

Tęsknota jako pamięć ojczyzny

(recepcja twórczości Milana Kundery w hiszpańskiej nauce, krytyce literackiej i publicystyce)

W rozmowie z Moniką Zgustovą dla „Quadernos d’Arquitectura i Urbanisme” w marcu 1987¹ na temat kompozycji swoich powieści Milan Kundera zwrócił uwagę na dwa – bardzo ważne – aspekty dzieła literackiego i jego przekładu: strukturę semantyczną utworu i przesunięcie znaczeniowe dzieła spowodowane niedoskonałym przekładem. Myśl ta ma ważne konsekwencje dla utworów, które zostały skomponowane według zasady słowa-klucza, jak np. powieści Milana Kundery. W rozmowie tej zostały przypomniane również niektóre kluczowe słowa utworów czeskiego prozaika, np.: *litość* w *Księdze śmiechu i zapomnienia*², *współczucie* w *Niežnośnej lekkości bytu*³ (nb. wyraz przytoczony w róż-

¹ Milan Kundera, zwraca uwagę na polifoniczny charakter swego dzieła, które przypomina kompozycję muzyczną: jest nie tylko polifonią głosową różnych osób, ale polifonią gatunków, także niepowieściowych, jak np. reportaż czy esej. W powieściach pojawiają się tematy-motywy, które formują temat-fabulę dzieła: motywy stają się podstawowymi filarami utworu. W *Niežnośnej lekkości bytu* są to: lekkość, ciężar, dusza, ciało, wielki marsz, gówno, kicz, siła, słabość.

² Powieść ukończono w 1978 r. Pierwsze wydanie *Le livre du rire et d'oubli* w przekładzie François Kérela wydano w Paryżu w 1984 r. (wydanie czeskie: Sixty-Eight Publishers. Toronto 1981). Autoryzowany przekład na język francuski ukazał się w wydawnictwie Gallimard (Paris 1985).

³ Powieść ukończono w 1983 r. Pierwsze wydanie *L'Insoutenable légèreté de l'être* w przekładzie François Kérela ukazało się w Paryżu w 1984 r. (wydanie

nych językach słowiańskich, romańskich i germańskich) czy *ziemia rodzinna (domov)* w *Sztuce powieści*⁴ itd.

Słowem-kluczem ostatniej powieści M. Kundery⁵, wydanej najpierw w językach hiszpańskim i katalońskim i celowo przełożonej na niemiecki dopiero po upływie roku, jest *tęsknota*. Specyficznemu znaczeniu tego słowa został poświęcony cały drugi rozdział powieści pod znamienym tytułem *L'ignorancia (Nieświadomość)*.

Użycie przez czeskiego pisarza *tęsknoty* jako klucza do powieści jest związane z wszechobecnym mitem domu i „wiecznego powrotu”⁶. We wspomnianej rozmowie, podobnie jak w ostatniej powieści Kundery, relatywizują się powszechna i w nieskończoność powtarzana prawda o potrzebie ponownego odkrycia przez człowieka śladów zagubionego dzieciństwa i młodości⁷ oraz rozmyślania o różnicy między niemieckim *das Heim*, hiszpańskim *el*

czeskie: Sixty-Eight Publishers. Toronto 1985). Autoryzowany przekład na język francuski ukazał się w wydawnictwie Gallimard (Paris 1987).

⁴ *L'art du roman (Essai)*, Gallimard, Paris 1986. W szóstej części zatytułowanej *Jedenasedmdesát slov* Kundera zamyśla się nad kluczowymi słowami. „słowami-problemami, słowami-miłościami”, do których zalicza *chez soi, domov, das Heim, home*. Wskazuje na to, że „granice typograficzne są wymierzone dekretem serca: może nim być jedna miejscowość, jeden kraj, jedna ziemia, jeden wszechświat”. Uważa, że „między ojczyzną (*vlast*) a ziemią rodzinną (*domov*) (moją konkretną ojczyzną) ma język francuski (francuska uczuciowość) szczelinę. Nie można jej zapełnić, jeśli nie damy wyrazowi *che-soi* powagi wielkiego słowa”. Tutaj Kundera odsyła do hasła *litanie*. W nim podaje obszerny cytat z powieści *Zart* (Československý spisovatel, Praha 1967), gdzie jeden fragment jest skomponowany jak litania do słowa *domov*.

⁵ W oryginale tytuł *L'ignorancia*. Pierwsze wydanie Tusquets editores, Barcelona 2000. Przeł. Beatriz de Moura.

⁶ W hiszpańskim przekładzie tytuł powieści brzmi *Wielki powrót*. K. Chvatik (2001) w swojej recenzji odsyła raczej do biblijnego powrotu syna marnotrawnego i słynnego obrazu Rembranta.

