

Anna Maria SKIBSKA

Poznań

Retoryka erotyzmu w prozie Milana Kundery

Abstract

In the essay, I make an attempt to explore a question of style, derived from Nietzsche's discourse devoted to a figure of woman. Re-written subsequently by Derrida, the discourse itself turns out to be organized around the convoluted rhetoric events which are to reveal and at the same time conceal the representation of woman in both languages: of philosophy and of literature. As is well known, Kundera's novels and essays consist in a significant and sometimes ambivalent confrontation occurring between these two languages, which also result in feminine characters' construction often subordinated to the dominant rhetoric of eroticism. Furthermore, this rhetoric determines the dualistic perspective regarding the lovers' relationships, according to which the image of woman is considered on different levels (i.e. as a reduction to the bodily ego, or emotional drive acting between sex and sublimation, etc.), which, however, always refer to the figurative procedure of transformation.

Abstrakt

W eseju dokonuję próby przebadania kwestii stylu, wywiedzionej z Nietzscheańskiego dyskursu poświęconego figurze/tematowi kobiety. Ów dyskurs, przeczytany ponownie przez Derridę, okazuje się systemem zorganizowanym wokół zawiłych wydarzeń retorycznych, które jednocześnie służą ujawnianiu i skrywaniu interesującego mnie tematu obecnemu w obu językach: filozofii i literatury. Jest faktem powszechnie znanym, że powieści oraz eseje Kundery stanowią znaczącą i czasem ambiwalentną konfrontację zachodzącą w granicach tych języków, co odbija się w konstrukcji postaci kobiecych, niezwykle często podporządkowanych dominującej retoryce erotyzmu. Co więcej, owa retoryka determinuje dualistyczną perspektywę dotyczącą relacji miłosnych, w optyce których obraz kobiety rozważany bywa na różnych poziomach (np. jako redukcja do cielesnego *ego* lub popęd emocjonalny wpływający na doświadczenie seksu oraz miłosną sublimację etc.) – poziomy te jednakowoż zawsze odsyłają do figuratywnej procedury transformacji.

Keywords: rhetoric, eroticism, style, semiotic, symbolic, substitution

Słowa kluczowe: retoryka, erotyka, styl, semiotyczne, symboliczne, substytucja

1. Argument założycielski

Chcę rzec, że świat jest po brzegi wypełniony pięknymi rzeczami, ale mimo to ubogi, bardzo ubogi w piękne chwile i odslony tych rzeczy. Ale może na tym polega największy urok życia – osnuwa je przetykany złotem woal pięknych możliwości, obiecująco, przekornie, wstydliwie, kpiąco, współczująco, uwodzicielsko. Tak, życie jest kobieta!

(Friedrich Nietzsche 2008, s. 223)

Motto, pomyślane jako zaproszenie do niniejszego eseju, znajduje swoje nieomal zwierciadlane odbicie w jednej ze scen *Walca pożegnального*, w której Milan Kundera zezwala na swoiście „transgresyjne” spotkanie Jakuba z żoną Klimy, Kamilą. W scenie tej przedmiotem rewelacji, wstrząsającej światoodczuciem pierwszej z przywołanych postaci, jest odkrycie... piękna, zdolnego przyćmić wszystkie uprzednie doświadczenia oraz wartości:

Tym, co ciągnęło go do kobiet, było pragnienie zemsty, był smutek i niezadowolenie albo współczucie i litość, świat kobiet zawsze wiązał mu się z osobistym gorzkim dramatem w tym kraju, w którym był prześladowcą albo prześladowanym, w którym przeżył wiele potyczek i niewiele idylli. Lecz oto ta kobieta ukazała mu się niespodziewanie nie związana z tym wszystkim, nie związana z jego życiem, przyszła z zewnątrz, objawiła się, objawiła się mu nie tylko jako piękna kobieta, ale jako uosobienie piękna, i powiadomiła go, że można było żyć tu inaczej i dla czegoś innego, że piękno to coś więcej niż sprawiedliwość, że piękno to coś więcej niż prawda, że jest bardziej realne, bezsporne, a nawet łatwiej osiągalne, że piękno przerasta wszystko inne... [...] Kojarzyła mu się z muzyką i malarstwem, z tym królestwem, którego progów nigdy nie przekroczył, kojarzyła mu się z barwnymi drzewami dookoła i nagle nie widział w nich już żadnych przekazów i symboli [...], lecz tylko i wyłącznie nie ekstatyczne piękno, tajemnie przebudzoną jego krokami, tembrem jej głosu (Kundera 1996, s. 124–125).

Odkrycie Jakuba ewokuje jednak dwa pesymistyczne doświadczenia: odmowy, tożsamej ze świadomością, iż obiekt jego niespodziewanego zachwyty należy już do innego mężczyzny, oraz utraty związanej z definitywnym wyjazdem, przed którym stoi bohater

(wchodząc w rolę czechosłowackiego dysydenta). Intensyfikacja zdarzenia estetycznego, będąca udziałem Jakuba, jawnie odsyła przy tym do Girardowskiego „pragnienia trójkątnego”¹: tematyzację piękna poprzedza wszak inicjalny ogląd kobiety, która przedstawia się pod postacią metonimicznej odmowy właśnie („Ta kobieta ukazała mu się jako odmowa. Spotkał ją tylko po to, by się dowiedzieć, że nie może być jego”; Kundera 1996, s. 124). Przypadek bohatera *Walca pożegnalnego* realizuje zasadę określaną mianem pośrednictwa wewnętrznego, która trójkątne pragnienie naśladownictwa (polegającego na wejściu w rolę prawowitego „właściciela” Klimowej) skazuje na zatajenie. Nie zmienia to faktu, że porażające Jakuba przeżycie piękna, podszyte oczywistym i nieskrywanym pożądaniem, stymuluje i odpowiednio potęguje wiedza o tym, że zachwycający obiekt stanowi własność innego, zwanego pośrednikiem (Girard 2001, s. 19). Warunkująca siłę owego zdarzenia utrata (w planie fabuły motywowana, jak wiadomo, intencjonalnym porzuceniem kraju przez Jakuba) uruchamia z kolei nader ważki problem nieobecności każdorazowo indukowanej przez językowe zapośredniczenie, które w pogoni za pięknem porzuca jego „realne” istnienie. Manifestacja tematów estetycznych, w kwestii kobiety oznaczających rozliczne próby opisu jej materialności, u Kundery niemal zawsze skojarzonej ze sferą erotyczną, zbiega się z inwestycją w określone środki i chwytów formalne, którym przyglądać się będą w kolejnych odsłonach mojej opowieści.

¹ Girard dowodzi, że każde pragnienie jest wypadkową aktywności innych, aktywności niemal zawsze stymulowanej przez fundamentalne doświadczenie zazdrości, mniej bądź bardziej intencjonalnie wymazywane z romantyczno-symbolicznego paradygmatu, gruntującego wiarę w indywidualną oryginalność: „Romantycy i symboliści chcą pragnienia przeobrażającego, ale chcieliby również, aby było ono całkowicie spontaniczne. Nie chcą słyszeć o *Innym*. Odwracają się od ciemnej strony pragnienia – obcej ich pięknemu poetyckiemu marzeniu, za które nie może być przecież okupem. Pisarz [Stendhal – przyp. A.M.S.] ukazuje nam ponury orszak pośrednictwa wewnętrznego, idący za marzeniem: ‘Zazdrość, zawiść i bezsilna nienawiść’. Sformułowanie Stendhala pozostaje uderzająco prawdziwe również w stosunku do świata Proustowskiego. Po okresie dzieciństwa każdemu przeobrażeniu towarzyszy dotkliwie cierpienie” (Girard 2001, s. 44–45).

Najnowsza powieść Milana Kundery rozpoczyna się od erotycznych dywagacji na temat obrazów kobiecej cielesności, które determinować mają z ducha ironiczną typologię mężczyzn („albo całych epok”; Kundera 2015, s. 8²). Podmiotem tychże dywagacji jest Alain, bohater *Święta nieistotności* poznawany w pierwszej odsłonie powieści, który do rozważenia pozostawia serię czterech metonimicznych obrazów stanowiących źródła „kobiecego powabu” – są nimi długie uda ucieleśniające odsuwane w czasie spełnienie skąpane w aurze niedostępności, implikujące brutalność oraz wesołość pośludki, kojarzone z kobietą sakralizacją piersi, wreszcie – pępek, który w szczególnie sposób fascynuje Alaina, ale i jest przedmiotem dogłębnego frasunku: „Jak wszakże – zapytuje bohater – zdefiniować erotyzm mężczyzny (albo całej epoki), który dostrzega kobiecy powab upchnięty w pępek na środku ciała?” (Kundera 2015, s. 8)³. W końcowych partiach przywoływanej książki bohater znajduje pesymistyczne w wygłosie rozstrzygnięcie dla jątrzącego go problemu, które wyjawia podczas spaceru po Ogrodzie Luksemburskim⁴ swojemu towarzyszowi, Ramonowi:

² Podporządkowane repetycji określenie „albo całych epok” uruchamia w najnowszej powieści Kundery właściwy temu pisarstwu kontekst ironiczny, podtrzymany na poziomie kompozycji dzięki poetyce fragmentów zagospodarowanych odpryskami losów implicytnie powiązanych ze sobą postaci.

³ *Quasi*-erotyczna metafora pępka wpisuje się z jednej strony w trywialnie ujętą problematykę fenomenologiczną, w której charakterystycznemu zawieszeniu podlega procedura poszukiwań ejdetycznych, z drugiej zaś – pozostaje w zgodzie z uprawianą przez Kunderę grą opozycjami, w tym wypadku istotności przeciwstawiając nieistotność, celowości – przypadkowość, indywidualnej ekspresji emocjonalnej – czystą reprodukcję.

⁴ Dla literackiej topografii informacja ta ma określone znaczenie: słynny ogród lewobrzeżnego Paryża jest wszak przestrzenią, na tle której rozwijają się dramatyczne losy tytułowych nędzników z powieści Wiktora Hugo; dzięki *Zeszytom 1957–1972* Emila M. Ciorana Ogród Luksemburski okazuje się miejscem spotkań autora z Samuelem Beckettem (Cioran 2004); fascynację tą paryską przestrzenią zdradza także poezja – wystarczy przypomnieć *Koszulę Vítězslava Nezvala* z tomu *Cudowny czarodziej* (1969) bądź *Niewidzialną rękę* Adama Zagajewskiego (2013), stanowiącą manifestację egzystencji, która realizuje się w niknięciu, błędzeniu, poczuciu obcości

- Jedno jest oczywiste: w przeciwieństwie do ud, pośladków, piersi pępek nie mówi nic o kobiecie, która go ma, mówi o czymś, co nie jest tą kobietą.
- O czym?
- O płodzie.
- O płodzie, oczywiście – potwierdził Ramon.

