającej owo przeżycie w szaty fikcjonalnej opowieści.

Przeistaczanie się wyobraźni lirycznej w egzystencjalną wyobraźnię epicką, egzemplifikowana biografią samego Kundery, znajduje swój wyraz także w komentarzu Hvižd’ali, w którym czytamy te oto słowa:

Dla autora se každý romanopisec rodi na ruinach svého lyrického světa (lyrický věk je časem, v němž je člověk soustředěn výhradně na sebe). Román jako Cervantesův vynález začíná tam, kde autor roztrhává oponu preinterpretace. Každý text, který je jen oslavou konvenční pózy a opotřebovaných symbolů, se vylučuje z historie románu, jehož znakem je právě destruktivní gesto a ironie⁴¹.

⁴⁰ „Wszystkie trzy czynności i odpowiadające im uwarunkowania są ściśle związane z najogólniejszym warunkiem egzystencji ludzkiej: narodzinami i śmiercią. [...] Praca zapewnia nie tylko indywidualne przetrwanie, ale i życie gatunku. Wytwarzanie i jego produkt, rzeczy wytworzone przez człowieka [*human artifact*], nadają ulotności śmiertelnego życia i przemijania ludzkiego czasu pewien stopień trwałości stałości. Działanie, angażujące się w ustanawianie i ochronę ciał politycznych, stwarza warunki dla pamięci, czyli dla historii.” – H. Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Warszawa 2000, s. 13.

⁴¹ K. Hvižd’ala, *Restaurování slov...*, op. cit., s. 158.

Pragnienie ucieczki ze świata niewołącego fasadowością, przemijaniem oraz narzuconą przez zewnętrzny porządek kultury rolą do odegrania samego siebie w ramach jednostkowej biografii, stale potykającej się o swoją trudną *quasi*-autonomię, nie jest domeną wyobraźni lirycznej, gotowej podpalić wszystko w imię rewolucyjnego wybicia się na kreacyjną niepodległość. Tuż za rogiem czyhają jednak posępne siły demontujące tę wyobraźnię, która z chwilą, gdy zdecyduje się wreszcie wyrzeć ukradkiem zza węgła, dostrzeże temporalną przypadkowość własnego istnienia i ze świadomości lirycznej przedzierzgnie się w egzystencjalną, „z Bogiem lub pomimo Boga”. Komentowana transformacja nie oznacza jednak rezygnacji z żywiołu poetyckiego, o czym świadczyć może osobliwie i w znaczącym natężeniu demonstrowany autotematyzm Kunderowskiej prozy, w którego centrum czytelnik nieodmiennie trafia na powtórzenie, skojarzone w *Sztuce powieści* także z litanią. Proponowana asocjacja rodzi się z utopijnego marzenia „powrotu do źródeł”, do meliki, w której słowa stać się mają muzyką⁴². W anty-lirycznej poezji miejsce na pulsującą rytmicznymi powtórzeniami litanię (pochodzenie formy pozwala założyć dyskretnie upuszczoną sugestię intencji sakralizującej pisanie) przewidziane jest w pasażach refleksyjnych, stanowiących laudację artykułowaną z powodu tego, co klasyczna retoryka przedstawia pod wyszukany mianem *genus enarrativum*. Powieść spod znaku Kundery wyraźnie uprzywilejowuje zatem z ducha poetycki monolog naszpikowany figuratywnością, zaskakujący chwytami tematyzującymi samo pisanie, rozgrywające się w przestrzeni dodawania i odejmowania, amplifikacji i elipsy, w świecie historii powstrzymywanej marginesami retardacji. Nie porzuca jednak dialogu, którego mistrzowskimi fajerwerkami obdarzają czytelników autotematyczni i przedziwnie uroczy adwersarze z *Nieśmiertelności*, pierwszoosobowy narrator oraz Avenarius. Z pewną bezradnością musimy przystać i na to: narracja toczy się w sercu chiazmu, ostatniej figury wprowadzonej na użytek mojego komentarza. W sercu chiazmu, w którym tętnią krzyżowo przenikające się żywioły: prozy oraz poezji⁴³.

Literatura

- Arendt H., 2000, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łągodzka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
Biernczyk M., 2012, *Książka twarzy*, Świat Książki, Warszawa.

⁴² W odpowiednich miejscach słownika, zamieszczonego w *Sztuce powieści*, pisarz (podszyty muzykologiem) kreśli te oto słowa: „LITANIA. Powtórzenie: zasada kompozycji muzycznej. Litania: słowo, które stało się muzyką. Chciałbym, żeby powieść w swych ustępach refleksyjnych zamieniała się od czasu do czasu w śpiew” (s. 117) oraz „Bogate słownictwo nie jest celem samym w sobie: o melodii i pięknie stylu u Hemingwaya stanowi ograniczenie słownictwa, powtórzenie tych samych słów w jednym ustępie” (s. 126). Muzykologiczne kompetencje znajdują swój szczególny wyraz w detalicznie i konsekwentnie rozpisanej kompozycji wszystkich tekstów Kundery.