⁷ Porównaj wywiad, który opublikował Philip Roth w hiszpańskim czasopiśmie „Qimera” 15, 1982, s. 18–21, pod tytułem *Los verdugos dan muerte, los poetas cantan (Kaci uśmiercają, a poeci śpiewają)*, w którym Kundera odwołuje

hogar, angielskim *home* i czeskim *domov*. Problem ten wyjaśnia Kundera na przykładzie hymnu państwowego Czech: wystarczy zastąpić wyraz *domov* z pierwszego wersu hymnu dowolnym jego synonimem, a natychmiast zmienia się charakter tej wypowiedzi (nie znaczenie!), podstawa zdania *Kde domov můj* bowiem jest oparta na leksemie *domov*, który ma inną konotację niż np. *vlast* (por. *Kde je má vlast*) i który wyraża również tęsknotę, nie dumę jak *vlast*.

Powieść *L'ignorancia* jest rekonstrukcją losów dwojga czeskich emigrantów, Ireny i Józefa, którzy, wracając do Pragi, przypadkowo spotykają się na lotnisku. Wracają po ponad dwudziestu latach życia na emigracji (Józef po raz pierwszy, Irena po raz kolejny). Powrót do domu, podróż do miejsc, które ktoś nazywa ojczyzną (*vlast*), inny ziemią rodzinną, małą ojczyzną (*domov*), jest dla nich raczej obciążeniem niż uwzniośleniem, raczej paraliżem niż stymulatorem. Oboje przecież rozumieją, że właściwie nie wiedzą, czy powinni się cieszyć z powrotu, czy nie, czy jest to zrządzenie losu wywołane uczuciem, czy może rozumem, czy teraz dokonuje się ich „wielki powrót”⁸. Czują, że ich znajomi tego od nich oczekują, że w przeciwnym przypadku dopuszczą się zdrady wolnej ojczyzny (*vlast*), w przeszłości stale znajdującej się w niebezpieczeństwie, że spełniają dane wcześniej słowo (słowo Jó-

się do rosyjskiej inwazji z 1968 r., do przynależności czeskiej kultury do Europy zachodniej, do postawy emigranta, żyjącego we Francji. Tytuł wywiadu koresponduje z rękopisem *Księgi śmiechu i zapomnienia*. Autor wraca do swojego powtarzającego się snu: pewna osoba znajduje się w świecie dzieci, z którego nie może odejść; mówi, że dzieciństwo idealizujemy, adorujemy je, może ono jednak w swojej podstawie zawierać czysty horror, może być pułapką.

⁸ O wpływie filozofii Nietzschego wspomina K. Chvatfk (1994) w rozdziale *Planeta nezkusnosti* (s. 93–101). Dyskutuje z uwagami o kryzysie historyzmu, racjonalizmie i ludzkiej egzystencji nowych czasów. Eva Le Grand w swej monografii (w części *Variace*) wspomina czas wiecznego powrotu jako ruch po okręgu. Sceptycyzm Kundery wypytywa z pewnością, że niczego w życiu nie możemy powtórzyć, że istnieje przepaść między momentem narodzenia i śmierci, prostą życia a okręgiem czasu wiecznego powrotu.

zefa dane małżonce, Dance). Nie „cierpią” na nostalgiczne wspomnienia, które pełniły tak ważną funkcję na emigracji, raczej uświadamiają sobie błogosławieństwo zapomnienia, zdradliwość, oszustwo i podstępność ożywionej pamięci. Wychodzi na jaw coś, czego sobie dotąd nie uświadamiali albo co miało być utajone, a teraz powoduje ich silny stres, dystans do zastanej rzeczywistości. W ich zachowaniu miesza się kognytywność z emocją podobną do deziluzji. Konfrontacja z nowym środowiskiem dotyczy wprawdzie indywidualnej sfery przeżyć obu postaci, jednak jest dla człowieka żyjącego w innych warunkach trudna do wyobrażenia i zniesienia, może ona nawet stracić swoją racjonalną przyczynowość. W podstawowej płaszczyźnie „zije” przepaść między starym wyobrażeniem a nowymi sytuacjami, dochodzi do napięć między wiernością dotychczasowemu postępowaniu a zdradą sytuacji, w której się oboje znajdują. Z tego względu Irena i Józef oddalają się od konkretnych ludzi, miejsc, od zewnętrznych wydarzeń i własnej przeszłości. Akcent w powieści zostaje przesunięty na te strony życia, które mogą wydawać się mniej istotne czy zupełnie nieistotne dla wielkiej historii, wcześniej odświeżane w pamięci, albo szczęśliwie zapomniane, które znowu nieoczekiwanie wynurzają się, wytwarzają bariery i uniemożliwiają dialog z ludźmi.

Wróćmy do słowa *tęsknota*, którego hiszpańskie znaczenie, oczywiście, nie może być zignorowane ani przez autora, ani przez czytelnika, mimo że hiszpańska krytyka literacka nie przykładła do niego oczekiwanej wagi. Krytykom wydaje się, że powieść można interpretować za pośrednictwem niemieckiego słowa *Sehnsucht*, które według nich dokładnie koresponduje z tytułem książki.