Alain powiedział:

- Miłość była niegdyś świętem jednostkowości, niepowtarzalności, pochwałą tego, co jest wyjątkowe, co nie zniesie żadnego powtórzenia. Ale pępek nie dość, że nie buntuje się przeciw powtórzeniu, to jeszcze wzywa do powtórzenia! I nasze nowe tysiąclecie będziemy przeżywać pod znakiem pępka. Pod tym znakiem jesteśmy wszyscy żołnierzami seksu i wpatrujemy się jak jeden mąż nie w ukochaną kobietę, lecz w małą dziurkę w brzuchu, która stanowi jedyny sens, jedyny cel, jedyną przyszłość każdego erotycznego pożądania (Kundera 2015, s. 103).

Rezygnując z kuszących refleksji nad psychoanalityczną motywacją owej dziurki w brzuchu, odsyłającą z jednej strony do skomplikowanej relacji Alaina z matką⁵, z drugiej zaś – do Freudowskiego

i nietutejszości. Warto również dodać, iż najwybitniejsza czeska powieść ostatnich lat autorstwa Michala Ajvaza (uhonorowana w 2012 roku nagrodą Magnesja Litera) nosi tytuł *Ogród Luksemburski*. Intrygującym kontekstem intersemiotycznym byłby także *Ogród Luksemburski w Paryżu*, namalowany przez Aleksandra Gierymskiego w 1892 roku – podczas prac konserwacyjnych, przeprowadzanych w latach dwięćdziesiątych XX wieku, odkryto na płótnie postać dziewczynki w czerwonej sukience, zamalowaną przez artystę. Niezależnie od tajemniczych intencji Gierymskiego pierwotny temat obrazu, przedstawiający dorosłą kobietę oraz ową dziewczynkę, może być odczytywany przez pryzmat następstwa pokoleń i w pewnym sensie oddawać semantykę Kunderowskiej metafory.

⁵ Toksyczność relacji z matką, w przypadku Alaina indukowana wydarzeniem porzucenia niechcianego dziecka, kształtuje dojrzewanie psychosomatyczne wielu Kunderowskich postaci (obok bohatera *Święta nieistotności* ciekawym przypadkiem byłby także Jaromil z powieści *Życie jest gdzie indziej*, spośród postaci kobiecych z kolei – Teresa z *Nieźnośnej lekkości bytu* oraz Agnes z *Nieśmiertelności*). Obecność tego tematu podpowiada odczytanie wiodące ku aspektowi autobiograficznemu, z pewnością zaś umożliwia osobną i niewątpliwie intrygującą analizę tego fenomenu w optyce poetyki doświadczenia. Również, rzecz jasna, erotycznego, nierzadko mającego charakter sadomasochistyczny (czytelny wpływ Bataille'a), który determinuje redukcjonistyczny obraz kobiety-ciała u Kundery. Na kwestię tę zwraca uwagę erudycyjny czytelnik *Nieśmiertelności* (oraz innych powieści czeskiego pisarza),

pępek snu⁶, podkreślić pragnę przewrotną figuratywność skrywającą się za tą cielesną metaforą (metaforą zakładającą w planie treści abstrakcyjny wyraz kobiecej magii), która utożsamiona zostaje na poziomie somatycznym z powtórzeniem. Dwustopniowe zdarzenie retoryczne, doprowadzające do kontaminacji wyrażenia metaforycznego z repetycją, wiedzie ku najważniejszej w moim eseju kwestii – kwestii stylu (stylów). Nawiązuję tym spektakularnym gestem zapożyczenia do *La question du style*, tekstu po raz pierwszy przedstawionego przez Jacques'a Derridę w lipcu 1972 roku z okazji kolokwium dedykowanego twórcy *Jutrzenki*, czyli *Nietzsche aujourd'hui*, tekstu obecnie czytanego w poszerzonej wersji z 1978 roku pod dużo bardziej znanym tytułem *Éperons. Les styles de Nietzsche*, czyli *Ostrogi. Style Nietzschego*⁷. Niewielka rozprawa dekonstrukcjonisty wyrasta z pretekstu, jakiego dostarczają wyimki z korespondencji pisanej przez Nietzschego na jesieni 1872 roku (roku *Narodzin tragedii*) do Malwidy von Meysenburg, dotyczy zaś tematu kobiety utożsamianej ze stylem,

pisze wszak o fenomenie upokorzenia, na które skazuje Kundera swoje bohaterki: „[...] Helena and laxatives; sex-starved Alzhbeta and sleeping pills; pregnant Ruzena and the poison capsules; the spinster, in 'Edward and God', on her kness, and Tereza, in shame, on the toilet. Avenarius may be innocent of rape, but Lucie in *The Joke* was a victim of its viciousness, and we were encouraged to believe that Sabina, with her bowler hat, dreamt about it, and we can be pretty sure that Kundera does. About all his eros is a sado- and masochistic edge: the whistle of the whip. Even mothers tend to be monsters. [...] Even women with whom we are expected to identify, like Tamina in *Forgetting*, like Agnes in *Immortality*, belong to men in molecules of their memory: Tamina to her dead husband, Agnes to her dead father [...]” (Leonard 2012, s. 129).

⁶ „Nawet w wypadku doskonale objaśnionych marzeń sennych często trzeba zostawić jakieś mroczne miejsce (*eine Stell im Dunkel*), ponieważ w trakcie wykładania zauważa się, że bierze tam początek kłęb myśli (*eine Knäuel vom Traumgedanken*), który opiera się rozwikłaniu, który jednak nie wniósł też żadnego dalszego wkładu do treści sennej. Jest to pępek snu [*der Nabel des Traums*], w którym dotyka on tego, co nieznane” (Freud 1996, s. 443).

⁷ W eseju korzystam ze spolszczonej przez Bogdana Banasiaka wersji tekstu Derridy, wersji nieco pod względem stylistycznym kontrowersyjnej, która ukazała się (drugie wydanie) nakładem Wydawnictwa Officyna (Łódź 2011).

tematu, któremu Derrida przygląda się w krytycznej asyście Heideggerowskiego komentarza⁸. Rzeczą godną odnotowania jest, że w przeciwieństwie do twórcy *Bycia i czasu*, który postrzega Nietzschego jako „ostatniego metafizyka”, Derrida przypisuje mu dokonanie radykalnego gestu wykroczenia poza tradycyjnie myślaną metafizykę (zob. Derrida 2011a, s. 44). Nie zmienia to faktu, że w dekonstrukcyjnej lekturze Nietzschego (polegającej na „reinterpretacji interpretacji”), zostają utrzymane w mocy następujące uwagi Heideggera, nazwane „trzema ostrzeżeniami”: przed beztróską kontaminacją stylów przypisywaną filozofowi-artyście, zbyt łatwym unieważnianiem tradycyjnego *decorum* oraz porzuceniem kontekstu historii Zachodu⁹. Warto przy tej okazji rzucić nieco światła na adresatkę listu

⁸ Warto w tym miejscu przywołać „zasadę pocztową”, przedmiot zasadniczej krytyki godzącej w hermeneutykę, która rozumiana jest jako strategia dostarczania wiadomości, zakładająca w najogólniejszym sensie postawę oczekiwania. Istotą owej zasady („eschatologii pocztowej”) określa apokaliptyczność, której interwencja w obieg wiadomości nieuchronnie implikuje jego zaburzenie: „Eschaton oznacza, że doszliśmy do punktu, w którym wyczerpana została potencja tradycji i rodzi się pytanie, czy utkniemy w ślepym zaułku na dobre, czy też eschaton wywróci się na drugą stronę i okaże się punktem wyjścia dla nowego początku, otwarciem na to-co-nadchodzi” (Caputo 2010, s. 6). Główni bohaterowie przywołanego tekstu, Derrida oraz Heidegger, traktowani są jako „podwójni agenci”, których właściwym celem ma być wzajemna demaskacja i kompromitacja, otwierająca przestrzeń myślowej gry pozbawionej pocztowych przesłanek. W owej przestrzeni jedyną wiadomością jest brak wiadomości: „... najwyższa prawda dostępna myśli – dodaje Caputo – tkwi w uznaniu wycofania rzeczy z naszego pojęciowego chwytu, w odrzuceniu prawdy w sensie oczekiwanym i żądanym przez myślenie metafizyczne i eschatologiczne. Myślenie jest rezygnacją z tych ambicji i pretensji oraz dostąpieniem czci i przyzwolenia, które pozwala nam doświadczać nas samych jako Śmiertelnych... Doświadczenie Śmiertelnych pod Niebem, na Ziemi, nie jest wizją, objawieniem, eschatologią, apokalipsą, ale właśnie ubóstwem myślenia, pokorą kogoś, kto ma do powiedzenia mniej niż metafizyka” (Caputo 2010, s. 14).

⁹ Derrida zwraca przy tym uwagę na ten aspekt Heideggerowskiego komentarza, który dotyczy działania Nietzschego, działania w obszarze metafizyki – wiąże się on z transformacją „samej struktury hierarchiczności” i próbą postawienia „pytań krytycznych” (Derrida 2011a, s. 58).

pisanego przez autora *Z genealogii moralności*, z którego Derrida czyni „wędrującą egzergę”¹⁰: Malwida von Meysenburg, urodzona w 1816 roku w Kassel, zmarła zaś w Rzymie w 1903 roku, była pisarką zdradzającą wspaniałą predylekcję do literackiej formy aforyzmu, manifestowanej w dwutomowych autobiograficznych *Memoiren einer Idealistin* (*Wspomnieniach idealistki*), wydanych anonimowo w 1869 roku. Fragmentaryczna biografia dziewiętnastowiecznej pisarki potwierdza niezależną postawę intelektualistki i kosmopolitki, zaprzyjaźnionej nie tylko z twórcą *Tako rzecze Zaratustra*, ale i z Richardem Wagnerem oraz francuskim pisarzem Romainem Rollandem¹¹. W jej gościnnym domu w Sorrento w 1876 roku Nietzsche rozpoczął pracę nad rozprawą *Ludzkie arcyludzkie*. Warto założyć, że per-

¹⁰ Pojęcie egzergi (albo eksergi od łac. *exergum* – „spoza dzieła”), oznaczającej dolną część pola monety, oddzielonej od niego poziomą linią (odcinkiem bądź cięciwą) i zawierającej zwykle informacje mennicze (symbol mennicy, znak emisyjny, cyfra własna itp.) (Kowalski 1988, s. 94), stanowi także przedmiot osobnych dywagacji podjętych przez Derridę w *Archive Fever: A Freudian Impression*. W pierwszej części książki problem egzergii przedstawiony zostaje w ten oto sposób: „An exergue serves to stock in anticipation and to prearchive a lexicon which, from there on, ought to lay down and give the order, even if this means contenting itself with naming the problem, that is, the subject. In this way, the exergue has at once an institutive and a conservative function: the violence of a power (Gewalt) which at once posits and conserves the law, as the Benjamin of *Zur Kritik der Gewalt* would say. What is at issue here, starting with the exergue, is the violence of the archive itself, as archive, as archival violence” (Derrida 1994, s. 9). W *Prawdzie w malarstwie* z kolei (wraz z kwestią parergonu), w centrum zainteresowania znajduje się unieważnianie opozycji wnętrza i zewnątrz, śledzonej tym razem z perspektywy sztuk plastycznych: „Ten stały wymóg rozróżniania sensu wewnętrznego (czyli właściwego) i zewnętrznych uwarunkowań przedmiotu, o którym mowa, organizuje wszelkie filozoficzne dyskursy na temat sztuki, sensu sztuki oraz sensu jako takiego, poczynawszy od Platona aż po Hegla, Husserla i Heideggera. Zakłada on istnienie dyskursu na temat granicy między wnętrzem a zewnątrz przedmiotu sztuki. Tutaj będzie to dyskurs na temat obramowania” (Derrida 2003, s. 54–55).