⁴³ Mówiąc o „sercu chiazmu” nie operuję własnym rozpoznaniem, lecz korzystam z frazy Lévinasa, który w wygłosie miniatury dedykowanej Derridzie kreśli te oto słowa: „Nie będziemy rozwijać tej myśli w stronę przeciwną do tej, w którą rozsiewa się jej słowo. Nie żyjemy śmiesznej ambicji ‘poprawiania’ prawdziwego filozofa. Najważniejsze, że nasze drogi zdołały się przeciąć, i taka właśnie jest modalność spotkania w filozofii. Podkreślając pierwszorzędne znaczenie zagadnień podniesionych przez Derridę, pragnęliśmy dać wyraz przyjemności, jaką sprawiło nam to spotkanie w samym sercu chiazmu” – E. Lévinas, *Imiona własne*, przeł. J. Margański, Warszawa 2000, s. 71–72.

- Bloom H., 1991, *Ruin the Sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London.
- Cixous H., 1989, *The Scene of the Unconscious*, [w:] *The Future of Literary Theory*, ed. by R. Cohen, Routledge, London, New York.
- Hvížd'ala K., 2008, *Restaurování slov (eseje a texty o médích 2005–2007)*, Portál, Praha.
- Kafka F., 1993, *Zamek*, tłum. K. Radziwiłł, K. Truchanowski, Alma-Press, Warszawa.
- Kafka F., 2000, *The Diaries 1910–1923*, ed. by M. Brod, trans. by J. Kresh (The Diaries of Franz Kafka 1910–1913), M. Greenberg, H. Arendt (The Diaries of Franz Kafka 1914–1923), Schocken Books, New York.
- Kafka F., 2006, *The Zürau Aphorisms*, with an Introduction and Afterword by R. Calasso, trans. from the German by M. Hofmann, R. Calasso's commentary trans. from the Italian by G. Brock, Harvill Secker, London.
- Kundera M., 1993, *Księga śmiechu i zapomnienia*, przeł. P. Godlewski, A. Jagodziński, Państwowy Instytut wydawniczy, Warszawa.
- Kundera M., 1995, *Nieśmiertelność*, przeł. M. Bieńczyk, Państwowy Instytut wydawniczy, Warszawa.
- Kundera M., 1996, *Niežnośna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Kundera M., 1996, *Zdradzone testamenty. Esej*, z francuskiego przeł. M. Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Kundera M., 2002, *Życie jest gdzie indziej*, przeł. J. Illg, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Kundera M., 2006, *Sztuka powieści. Esej*, wydanie II zmienione, przeł. M. Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Kundera M., 2008, *Śmieszne miłości*, przeł. E. Witwicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Marqard O., 1994, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Milton J., 2006, *Raj utracony*, tłum. M. Słomczyński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków.
- Lévinas E., 2000, *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przeł. P. Mrówczyński, Wydawnictwo Alet-heia, Warszawa.
- Patočka J., 1996, *Heretical Essays in the Philosophy of History*, trans. by E. Kohák, ed. by J. Dodd, with P. Ricoeur's Preface to the French edition, Open Court, Chicago and La Salle, Illinois.
- Szymborska W., 1996, *Widok z ziarnkiem piasku*, Wydawnictwo a5, Poznań.

ANNA MARIA SKIBSKA

Attempts at Kundera: A Few Remarks on the Theme of Figures of Speech

Summary

The essay tends to illuminate a series of rhetorical operations, presented and commented in the literary works of Milan Kundera, in order to discuss their performative activity, conjoined with their important participation in the textual structure. According to the author of *L'art du roman*, a figure of metaphor seems to be at the forefront in the privileged realm of novel, however, its phenomenological character demands to be put in question since the aforementioned figure confronts an ironic necessity regarding the apophantic essence of writing. Thus the

negative work of irony manages to destabilize the phenomenological or existential metaphor that is consequently perceived in the opposition to the ornament metaphor, which is to determine the poetic imagination. Furthermore, Kundera's irony also results in a significant involvement of the set of subsequent rhetorical devices, and among of them an extra-ordinary event of ellipsis should be taken into consideration for it perfectly renders the idyllic desire of (a) non-presence, manifested or illustrated by the case of Agnes in *Immortality*. Kundera's texts, reread in the intertextual perspective, partly indicated by the writer himself, partly revealed as the essay's intention, establish therefore an unlimited possibility of interpretation, possibility that has to remain a sequence of attempts, streaked with the art of misreading.

Keywords: phenomenological metaphor, irony, repetition, ellipsis, non-presence