¹¹ Postać Romaina Rollanda jest znakomitą przykładem literackiej koincydencji: francuski pisarz, obecny w horyzoncie biograficznym Malwidy von Meysenburg,

formatywnym efektem doświadczenia kobiecości, doświadczenia nieoczywistego i wymuszającego swoistą retorykę, jest seria refleksji skupiona na tematyzacji innej płci, wymykającej się temu, co Heidegger uparcie nazywa „metafizyką Nietzschego”¹². Założyć warto jeszcze, że za częścią owych refleksji skrywa się przypominiana przez Derridę tajemnicza Malwida von Meysenburg...¹³

W czwartej części *Fortepianu Chopina* Kundera zamieszcza listę prekursorów, którą opracowuje po sukcesie wydawniczym, jakim okazał się debiutancki *Zart*. Obok Platona, Rabelais’ego, Diderota, Sterne’a, Kafki, Brocha, Heideggera, Bataille’a oraz Gombrowicza znajduje się na niej także Nietzsche, którego wybór autor *Niežnośnej lekkości bytu* uzasadnia w ten oto sposób:

Sztuka aforyzmu. Tak powinien filozofować powieściopisarz. Refleksja w powieści jest jednocześnie miejscem najintensywniejszego piękna (Kundera 1990, s. 8)¹⁴.

Rozpoznanie to zostanie dookreślone w słowniku zamieszczonym w *Sztuce powieści*, w którym substytucją aforyzmu staje się „poetycka

staje się także bohaterem *Nieśmiertelności*, biorącym udział „w wiecznym procesie” dotyczącym właśnie tytułowej nieśmiertelności Goethego, rozstrzyganej przez pryzmat „związku” sędziwego twórcy *Cierpień młodego Wertera* oraz młodej Bettiny von Arnim (z domu Brentano).

¹² Jednym z celów Heideggera jest „namysł nad wewnętrzną jednością metafizyki Nietzschego jako spełnieniem metafizyki zachodniej” (Heidegger 1999, s. 278).

¹³ Warto dodać, iż forma aforyzmu w znaczący sposób determinuje sztukę kompozycji, uprawianą z żelazną konsekwencją przez autora *Śmiesznych miłości*, pozostając przy tym czytelnym rezultatem romantycznej z ducha poetyki fragmentu.

¹⁴ Piękno, zarówno jako temat oraz styl, stanowi wspólny mianownik dwóch powieściowych problemów: refleksji oraz kobiety – każdorazowo obwieszcza się zatem jako obietnica „niemożliwej” hermeneutyki, sugerującej konstytucję sensu. Konstytucja ta jest pozorna, „prawdziwy” (w swojej pragmatycznej skuteczności) okazuje się syntaktyczno-semantyczny spektakl, odsłaniający iluzję rzeczy samej w sobie: „Nie ma więc prawdy samej w sobie, różnicy seksualnej samej w sobie, mężczyzny lub kobiety samych w sobie, przeciwnie, wszelka ontologia zakłada, zawiera w sobie tę nierozstrzygalność, będąc efektem jej kontroli, zawłaszczenia, utożsamienia, potwierdzenia tożsamości” (Derrida 2011a, s. 72).

forma definicji” (Kundera 2004, s. 108) – jej nieuchronnym przeznaczeniem jest permanentna ucieczka przed językowym spełnieniem, ponieważ definiowanie ma charakter apofatyczny, jego wagę podkreśla zaś warunek niemożliwości stymulujący do pisania¹⁵. Innymi słowy, pisanie toczy się pod auspicjami serii aforyzmów, których „piękno” polega na dyskretnej obecności jeszcze innej figury, mianowicie *aposiopesis*, oznaczającej brak semantycznego zwieńczenia, skrywanego za woalem bądź woalką definicji. Tego rodzaju myślenie wpisuje się doskonale w antropologiczną koncepcję Michaiła Bachtina zwaną „niezwieńczonym dialogiem”, która stanowi konstytutywny wykładnik polifoniczności. W jej optyce literatura (bądź szerzej: kultura) stanowi niepoliczalny zbiór struktur otwartych, w którym nie ma miejsca ani na ostatnie słowo, ani na ostateczną wykładnię opisywanego zjawiska (Bachtin 1986, s. 502). W *Notatkach z 1962–1963 roku* czytamy z kolei takie oto słowa:

Zdefiniowanie terminu (jego stabilność i jednoznaczność) jest możliwe jedynie ze względu na funkcję i system. Tam, gdzie nie ma systemu [jak w literaturoznawstwie, jeszcze zaś bardziej – w samej literaturze – przyp. A.M.S.], precyzyjna definicja pojedynczego terminu przemienia go w omszały kamień, pod którym myśl nie płynie żywą wodą (Bachtin 2009, t. 1, s. 451).

Rodzajowa oboczność woalu/woalki, odpowiadająca za efekt owego niezwieńczenia, ponownie odsyła do *Ostróg* i znajduje swoją dyseminacyjną kontynuację w serii spiczastych przedmiotów: pióra, sztyletu, pugiinału zaangażowanych w ambiwalentną grę ataku oraz obrony. Derrida rozwija tę „ostrą” potyczkę, osobliwie funkcjonalizując przywołane wyżej narzędzia:

Posługując się nimi – pisze dekonstrukcjonista – można zapewne w okrutny sposób zaatakować to, do czego filozofia odwołuje się pod mianem materii lub macierzy, by wyciąć tam znamię, zostawić odcisk lub nadać kształt, ale także po to, aby

¹⁵ Horyzont niemożliwości, utrwalający rozdział pomiędzy pisarską wyobraźnią a „nieposłusznym” czy nieadekwatnym medium językowym, dobrze oddaje paradoks twórczej aktywności pobudzanej i inspirowanej właśnie „obietnicą” niespełniania.

odeprzeć jakąś zagrażającą formę, trzymać ją na dystans, tłumić, bronić się przed nią – uchylając się wówczas lub wycofując, podczas ucieczki, za zasłonami [*voiles*] (Derrida, 2011a, s. 31).

Znamię, odcisk, kształt, forma – wszystkie te „pojęcia”, wypowiedziane w kwestii stylu/kobiety/prawdy, ugruntowane są na „powierzchni” języka, którego figuratywność służy przesłanianiu nieobecności, przesłanianiu przewrotnie zmuszającemu do perseweracji ejdetycznych pytań, próbujących na próżno zgłębić (przebić niczym męski *stilus* kobiece pismo) „istotę” zagadnienia. Demaskacja „głębi”, wypadkowej „fałszywych prawd” (konstatacji) konstruowanych przez tradycyjny dyskurs filozoficzny, oznacza jednakowoż odsłanianie procesu powstawania i konsolidowania się zwodniczej semantyki i zachęca jednocześnie do obserwowania intrygującego planu „sygnifikacji” (*significance*, zwanego grą *signifiant*, realizującego się zaś pod postacią chiazmatycznego przecięcia pola semiotycznego z symbolicznym, cielesności z językiem; Kristeva 1996; Roudiez 1980, s. 18)¹⁶.

2. W stronę „reto(ero)tyki”

Te dwie kobiety zwały się we śnie. –
Nie chciałem tak tego powiedzieć.
(Andrzej Sosnowski 2006, s. 86)

Język idealny podmiotu zakochanego:
wszystkie znaki naraz (co umożliwia tylko
ciało); język realny; znak za znakiem (co
narzuca zwykła mowa, słowo). Ciało pod-
miotu zakochanego: ostateczna postać ma-

¹⁶ Warto dodać cenne spostrzeżenie Kelly Oliver (1997, s. XX), tematyzujące spotkanie obu „żywiółów” w horyzoncie myśli Kristevej. Píše ona o owym spotkaniu w sposób afirmatywny: „Instead of lamenting what is lost, absent, or impossible in language, Kristeva marvels at this other realm [bodily experience] that makes its way into language. The force of language is [a] living driving force transferred into language. Signification is like a transfusion of the living body into language” (cyt. za: McAfee 2004, s. 14).

terii języka, którą podmiot odkrywa na każdym kroku.

(Marek Bieńczyk 2012, s. 367)

W *Femina Vita* natrafiam na takie oto słowa:

Wszystkie atrybuty, wszystkie cechy, wszystkie powaby, jakie Nietzsche przypisał kobiecie, uwodząca odległość, czarująca niedostępność, nieskończenie zawoalowana obietnica, transcednencja wytwarzająca pożądanie, *Entfernung*, należą do historii prawdy jako historia błędu (Derrida 2011a, s. 62)¹⁷.

Figuratywne zawłaszczenie, maskujące niemożność wzięcia w posiadanie prawdy, zbieżnej z ideą kobiety, odbywa się również w świecie powieściowym Kundery, śmiało tematyzującym erotyzm damsko-męskich relacji, które jednakowoż podszyte są fallologocentrycznym dualizmem, zainicjowanym w *Życie* i kontynuowanym we wszystkich kolejnych książkach, na *Święcie nieistotności* skończywszy. Należy dodać, pozostając w kręgu manewrów językowych, rzecz niezwykle istotną: otóż, wspólną przestrzenią retoryki oraz erotyki jest rozchwywanie semantyki implikujące ambiwaletną i ekscytującą interpretację:

Śmiem twierdzić – dowodzi narrator w *Nieśmiertelności* – że nie ma prawdziwego erotyzmu bez sztuki dwuznaczności; im większa jest dwuznaczność, tym silniejsze podniecenie (Kundera 1995, s. 164).

W przywoływanym wcześniej eseju Kundera, na mocy komentarza pisanego pod adresem debiutanckiej powieści, ujawnia inicjalną realizację dychotomii przypisanej kobiecie, dychotomii tragicznie rozpiętej między „uduchowionym” pojmowaniem miłości a seksem.

¹⁷ Pasaże, z których pochodzi ten cytat, stanowią ósmą odsłonę Derridowskiego spotkania z autorem *Zmierzchu bożyszcz*, spotkania towarzyszącego mi od początku tego eseju. Pod względem formalnym (związany z segmentacją tekstu francuskiego myśliciela) oraz z powodu wypowiedzi inicjalnych stanowi ono konstelację intertekstualnych odniesień do konceptów Nietzschego, co szczególnie dobrze odzwierciedla tytuł przywoływanej części *Ostróg* – w czwartej księdze *Wiedzy radośnej* 339. aforyzm (którego fragment pełni rolę motto w pierwszej części mojego tekstu; Nietzsche 2008, s. 223) rozpoczyna się od słów *Vita femina*.

Owo „uduchowienie” jest przy tym rezultatem figuratywnych zmagania z językiem, przygotowujących czy konstruujących w jego polu obraz artystycznej sublimacji:

Miłość – podkreśla twórca *Żartu* – zaczyna się od metafory. Inaczej mówiąc: miłość zaczyna się w chwili, kiedy kobieta wpisze się swym pierwszym słowem do naszej pamięci poetyckiej (Kundera 1996, s. 157).

Co więcej, metafora stanowi świadectwo bycia uwiedzionym przez błąd, pieczołowicie rozwijany w brzmiającej skądinąd szowinistycznie narracji, ujawniającej wszak „instytucjonalną” niewspółbieżność tematu będącego kobietą¹⁸. Omawiana wcześniej różnorodność miłości i seksu stanowi odpowiedź na psychosomatyczny dualizm, eksploatowany przez pisarza przy użyciu rozmaitych figur retorycznych, spośród których w pierwszej kolejności wymienić należy ironiczną antytezę – w jej optyce kobiecość jawi się kompozytem tego, czym chce i jednocześnie nie chce być: ufundowaną na miłości afirmacją i wywiedzionym z cielesności wstydem. W tym kontekście warto baczniej przyjrzeć się Teresie z *Niežnośnej lekkości bytu*, której osobliwe zachowanie, motywowane kontrowersyjnymi relacjami z matką¹⁹, staje się podstawą refleksji snuty przez jej powieściowego partnera, Tomasza. Pragnienie dzielenia snu z ukochanym mężczyzną, obsesyjnie nawiedzające Teresę, zmusza Tomasza do rewizji doświadczenia, zabezpieczonego neutralnym mianem „erotycznej przyjaźni”, której pozostawał wyznawcą:

Tomasz powiedział sobie: kochać się z kobietą i spać z nią to dwie namiętności nie tylko różne, ale prawie przeciwstawne. Miłość nie wyraża się w pragnieniu

¹⁸ Na kwestię tę zwraca uwagę również Derrida, próbując spenetrować zjawisko „otobiografii” dostrzeżonej u Nietzschego (Derrida 1982, s. 250).

¹⁹ Relacje te, trzeba dodać, przedstawiane są w optyce Lacanowskiego porządku symbolicznego, w którym matka staje się substytutem Prawa bądź figurą Ojca edypalnego [Lacan, 1987], niwecząc tym samym fazę „przed-werbalnego strumienia afektów”, komentowaną w *Przygodzie ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej* (Markowski, w: Kristeva 2007, s. XVIII). Istotą owej fazy jest regulacja zabezpieczająca popędową egzystencję dziecka w jego drodze ku indywidualności.

spółkowania (to pragnienie dotyczy przecież niezliczonej ilości kobiet), ale w pragnieniu wspólnego snu (to pragnienie dotyczy tylko jednej jedynej kobiety) (Kundera 1996, s. 14)²⁰.

Skonstruowana w oparciu o skądinąd trywialne kryterium ilościowe antyteza podtrzymuje psychosomatyczny dualizm, którego założenie pozwala Tomaszowi pogodzić przygody erotyczne z uczuciem do Teresy. Dualizm ten, w odniesieniu do ujawniającej nowe osobliwości bohaterki, znajduje swoje umocowanie w metonimicznej i jednocześnie groteskowej frazie (praktykowanej przez Kunderę w wielu późniejszych tekstach), według której „Teresa narodziła się z burczenia w brzuchu” (Kundera 1996, s. 31)²¹. Somatyczna metonimia odsłania okoliczność, w której rozpada się iluzoryczna, jak podkreśla pisarz, synteza ciała i duszy – w przypadku Teresy rozpad ów jest szczególnie mocno pielęgnowany, ponieważ stanowi rezultat antagonistycznego związku z matką, redukującą egzystencję do bycia czysto fizjologicznego. Zredukowana do sfery li tylko popędowej matka, demaskująca przy okazji fallocentryczną orientację pisarza, podpowiada jeszcze jedną interpretację, o której wspomnieć warto niejako na przekór Kunderze: zdaniem Kristevej, geneza komunikacji mieści się

²⁰ „Wspólnota snu” bierze w nawias tematykę erotyczną, kodowana jest raczej w kontrydiktoryjnym języku intymności – bierze on udział w konstruowaniu tożsamości, której dyskurs monogamiczny przypisuje cechy „jedynej” oraz „wybranej”, udając przy tym nieznaną mechanizmów substytucji.

²¹ W analogicznych okolicznościach dochodzi do symbolicznych „narodzin” Agnes – powołuje ją do powieściowego istnienia nie fizjologia wprawdzie, lecz uśmiech i gest przesłane mężczyźnie przez anonimową kobietę, dostrzeżoną w przebiegu narracji na brzegu basenu. Inicjująca *Nieśmiertelność* scena umożliwia prezentację mocy powtórzenia, władającego pojedynczymi istnieniami, powtórzenia właściwego wszelkim formom artykulacji: „Gest bynajmniej nie odsłonił istoty kobiety, należałoby raczej powiedzieć, że to kobieta ujawniła mi wdzięk gestu. Albowiem nie można uważać gestu ani za własność jednej osoby, ani za jej dzieło (nikt przecież nie jest zdolny do stworzenia własnego, całkowicie oryginalnego, należącego tylko do niego gestu), ani nawet za jej narzędzie; w rzeczywistości jest odwrotnie; to gesty posługują się nami; jesteśmy ich narzędziami, ich marionetkami, ich wcieleniami” (Kundera 1995, s. 11).

w prymarnej sferze popędowej, zwanej semiotyczną, która poprzedza wejście w językowy wymiar porządku symbolicznego, identyfikowanego z figurą Ojca i umożliwiającego konstytucję tożsamości. W wahadłowym ruchu od emocji do prawa (od semiotycznej somatyczności do symbolicznej komunikacji) znaczącą rolę odgrywa zapośredniczenie, określane mianem Ojca Wyobraźniowego, miłującego, przed-edypalnego, w *Poza zasadą przyjemności* (Freud 1976, s. 112) nazywanego „ojcem prywatnej prehistorii”:

Utożsamienie z ojcem prywatnej prehistorii oznacza, iż podmiotowość może się ustanowić jedynie dzięki mediacji za pomocą ‘trzeciej strony’, wpisującej się między dziecko i matkę i tym samym unieważniającej ostry dualizm. Tylko dzięki tej mediacji dziecko może odłączyć się od matki i ... – opuszczając przestrzeń doskonałej tożsamości z matką – wkroczyć na drogę symbolicznej indywidualizacji. ... Prawdziwa miłość macierzyńska ... pojawia się nie wprost, lecz za pośrednictwem innego, z powodu innego i dla innego. Miłość jest więc doświadczeniem separacji, która – i to jest druga konsekwencja utożsamienia z Ojcem Wyobrażonym – dokonuje się dzięki nabyciu zdolności do idealizacji. Ta zaś jest niezbędna do pojawienia się języka (Markowski, w: Kristeva 2007, s. XXIV–XXVI)²².

W kontradycji do ostentacyjnych wyborów matki, eksponującej li tylko piękno i brzydotę cielesności, Teresa inwestuje w poszukiwanie duszy, realizujące się przy udziale dwóch mediów: narcystycznego skądinąd lustra oraz literatury, która – podobnie jak w sytuacji Flaubertowskiej Emmy Bovary²³ – oznacza zarówno rejteradę z nieznosną rzeczywistością, jak i pragnienie dystynktywności:

²² Językowe zapośredniczenie (konieczna interwencja innego) umożliwia z jednej strony integrację tego, co z w i e m y podmiotowością, z drugiej – wyłącza z idiosynkratycznego, przed-werbalnego „ja”.

²³ „Zachowanie bohaterów odzwierciedla zmieniające się przesłanki pośrednictwa. Don Kichot jest w nieustannym ruchu i nieco przypomina bawiące się dziecko. Emma Bovary żyje w większej udręce. Pośrednik jest wciąż nieosiągalny, nie na tyle jednak, by nie próbować do niego dotrzeć i zadowolić się jedynie padającym na rzeczywistość odbiciem. To właśnie nadaje bowaryzmowi ową szczególną tonację. Emma dużo marzy i mało pragnie, podczas gdy bohaterowie Stendhala, Prousta i Dostojewskiego mało marzą i pragną wiele” (Girard 2001, s. 90–91).

[...] książki [...] – przeczytała ich mnóstwo, od Fieldinga po Tomasza Manna. Umożliwiały jej imaginacyjną ucieczkę z życia, które jej nie zadowalało, ale miały również znaczenie jako przedmiot: chętnie przechadzała się po ulicy, trzymając książkę pod pachą. Miały dla niej takie samo znaczenie jak elegancka laseczka dla dandysa z zeszłego wieku. Odróżniały ją od reszty (Kundera 1996, s. 37)²⁴.

Antytetyczność Teresy napotyka dalsze rozwinięcia w rozpodobnieniu jej egzystencji na dzienną oraz nocną – *casus* tej drugiej oznacza senne wariacje na temat triumfującego pięknem eschatonu, za dnia przejawiającego się wystawianiem własnej cielesności na działanie przypadku. W praktyce realizuje się ono w wymiarze doznań niwelujących psychosomatyczny dualizm: Teresa doświadcza bezradności i groźących upadkiem zawrotów głowy, w czego efekcie zaczyna upajać się własną słabością. Upajanie to zaś przywodzi na myśl zwrot ku semiotyczności (w znaczeniu nadawanym jej przez Kristevę²⁵) *à rebour*, polegającej na wyciszaniu sfery popędowej i relokacji komunikacji przed-werbalnej (realnym obiektem kateksji nie jest zatem Tomasz, lecz pies Karenin). Tłumienie własnej materialności przypomina pragnienie eliptycznego wypisania się ze świata, przeżywane przez Agnes z *Nieśmiertelności*, która jawi się rzeczniczką ekspresywności negatywnej bądź nie-ekspresywności, świadomą iluzji

²⁴ Pełniące funkcję dystynktywnego znaku książki determinują romantyczną z ducha intencję wyizolowania się z otoczenia, stanowiącego źródło wyłącznie przykrych doświadczeń – podobne zadanie realizuje projekcja niezapominajki pozostająca dla Agnes z *Nieśmiertelności* symbolem „niesolidarności z rodzajem ludzkim” (Kundera 1995, s. 42).

²⁵ Kluczową dla zrozumienia poststrukturalistycznej myśli Kristevy jest para pojęć odsyłających do dwóch podstawowych wymiarów egzystencji, które (podobnie jak wcześniej u Lacana kategorie realnego i symbolicznego) mają charakter antagonistyczny, choć w praktyce owa antytetyczność bywa podcinana i przeradza się w labilność. Mowa o semiotyczności oraz symboliczności, których wzajemne przenikanie się w życiu podmiotowości odsłaniają te oto słowa: „The symbolic is a mode of signifying in which speaking beings attempt to express meaning with as little ambiguity as possible. [...] The semiotic could be seen as the modes of expression that originate in the unconscious whereas the symbolic could be seen as the conscious way a person tries to express using a stable sign system [...] The two modes, however, are

tę, co dekonstrukcjonista nazywa „wewnętrznością sensu”, zaprzeczającemu sobie w każdym akcie wyrażania²⁶. Przejawiana przez bohaterkę tendencja do asymbolii staje się znacząca za sprawą jej zewnętrznej manifestacji streszczającej się w formie elipsy, której towarzyszy milczenie. Stawką w tej egzystencjalnej grze najważniejszą jest doświadczenie zatury w nie-byciu, zatury, która może być pojmowana jako rewers zbytku kodowanego w języku rozkoszy spod znaku Georges'a Bataille'a (2010). Transgresyjna strategia Agnes zakłada obecność wygnania, realizowanego przy udziale retorycznej detrakcji, które staje się substytutem Bataille'owskiej rozkoszy²⁷. Kundera dokonuje w tym względie istotnej reinterpretacji: w miejsce diady skonstruowanej z rozkoszy oraz śmierci pojawia się skojarzone ze śmiercią wygnanie, które François Ricard opisuje w ten oto sposób:

not completely separate: we use symbolic modes of signifying to state a position, but this position can be destabilized or unsettled by semiotic drives and articulations” (McAfee 2004, s. 17).

²⁶ W odpowiedzi na pytania stawiane w *Pozycjach* przez Kristevę Derrida zauważa, że „W miarę jak to, co nazywa się ‘sensem’ (do ‘wyrażania’), jest już na wskroś ustanowione ze splotu różnic, w miarę jak istnieje już t e k s t, sieć odesłań tekstowych powiązanych z i n n y m i tekstami, transformacja tekstowa, w której każdy ‘termin’, rzekomo ‘prosty’, jest znamionowany przez ślad innego – domniemana wewnętrzność tekstu jest już wypracowywana przez jego własne zewnętrzne, zwraca się ona już zawsze poza siebie. Przed każdym aktem wyrażania jest ona już różna (od siebie). I tylko pod tym jednym warunkiem może ona ukonstytuować syntagmę lub tekst” (Derrida 2007, s. 33).

²⁷ „Człowiek nie kończy się na narzędzie rozkoszy. Wszelako owo niewymawialne narzędzie wyjawia mu jej tajemnicę, ponieważ rozkosz otwiera perspektywę, która jest zgubna dla ducha, jest rzeczą prawdopodobną, że będziemy oszukiwali i próbowali dostąpić radości trzymającej się najdalej od zgrozy. Obrazy, które budzą żądzę bądź wywołują końcowy spazm, są nadzwyczaj podejrzane, dwuznaczne – jeśli nawet mają przedstawiać grozę czy śmierć, to zawsze w sposób ukryty. Nawet w perspektywie Sade'a śmierć zostaje przeniesiona na innego, inny zaś jest przede wszystkim rozkosznym przejawem życia. Dziedzina erotyzmu nieodwołalnie skazana jest na fortele. Obiekt, który porusza Erosa, podaje się za kogoś innego, niż jest. Toteż w owej erotycznej materii rację zawsze mają asceci. Mówią oni o pięknie, że jest diabelską pułapką – w istocie, jedynie piękno czyni znośną potrzebę rozpasania, niegodziwości i gwałtu, która jest podstawą miłości” (Bataille 2010, s. 131–132).

The proximity of death is moreover what gives the idyll of exile its negative nature and makes it the exact opposite of „kitsch”: mortality is not denied in it, but, on the contrary, fully accepted, and with imperfection, transience, and corruption. It is, therefore, a prosaic, disillusioned idyll, whose walls are built of “categorical disagreement,” that absolute disavowal which frees the exile both from the world and from his destiny (Ricard 2003, s. 200–201).

Dla równowagi warto przypomnieć, co specjalista od seksualnych transgresji językowych sądzi o korespondencji między Erosem i Thanatosem, korespondencji wpisującej się w *quasi*-teleologiczne interesy podmiotowości, której pragnienie wiąże się z konstytucją celu, rozumianego kontrydiktoryjnie wobec środków gromadzonych celem realizacji ludzkich dążeń i spełnień. Bataille podkreśla istotną różnicę dzielącą cel od środków, w tych ostatnich upatrując konsekwencji racjonalnego działania – związany z pragnieniem cel niezwykle często opuszcza logiczną trajektorię *ratio*, oznacza ekskomunikę rozumu i wystawia się na potęgę żywiołu irracjonalności, nierzadko podszytej szaleństwem:

Jeśli istota człowieka tkwi w seksualności – będącej jego źródłem i początkiem – stwarza to problem wpędzający w stan oszołomienia.

Wyrazem tego oszołomienia jest „mała śmierć”. Czy mógłbym w pełni przeżyć „małą śmierć” inaczej niż jako przedsmak śmierci ostatecznej?

Gwałtowne spazmy rozkoszy tkwią głęboko w moim sercu. A zarazem owa gwałtowność – lękam się tych słów – jest sercem śmierci – sercem we mnie otwartym!

Dwuznaczność ludzkiego życia jest jak szalony śmiech i szloch. Polega na trudności pogodzenia rozsądnego wyrachowania, które stoi u jego podstaw, z tymi łzami... Z tym strasliwym śmiechem... (Bataille 2009, s. 25)

U Teresy realizacja podobnej postawy przyjmuje z kolei formę ruchu, polegającego na zejściu na pobocze, ruchu zapowiadającego Nietzsche'ańskiego z ducha rozbrat z przyprowadzającym o szaleństwo ludzkim światem²⁸. W konsekwencji bohaterka dąży do przeniesienia się w in-

²⁸ Rejterada z ludzkiego świata, rzuconego w stale biegnącą przed siebie czasowość, ilustrowana w przypadku Teresy wyborem rzeczywistości zwierząt, zyskuje w wygłosie powieści taką oto eksplikację: „[...] żaden człowiek nie może

ny rejestr egzystencji, w którym każda potencjalna (zmuszająca zatem do ejdetycznych wątpliwości) interpretacja jej zachowań i intencji stanowiłaby nieprzeniknioną tajemnicę, uwalniającą od ułomnych właściwości cechujących ludzkość. Co więcej, opisywana wcześniej metafora słabości implikująca pragnienie marginalizacji świata unicastwia w przypadku Teresy rangę reto(ero)tyki: bohaterka wyrwa się z języka zakochanej podmiotowości, z którym uprzednio zderzyła się za pośrednictwem literatury i spotkania z Tomaszem.

Egzystencjalne dychotomie, wyprowadzone z rezerwuaru erotycznej figuratywności, niezwykle często grawitują ku aforystycznym rozważaniom obejmującym zagadnienia, które wykraczają poza obszar damsko-męskich relacji, aspirując zaś do rangi owych poetyckich definicji, w jakich streszczać się ma ulotne powieściowe piękno. W *Niežności lekkości bytu* należą do nich dialektyczne narracje, które tematyzują dwie pary pojęć: ciężaru i lekkości oraz gówna i przesłaniającego śmierć kiczu. Intencjonalnie fragmentaryczna kompozycja polihistorycznego świata Kunderowskiej powieści²⁹ oferuje dużo więcej takich diachronicznych spięć, dowodzących binarnego światoodczucia pisarza, lecz w tym miejscu nie pora na ich ogląd. Warto natomiast zaryzykować niewielką dygresję dotyczącą tego, co chciałabym nazwać fenomenologicznym kryptoautobiografizmem, w taki oto sposób ujawnianym przez Kunderę:

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 konfliktu, bolesnych scen, nie ma w niej rozwoju” (Kundera 1996, s. 222–223).

²⁹ Ufundowana na wszechobecnym zastosowaniu elipsy „powieść polihistoryczna”, podszyta obligatoryjną obecnością symultaniczności, wywodzi się z niemieckojęzycznej tradycji powieściowej (Stifter, Broch, Musil), ku której stale aspiruje pisarstwo Kundery, inspirowane także dyskursem muzykologicznym: „Porównanie z muzyką jest tu nie od rzeczy, bowiem jak warunkiem kontrapunktu muzycznego jest równowaga poszczególnych głosów, tak nieodzownym warunkiem kontrapunktu powieściowego jest dla Kundery równowaga poszczególnych elementów oraz niepodzielność całości” (Illg 1990, s. 97).

Postacie moich powieści są możliwościami mnie samego, które nie zostały urzeczywistnione. Dlatego kocham wszystkie tak samo i wszystkie tak samo mnie przerażają: każda z nich przekroczyła jakąś granicę, którą ja tylko obchodziłem dookoła. I właśnie ta przekroczona granica (granica, za którą kończy się moje „ja”) mnie pociąga. Dopiero za nią zaczyna się tajemnica, którą usiłuję rozwiązać powieść. Powieść nie jest wyznaniem autora, lecz badaniem, czym jest ludzkie życie w pułapce, którą stał się świat (Kundera 1996, s. 167)³⁰.

Narodzinom postaci Kundery towarzyszy przy tym wdzięczna metafora orzeszka (właściwie skorupki³¹), skrywająca „elementarną możliwość człowieka”, którą określić by można wariacją imaginatywną na temat współczesnej kondycji ludzkiej. Choć metafora ta brzmi niewinnie, w rzeczywistości odsyłać może do entelechii wywiedzianej z antycznej filozofii, poruszającej kontrowersyjny aspekt teleologicznej źródłowości, który leży u podstaw esencjonalistycznego sposobu myślenia³². Wprawdzie Kundera wypiętrza problem liminalności (kategorii wprowadzonej przez Victora Turnera), doświadczanej w drodze transgresji, która obiecuje powieściowe obcowanie z tajemnicą będącą udziałem postaci rozwijanych z pojedynczych odprysków eg-

³⁰ W przywołanym passusie przylapuję Kunderę na sprzeniewierzeniu się dyktatom fenomenologicznym, przyznaje bowiem, że momentem powieściowo rozwojowym nie jest inwariantność narratorskiego „ja”, lecz wariantywne kreacje postaci, które – w ramach *licentia poetica* – postępują w zgodzie z własną, niepowtarzalną „logiką”, pozwalającą na przynajmniej częściowe zerwanie z narzuconym przez język regulaminem literackich konwencji.

³¹ W eseju Francesca M. Cataluccia w dwóch miejscach dochodzi do głosu korekta dotycząca polskiego przekładu *Niežności lekkości bytu* – w pierwszym przypadku w miejsce proponowanego przez Agnieszkę Holland „orzeszka” pojawia się bliższa oryginałowi „skorupka” (propozycja Holland broni się rodzimą tradycją semantyczną), w drugim – wypiętrzeniu ulega pominięcie w polskiej wersji językowej znaczącego „a więc”, tłumaczące, zdaniem Cataluccia, „całe rozczerwanie Kundery: w Historii mordercami są tylko ci, którzy przegrywają” (Cataluccio 1990, s. 251).

³² Pojęcie entelechii (*entelecheia* od *én télos échein* tłumaczona dosłownie jako „ucelowienie”) pojawia się w *Fizyce* oraz *O duszy* Arystotelesa i oznacza ucelowaną duszę, jednoczącą byt z jego zewnętrzną manifestacją. Jej istnienie naznaczone jest aspektem potencjalności, dotyczącym możliwości rozwoju w kierunku postaci spełniającej się w swojej doskonałości.

zystencji³³. Liminalność ta jest jednak narracyjnym kostiumem, stanowi *par excellence* kwestię stylu, o której mowa była na początku mojego eseju. Kwestię zawłaszczenia, maskowaną przez erotyczną retorykę powieści. W jej redukcjonistycznej optyce „tajemnica” kobiety streszcza się najczęściej w metonimicznym geście, spoza którego wyłonić się ma „ejdetyczny” obraz poszczególnych bohaterek Kundery. Są one naznaczone stygmatem „kobiety nerwowej” (Foucault 2010, s. 74), którą seksualna dyskursywizacja umieszcza w kontradykcji do sfunkcjonalizowanej żeńskości – ta zaś przejawia się wyłącznie w fenomenie reprodukcji (kobieta-matka).

Antytetyczne pojmowanie przestrzeni psychosomatycznej wmówione zostaje nie tylko Teresie, dla której temat ciała implikuje wyłącznie doświadczenie porażającego wstydu. To także *casus* przywoływanej już wcześniej Agnes, w odniesieniu do której centralna dlań figura elipsy konstytuuje się również na prymarnym poczuciu upokorzenia, ujawniającym się wraz z koniecznością obcowania z własną somatycznością:

Gdy człowiek odkrywa po raz pierwszy swoje cielesne ja, jego pierwszym i głównym odczuciem nie jest obojętność ani gniew, lecz wstyd: wstyd podstawowy, który, to silniejszy, to znów słabszy i stępiony przez czas, będzie mu towarzyszył całe życie. [...] Podstawą wstydu nie jest popełniony przez nas błąd, lecz poniżenie, jakie

³³ Liminalność (łac. *limes*, czyli „granica”, „a realm of pure possibility”; St John 2008, s. 8) jest stanem bądź procesem przechodzenia z oswojonej sfery wartości (zwykle odbieranych jako już spetryfikowane) w stronę wartości nowych, utożsamianych z warunkami rozwoju określonej wspólnoty. Kategoria Turnera (2010), stanowiąca rozwinięcie teorii Arnolda van Gennepa, zwykle aplikowana jest do opisu i analizy transformacji zachodzących w obrębie *communitas*, może jednak realizować się w wymiarze jednostkowym, indywidualnym. Przypadek Agnes (ale także Teresy czy Taminy) oznacza wyjątkową projekcję liminalności: interpretowany w optyce narzędzi antropologicznych przyjmuje formę zerwania ze światem społecznym zwieńczonego separacją. Komentator Turnera dodaje także perspektywę wolności, poszerzającą doświadczenie liminalności: „a freedom from routine | convention | structure and a freedom to experience and explore otherness | alternatives” (St John 2008, s. 22).

odczuwamy, zmuszani być tym, czym bez naszej woli jesteśmy, oraz nieznosne poczucie, że poniżenie to jest zewsząd widoczne (Kundera 1995, s. 237–238)³⁴.

Towarzyszące Agnes pragnienie elipsy, przejawiającej się poprzez sukcesywne pustoszenie własnego ja (litotyczne pomniejszanie siebie będące radykalną realizacją wyparcia), stanowi reakcję na nieznosną heteronomię ludzkiej egzystencji, która krępuje w sieci cudzych spojrzeń, warunkujących obraz życia-pułapki, bolesnego *teatrum* codzienności. Inny bohater *Nieśmiertelności*, parający się malarstwem Rubens dokonuje *ad vocem* wstydu, wstydu z powodu nagości, intrygującego odkrycia – ujawnia się on bowiem jako wygenerowany przez patriarchalny dyskurs produkt społeczno-kulturowy, którego obnażenie wiąże się z paradygmatyczną rewizją:

Wreszcie się jakoś z nagimi piersiami oswoił [topograficzny kontekst stanowi plaża nudystów – przyp. A.M.S.], lecz nie mógł się wyzbyć poczucia, że zaszło coś istotnego: na tarczy Europy wybiła nowa godzina: zniknął wstyd. I nie tylko zniknął; zniknął szybko, jednej nocy, i zdawać się mogło, że nigdy nie istniał. Że był zwykłym wymysłem mężczyzn, którzy stali twarzą w twarz z kobietą. Że wstyd był jedynie ich złudzeniem. Ich erotycznym marzeniem (Kundera 1995, s. 282)³⁵.

Cóż jednak znaczy owo twarzą w twarz z kobietą? Z kobietą, która się skrywa w dystansie tej relacji, dystansie prowokującym do figuratywnych pracy substytucji? Z kobietą, która znika za swoim obrazem, będącym wypadkową cudzych spojrzeń?

³⁴ Geneza wstydu odsyła do „normatywnego” horyzontu epistemologicznego, który w opracowywaniu właśnie tego tematu ujawnia się jako szczególne narzędzie represji – jego opisywanym przez Kunderę efektem jest destabilizujące psychosomatyczne „ja” doświadczenie poniżenia. Dalszą konsekwencją stanowi silna polaryzacja stanów emocjonalnych, podszyta dyskursywnymi wytycznymi, konstruująca opozycję między seksualnością (pornografią, obscenicznością) a intymnością (Luhmann 2003, s. 147).

³⁵ Wywiedziona z osiemnastowiecznej refleksyjności osobowej i społecznej kategoria wstydu stanowi wypadkową rozwoju kodów intymnych i towarzyszy fenomenowi sublimacji, zakładającej „czasowe lub definitywne wykluczenie kontaktów seksualnych” (Luhmann 2003, s. 138), wpływając także na kształtowanie instytucjonalizacji związku między kobietą i mężczyzną.

3. W przestrzeni gry

Wrażenie prawdy w dziwny sposób usadawia się w samej głębi uludy. Złudzenie wyzbywa się swego dekoru [...]: jest teraz niezniszczalne. [...] Przemieszczenie: prawdziwą nie jest prawda, to stosunek do złudzenia staje się prawdziwy. Aby być w prawdzie, dość jest mojego uporu: „złudzenie utwierdzone w nieskończoność, wobec wszystkiego i wbrew wszystkiemu, staje się prawdą”.

(Roland Barthes 2011, s. 356)

Pogłębia świadomość ciała, która może być także postrzegana jako reifikująca redukcja „ja” do bycia zaledwie anonimową somą, uruchamia erotyczną grę stymulującą relacje damsko-męskie, grę nacechowaną właściwością odpodmiotawiającą. Klasycznym przypadkiem takiej z ducha Gombrowiczowskiej gry jest inscenizacja miłosego trójkąta ukazana w *Księdze śmiechu i zapomnienia*³⁶. W powieści tej czytelnik wkracza w życie małżeństwa Markety oraz Karela, które jest polem walki między kulturowo-instytucjonalną konwencją a cielesną wolnością, indukowaną przez Ewę, kochankę obojga bohaterów. W toczącej się pomiędzy nimi scenie erotycznej, prezentowanej z perspektywy Markety, warunkiem osiągnięcia owej cielesnej wolności jest symboliczno-groteskowa dekapitacja Karla, stanowiąca projekcję podniecone wyobraźni unieważniającej dualistyczne więzienie:

³⁶ Zakładający efekt pośrednictwa (bezpośredniego, jakby dodał zapewne Girard) trójkąt erotyczny wiąże się z przewrotnym i *par excellence* lubieżnym umocowaniem podwójnej roli każdej z uczestniczących w tym zdarzeniu osób: skojarzenie partycypacji z obserwacją, aktywności z biernością powoduje semantyczną katastrofę tych zwykle (w ramach porządkującego myślenia binarnego) rozłącznych działań, katastrofę, w której chwyt teatralizacji wydaje się niemożliwy do uniknięcia.

Marketa poddawała się temu mechanicznemu ciału mężczyzny, potem patrzyła, jak to ciało wciska się pomiędzy nogi Ewy, ale starała się nie widzieć twarzy, aby mogła myśleć, że jest to ciało nieznajomego. To był bal maskowy. Karel nałożył Ewie maskę Nory, sobie maskę dziecka, a Marketa oddzieliła mu głowę od ciała. Został korpus mężczyzny bez głowy. Karel zniknął i stał się cud: Marketa była wolna i wesoła! [...] W chwili kiedy pozbawiła jego ciała głowy, poczuła nieznane i upojne muśnięcie wolności. Anonimowość ciał to był ten nagle odnaleziony raj. Z zadziwiającą radością wyganiała z siebie swoją zranioną i zbyt czujną duszę, stając się czystym ciałem: bez przeszłości i bez pamięci, lecz za to tym bardziej wrażliwym i spragnionym. Delikatnie głaskała głowę Ewy, podczas gdy ciało bez głowy podrygiwało na niej szaleńczo (Kundera 1993, s. 54–55)³⁷.

Z odmienną sytuacją erotycznego teatru, tym razem wiodącego do rozpoznania dezintegrującego rozdarcia pomiędzy duszą a ciałem, mamy do czynienia w *Śmiesznych miłościach*. Rzecz dotyczy pary młodych, bezimiennych bohaterów, których emocjonalna niedojrzałość uruchamia w pewnym momencie okrutną skądinąd grę, grę wtłaczającą w agresywną maszynę kompensacji zrodzonej z odkrycia fundamentalnej odmienności przeciwnej płci. Z perspektywy wyostrzonej świadomości cielesnej intrygujący wydaje się obraz dziewczyny, odgrywającej rolę autostopowiczki, dziewczyny, która zapo-

³⁷ Oniryczno-groteskowa scena erotycznej dekapitacji opisuje uwolnienie od podmiotowości; doświadczenie seksualne przypomina powrót do psychoanalitycznej sfery *le corps morcelé*, w której, poprzez spotęgowanie cielesnej obecności, następuje dezintegracja porządku symbolicznego, a w jej rezultacie – emancypacja „pokawałkowanej”, anonimowej somy, emancypacja chwilowo znosząca utrwaloną w języku alienację. Z drugiej strony, obraz zdefragmentyzowanego „ja” stanowi wypadkową spojrzeń innych (wyłaszczających z równą mocą, co język) i dowodzi, że upragnione poczucie podmiotowej autonomii jest iluzją (Markowski 2004). W analogiczny sposób kwestię tę ujmuje prekursor intertekstualności, opisując „człowieka przed lustrem”: „W odniesieniu człowieka do siebie samego fałsz i kłamstwo nieustannie lustrują się nawzajem. Zewnętrzny obraz myśli, uczucia, wewnętrzny obraz duszy. To nie ja patrzę na świat od wewnątrz, swoimi oczami – to ja patrzę na siebie oczami świata, cudzymi oczami, owładnięty przez innego. Nie ma tutaj naiwnej zbieżności zewnątrz i wewnątrz. Podejrzec swój zaoczny obraz. Naiwna identyfikacja z innym w lustrzanym odbiciu. Przewaga innego. Nie mam punktu spojrzenia na siebie z zewnątrz, nie mam dojścia do własnego wewnętrznego obrazu. Z moich oczu wyzierają cudze oczy” (Bachtin 2009, s. 399).

wiada Laurę z *Nieśmiertelności* – nieobcy jest jej wstyd (znajomość ta ma wymiar groteskowej tautologii):

Zawsze już z góry wstydziła się, że się będzie wstydzić (Kundera 2001, s. 59)³⁸.

Pozostaje jednak jeszcze poza destabilizującą sferą dualizmu. Centralnym wydarzeniem, które, jak się wkrótce okaże, ma ów liminalny, transgresyjny charakter, jest doświadczana przez chłopca zmiana perspektywy, zmiana podszyta Nietzscheańskim resentymentem:

[...] chłopiec zaczynał rozumieć, że dziewczyna tylko zewnętrźnie różni się od innych, że w głębi duszy jest taka sama jak wszystkie kobiety, pełna najróżniejszych występnych myśli i odczuć, które potwierdzają słusność jego ukrytych obaw i zazdrości, że wrażenie konturów, które zarysowują ją jako indywidualność, to złudzenie, któremu ulega ten drugi, ten, kto patrzy – on. Wydało mu się, że dziewczyna, ta, którą kochał, była tylko wytworem jego tęsknoty, jego imaginacji, jego ufności i że prawdziwa dziewczyna stoi tu teraz przed nim i jest beznadziejnie inna, beznadziejnie obca, beznadziejnie wieloznaczna. Nienawidził jej (Kundera 2001, s. 72)³⁹.

Transformacja młodzieńczej miłości w nienawiść ewokuje brutalną scenę erotycznego poniżenia, z dziewczyny w oczach chłopca czyniącej zapośredniczony obiekt li tylko seksualny – kulminacją tej sceny jest uwalniające od uczucia doświadczenie rozkoszy, wmawiane dziewczynie przez Kunderowską, zawłaszczającą narrację. Nawiasem mówiąc, w mówieniu temu towarzyszy doświadczenie wyalienowania, do złudzenia przypominające wyobcowanie, które wieńczy scenę seksualną, zaprojektowaną przez Kafkę dla K. i Friedy w *Zamku* – analizę tej sceny prezentuje Kundera w *Zdradzonych testamentach* (1996, s. 97–98).

³⁸ Temat kobiecego wstydu, konwencjonalnie przez Kunderę opracowany, ponownie nakazuje przywołać inicjalny kontekst *Ostróg*, w świetle których wstyd postrzegany jest jako konsekwencja „metafizyki głębi”.

³⁹ Doświadczenie beznadziejności, skonfrontowane z fikcyjną pracą wyobraźni, odsłania przy okazji kluczowy w tej scenie aspekt epistemologicznej klęski, odpowiedzialnej za utratę władzy nad obiektem pożądania, utratę, która implikuje kompensację w postaci brutalnego działania seksualnego.

Przywoływana wcześniej postać Laury, powieściowej i skrajnie antytetycznej siostry eliptycznej Agnes, zbudowana zostaje na figurze hiperboli, za sprawą której zawzięcie kolekcjonuje coraz to nowe atrybuty i właściwości, aby z ich powodu jeszcze mocniej istnieć w teatrze życia codziennego. Hiperboliczna natura Laury, oddająca jej ekstrawertyczną egzystencję, wiąże się z przesadną ekspozycją cielesności oraz kompulsywną artykulacją fizjologii, narzędziami służącymi bohaterce do autoprezentacji. Wpisuje się ona w centralny dla jej wyobraźni fantazmat ofiary, oznaczający wydanie własnej cielesności na pastwę symbolicznego ognia płonącego na ołtarzu miłości. Nadgorliwa adiekcja (Kundera w jej przypadku powiada o strategii niemającego końca dodawania⁴⁰) grawituje w stronę samozatraty, paradoksalnie demonstrującej słabość i niesamowystarczalność bohaterki, której życie streszcza się w łaknieniu adoracji ze strony świata zewnętrznego, uosabianego przez mężczyzn. Odmienne i osobliwie wyrafinowaną grę w obecność i nieobecność, miłość i zazdrość proponuje Kundera w *Tożsamości*, niemal w całości (co nader rzadkie w epizodycznych powieściach czeskiego pisarza) poświęconej historii Chantal i jej młodszego kochanka Jeana-Marca. Gra, o której mowa, zasadza się na maskaradzie tym razem dotyczącej osobliwej intrygi pocztowej – w jałowym momencie związku dwojga bohaterów, na którego horyzoncie widnieć zaczyna groźba wzajemnego zubożenia, Jean-Marc rozpoczyna pisywać do Chantal anonimowe listy, utrzymane w tonie dyskretniej adoracji. Chantal reprezentuje typ bohaterki konwencjonalnie określanej mianem kobiety z przeszłością i w kontradykcji do tego właśnie typu uparcie trzyma się teraźniejszości:

Właśnie dlatego nie lubi snów: narzucają one niepojętą równość między różnymi okresami, jednoczesność, która spłaszcza wszystko, co człowiek kiedyś przeżył; od-

⁴⁰ „Tak przedstawia się dziwny paradoks, którego ofiarami padają wszyscy, co uprawiają swoje ja metodą dodawania: poprzez dodawanie usiłują oni stworzyć ja jedyne i niepowtarzalne; lecz stając się propagatorami dodawanych przymiotów, czynią zarazem wszystko, by jak największa liczba ludzi była do nich podobna; i wówczas niepowtarzalność ich ja (zdobywana z takim mozolem) natychmiast pryska” (Kundera 1995, s. 100).

bierają znaczenie terażniejszości, podważając jej uprzywilejowaną pozycję (Kundera 1997, s. 8).

Iluzoryczna bezpośredniość terażniejszości, którą żywi się Chantal, ulega rozbiciu właśnie pod wpływem anonimowej korespondencji – czyni ona z Jeana-Marca, przynajmniej w jego własnych oczach, epigona bohaterów z *Niebezpiecznych związków* oraz naśladowcę kultowego Cyrana de Bergerac. Gra w tekstualną adorację wytwarza dys-tans i zmienia w bohaterze konstytutywny rys (warunkujący jego postać), który odcisnąć się musi swoistym piętnem na relacji Jeana-Marca wobec Chantal:

[...] tym razem zazdrość była mniej bolesna, lecz bardziej niszczycielska [ponowny efekt Girardowskiego zapośredniczenia – przyp. A.M.S.]: bardzo łagodnie przemieniła ukochaną kobietę w złudzenie ukochanej kobiety (Kundera 1997, s. 88).

Terapeutyczna przemiana w złudzenie, odzwierciedlająca katar-tyczną energię teatralną, studzi emocje, przemieszczając (i jednocześnie tracąc) ich niepowtarzalną witalność w kierunku figuratywnej „obróbki”, działającej destrukcyjnie w obrębie semiotycznej niepowtarzalności „ja”.

4. W miejsce konkluzji

Konkatenacja epizodów tworząca z powieściowych światów Kundery łańcuch dynamicznie się przeplatających dygresji oraz anegdot paradoksalnie uwypukla konwersacyjno-figuratywna sztuka retardacji, której mistrzowską afirmację znajduje czytelnik w *Powolności* (Kundera 1995). Strategia nieśpiesznego bycia w świecie, determinowanego pewnego rodzaju zgodą na wyrzucenie poza trajektorię własnej egzystencji, umożliwia realizację odmiennego paktu z rzeczywistością, przy pomocy słów przewrotnie odkrywającego przezroczystość⁴¹. Pragnienie przezroczystości stanowi konsekwencję *qua-*

⁴¹ Marek Bieńczyk w swoim sugestywnym studium nad przezroczystością, ku której tęskni Agnes z *Nieśmiertelności*, stawia w jej polu semantycznym histerię,

si-fenomenologicznej intencji żadnej bezpośredniej relacji „ja” z rzeczą samą w sobie. Nagość Julii, rejestrowana przez narratora w czasie jej kąpielowej przygody z Vincentem, przerodzić się jednak musi w kolejną reprezentację nagości:

Dobroduszny Vincent *n i c z e g o* się nie domyśla, lecz ja widzę wreszcie nagość, która *n i c z e g o* nie przedstawia, ani wolności, ani nieczystości, nagość rozebraną ze wszelkiego znaczenia, samą w sobie, czystą i urzekającą mężczyznę (Kundera 1995, s. 97).

Spektakularna repetycja słowa „niczego” zbiega się ze stylistyczną obróbką zachwyty, który pozostaje (jednak) zachwytem *par excellence* językowym. Artykulacja doświadczenia czystości bądź urzeczenia (sama w sobie będąca już wypadkową interpretacji sporządzonej z męskiego, heteroseksualnego punktu widzenia) nie jest wszak możliwa poza semantyką, poza porządkiem symbolicznym, instytucjonalnie skazanym na retoryczne zagęszczenie, nierzadko (jak w powyższym cytacie) obiecującym nieobecność językowych manipulacji. Owo retoryczne zagęszczenie, stanowiące kwestię stylu właśnie, należy do najbardziej efektywnych i zarazem efektownych narzędzi retardacji – trudno się zatem dziwić, że spośród formalnych chwytów miejsce szczególnie uprzywilejowane przypada metaforze⁴². Esej ten inicjuje metafora pępka, niechaj domknie go zatem (przynajmniej umownie lub pozornie) inna metafora somatyczna, czyli „dziewiąta

uosabianą przez siostrę Agnes, Laurę. Pisze zaś o niej w sugestywny sposób: „Histeria jest narkotyczna, pazerna i jest wiecznym powrotem; przypadłość zdaje się niewyleczalna. Budzi się w nas nagle, a nie przychodzi z zewnątrz jak grypa. [...] Histerię wywołuje skaza na przezroczystości, nawet drobna: ożywia ją najmniejsza rysa tak jakby w oku pokazała się plamka; już tego nie da się wytrzymać. Dlatego oba te doświadczenia, histerii i przezroczystości, się łączą, tworzą bieguny osi wirującej w egzystencjach” (Bieńczyk 2015, s. 284).

⁴² Warto mieć na uwadze fakt istotnego rozróżnienia, jakie pod adresem tej figury czyni Kundera: otóż, nie interesują go metafory ornamentowe, lecz wyłącznie fenomenologiczne, czyli takie, które konstruowane są w celu opisanego „niewyraźnalnej sytuacji egzystencjalnej” (Kundera 1996b, s. 98). W odsłanianiu tego, co trwale zasłonięte (przynależne tajemnicy i/lub z punktu widzenia kulturowego tabu wykluc-

brama ciała” (według Apollinaire’a; por. Kundera 1995, s. 80), mówiąc zaś „wprost” – dziurka w dupie⁴³. Abstrahując od filozoficznych konsekwencji, jakie spowodować może owa wywrotowa metafora (choćby takich, jak destytucja metafizyki obecności), pozwolę sobie – miast komentarza – na wygłosowy cytat:

Myślę o czterech miesiącach i dziesięciu dniach [...], które Apollinaire spędził w okopach, pogrążony w erotycznych marzeniach, tak silnych, że skłoniły go do tej zmiany perspektywy, do tego objawienia: to dziurka w dupie jest cudownym punktem, w którym skupia się cała nuklearna energia nagości. Brama sromu jest ważna (oczywiście, kto ośmieliłby się zaprzeczyć?), lecz ważna zbyt oficjalnie, jako miejsce zarejestrowane, sklasyfikowane, skontrolowane, skomentowane, przebadane, do-

czzone z dyskursywnego komentarza), wpisują się w paradoksalną *episteme*, paradoksalną, gdyż niemożliwą, utrzymującą jednak w mocy zdarzenie niepowtarzalnej jednostkowości – szkoda tylko, że w szowinistycznym imaginariusz Kundery wyrażane są za pośrednictwem kobiecej fizjologii rozpatrywanej zawsze w seksualnym kontekście. Temat cielesności jest nacechowany „pozytywnie” tylko z perspektywy erotycznej, czego dowodzą rozmyślania przypisane Agnes z *Nieśmiertelności*: „Anges z zazdrością myślała o starych mężczyznach: ciało jej ojca niepostrzeżenie zmieniało się w swój cień, dematerializowało się, pozostając tu, na ziemi, już tylko jako nonszalancko wcielona dusza. Ciało kobiety, przeciwnie, im bardziej staje się niepotrzebne, tym bardziej staje się ciałem: ciężkim i obecnym; przypomina starą manufakturę przeznaczoną do rozbiórki, przy której jednak ja kobiety zmuszone jest tkwić w roli stróża aż do końca. Co mogłoby zmienić stosunek Agnes do własnego ciała? Nic poza chwilą podniecenia. Podniecenie: ulotne odkupienie ciała” (Kundera 1995, s. 97).

⁴³ A oto kilka słów komentarza autorstwa niezwykle czynnego użytkownika (i, rzecz jasna, skandalicznego reprezentanta literatury pornograficznej) owej wygłosowej metafory: „Skórzane siodełko przyklejało się do dupy Simony, która fatalnie brandzłowała się, kręcąc nogami. W moich oczach tylne koło niknęło w szparze nagiego tyłka cyklistki. Szybki ruch obrotowy koła podobny był zresztą do mojego łaknienia, do erekcji, która wciągnęła mnie w otchłań przyklejonej do siodełka dupy. Wiatr ustał nieco, część nieba oświeciły gwiazdy; przyszło mi na myśl, że gdyby śmierć, będąca jedynym kresem erekcji, zabrała Simonę i mnie, wszechświat naszej indywidualnej wizji zastąpiłyby czyste gwiazdy, na zimno realizujące to, co widzę jako granicę swojej rozpusty – geometryczne (między innymi koincydencja życia i śmierci, bytu i nicości) i oślepiająco doskonale rozżarzenie do białości” (Bataille 2010, s. 76–77).

świadczony, strzeżony, ośpiewany, sławiony. Srom: hałaśliwe skrzyżowanie, gdzie spotyka się rozgadana ludzkość, tunel, którym przechodzą pokolenia. Tylko głupcy są przekonani o intymności tego miejsca, ze wszystkich najbardziej publicznego. Jedynym prawdziwie intymnym miejscem, przed którego tabu kłaniają się nawet filmy pornograficzne, jest dziurka w dupie, brama najwyższa; najwyższa, albowiem najbardziej tajemnicza, najbardziej sekretna (Kundera 1995, s. 80–81).

Literatura

- Bachtin M., 1986, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac., przekład, wstęp E. Czaplewicz, Warszawa: Wydawnictwo PWN.
- Bachtin M., 2009, *Notatki z 1962–1963 roku*, przeł. D. Ulicka, [w:] *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, t. 1., red. D. Ulicka, Kraków: TAIWPN Universitas.
- Barthes R., 2011, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Bataille G., 2010, *Historia oka i inne historie*, przeł., wstęp T. Komendant, posłowie T. Swoboda, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Bataille G., 2009, *Łzy Erosa*, wprowadzenie J.M. Lo Duca, przekład i posłowie T. Swoboda, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Bieńczyk M., 2012, *Książka twarzy*, Warszawa: Świat Książki.
- Bieńczyk M., 2015, *Przezroczystość*, Warszawa: Wielka Literatura.
- Bondy F., 1990, *Początek tragedii jest gdzie indziej*, przeł. J. Illg, „Literatura na Świecie”, nr 9.
- Caputo J.D., *Heidegger i Derrida: zimna hermeneutyka*, przeł. T.K. Sieczkowski (www.krytykapolityczna.pl/wydawnictwo; artykuł dodany 27.05.2010; dostęp: 12.12.2015).
- Cataluccio F.M., 1990, *Filozofia Kundery i jego stosunek do historii*, „Literatura na Świecie”, nr 9.
- Derrida J., 1982, *All Ears: Nietzsche's Otobiography*, przeł. A. Ronnel, „Yale French Studies”, nr 63.
- Derrida J., 1994, *Archive Fever: A Freudian Impression*, przeł. E. Prenowitz, Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Derrida J., 2011a, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Łódź: Wydawnictwo Oficyna.
- Derrida J., 2011b, *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, Łódź: Wydawnictwo Oficyna.
- Derrida J., 2007, *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, przeł. A. Dziadek, Katowice: Wydawnictwo FA-art.

Derrida J., 2003, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Girard R., 2001, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. K. Kot, Warszawa: Wydawnictwo KR.

Heidegger M., 1998, *Nietzsche*, t. 1, przeł. A. Gniazdowski, P. Graczyk, W. Rymkiewicz, M. Werner, C. Wodziński, red. nauk. C. Wodziński, Warszawa: Wydawnictwo PWN.

Heidegger M., 1999, *Nietzsche*, t. 2, przeł. A. Gniazdowski, P. Graczyk, W. Rymkiewicz, M. Werner, C. Wodziński, red. nauk. C. Wodziński, Warszawa: Wydawnictwo PWN.

Foucault M., 2010, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, wstęp T. Komendant, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Freud S., 1996, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, [w:] idem, *Dziela*, t. 1: *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR.

Freud S., 1976, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, wstęp B. Suchodolski, Warszawa: Wydawnictwo PWN.

Hill J., 1990, *Kilka uwag na temat sztuki kompozycji powieściowej Milana Kundery*, „Literatura na Świecie”, nr 9.

Kristeva J., 2007, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Ryziński, wstęp M.P. Markowski, Kraków: TAiWPN Universitas.

Kristeva J., 1979, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Art and Literature*, przeł. L. Roudiez, New York: Columbia University Press.

Kristeva J., 1996, *Kilka problemów semiotyki literackiej (na marginesie tekstu Mallarmégo: »Rzut kośćmi«*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Kundera M., 1990, *Fortepian Chopina*, przeł. A. Jagodziński, „Literatura na Świecie”, nr 6.

Kundera M., 1993, *Księga śmiechu i zapomnienia*, przeł. P. Godlewski, A. Jagodziński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Kundera M., 1995, *Nieśmiertelność*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Kundera M., 1996, *Nieznosna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Kundera M., 2002, *Niewiedza*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: Wydawnictwo WAB.

Kundera M., 1995, *Powolność*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: Wydawnictwo WAB.

Kundera M., 2004, *Sztuka powieści. Esej*, wydanie II zmienione, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Kundera M., 2001, *Śmieszne miłości*, przeł. E. Witwicka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Kundera M., 2015, *Święto nieistotności*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: Wydawnictwo WAB.

Kundera M., 1997, *Tożsamość*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: Wydawnictwo WAB.

Kundera M., 1995, *Walc pożegnalny*, przeł. P. Godlewski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Kundera M., 1996, *Zdradzone testamenty. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Lacan J., 1987, *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja w świetle doświadczenia psychoanalitycznego* [1949], przeł. J. W. Aleksandrowicz, „Psychoterapia”, nr 4.

Leonard J., 2012, *Reading for My Life: Writings 1958–2008*, wstęp E.L. Doctorov, red. S. Leonard, New York: Penguin.

Luhmann N., 2003, *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności*, przeł. J. Łoziński, red. Ł. Żebrowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

McAfee N., 2004, *Julia Kristeva*, New York and London: Routledge.

Markowski M. P., 2007, *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*, [w:] Kristeva J., *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Ryziński, wstęp M.P. Markowski, Kraków: TAiWPN Universitas.

Nietzsche F., 2008, *Wiedza radosna (»La gaya scienza«)*, przeł. M. Łukasiewicz, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Ricard F., 2003, *Agnès's Final Afternoon*, przeł. A. Asher, London: Faber and Faber.

Roudiez L., *Introduction*, [w:] Kristeva Julia, 1980, *Desire in Language*, New York: Columbia University Press.

Sosnowski A., 2006, *Dożynki 1987–2003*, Wrocław: Biuro Literackie.

Victor Turner and Contemporary Cultural Performance, 2008, red. G.St John, Oxford, New York: Berghahn Books.

Turner V., 2010, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Zarek J., 1990, *Czas i historia w prozie Milana Kundery*, „Literatura na Świecie”, nr 9.