Rozważny wywód Kundery o pochodzeniu słowa *tęsknota* jest przeprowadzony na dwóch płaszczyznach: zdarzeniowej i filologicznej. Obie mają swój początek w Grecji i są związane z Odyseuszem. W języku greckim *powrót* ujmuje słowo *nostos*, które znaczyło ‘utrapienie’. Nostalgia więc jest utrapieniem spowodowanym pragnieniem powrotu. Według Kundery większość Europejczyków używa słowa *nostalgia* lub innych słów pochodnych od te-

go greckiego wyrazu. Jednak w języku hiszpańskim mówi się *añoranza*, w portugalskim *sandate*.

Wszystkie języki różnią się strukturą semantyczną. Jednak większość leksemowi *nostalgia* przypisuje znaczenie ‘utrapienie spowodowane niemożnością powrotu do ziemi ojczystej’ (ang. *homesickness*, niem. *Heimweh*). Czesi obok słowa *nostalgie* używają wyrazu pochodzenia rodzimego *stesk* (por. *Stýská se mi po tobě* ‘tęsknię za tobą’ – mówią w Czechach zakochani i znaczy to, że nie mogą znieść bólu z powodu nieobecności ukochanej osoby). W języku hiszpańskim *añoranza* pochodzi od słowa *añorar* (w katalońskim *enyorar*), które wywodzi się od łacińskiego *ignorare* ‘nie wiedzieć czegoś’. Z etymologicznego punktu widzenia *nostalgia* jest boleścią, *ignorancja* jest niewiedzą, niemożnością dokładnego ustalenia: chcę czy nie chcę do czegoś wracać. Jesteś daleko i nic o tobie nie wiem. Moja ojczyzna znajduje się daleko, nie wiem, co się w niej dzieje, zwykło się mówić. W niektórych językach trudno nawet znaleźć odpowiedni wyraz dla słowa *añoranza*. Francuzi słowem *s'enoruer* wyrażają tylko to, że im czegoś brakuje. To znaczenie jest jednak zbyt ubogie, nie wyraża złożoności uczucia, które ma na myśli Kundera. Niemcy rzadko używają słowa *nostalgia* w greckiej formie, dając pierwszeństwo złożonemu wyrazowi *Sehnsuche*. Według Kundery słowo to przedstawia raczej odległość między kimś i czymś, potrzebę wydarzenia, które się stało i nie sposób go odwrócić. Ogarnia na przykład dawne życzenia, utracone dzieciństwo, pierwszą miłość...

W recenzji powieści *L'ignorancia* w czasopiśmie „Quimera” Antoni Peneda Picose (2000) nie ma zastrzeżeń co do dokładności etymologicznego wywodu hiszpańskiego i katalońskiego słowa. Uważa jednak, że nie pełnią one zasadniczej roli w utworze, że – jak już wspomnieliśmy – byłoby lepiej odczytywać powieść za pośrednictwem niemieckiego rzeczownika *Sehnsucht*. Według Antoniego Penedy *sehen* znaczy ‘tęsknić, pragnąć’, a *suchen* – ‘szukać’. Te dwa słowa implikują ruch, który jest odwracalny. Umożliwiają spojrzenie wstecz (to znaczy wspomnianie z założeniem

‘pomniejszać, dziwić się’) i w przód (w znaczeniu ‘oczekiwać, mieć nadzieję’). W obydwu wypadkach ujmują znaczenie ‘strata, niemożność przedłużenia trwania czegoś’.

Dla Kundery *Odyseja*, podstawowa epepeja o nostalgii, zrodziła się ze starej kultury greckiej i wydała największego nostalgicznego bohatera wszechczasów. Odyseusz wraca do domu po dziesięciu latach wojny trojańskiej, po trzech latach pełnych fantastycznych przygód i siedmiu latach spędzonych na wyspie w miłosnym związku z piękną nimfą Kalipso, w której był tak zakochany, że nie chciał opuścić wyspy. W piątej, finałowej pieśni bohater prosi boga, aby mu odpuścił, że wyrządza krzywdę Penelopie. Stale widzi jej piękne spojrzenie i elegancką postać. Kocha ją i pragnie wrócić do domu, rozkoszować się swym powrotem. Ale czy naprawdę? W swej epepeji (nieco dalej) Homer pisze, że Odyseusz tak twierdził, kiedy świeciło słońce; kiedy zaszło, wróciły cienie: spieszył, by spędzić noc u boku innej kobiety.

Narrator w *L'ignorancia* twierdzi, że nie istnieje nic porównywalnego z życiem emigranta, jakim długi czas była Irena. Obok takiego stwierdzenia znajdujemy odmienną propozycję, inny wariant życia emigranta. Odyseusz pędził przy Kalipso naprawdę słodki, łatwy i radosny żywot, a mimo to, wybierając między słodkim życiem a ryzykiem powrotu, wybrał powrót. Dał pierwszeństwo znanemu przed nieznanym (w znaczeniu ‘przygodowy, ciekawy’). Ostatecznie nawet jeśli w biegu wydarzeń nie chcemy zbyt wcześnie znać zakończenia, dajemy pierwszeństwo biegowi wydarzeń, zmierzającemu wszak ku ukończeniu pointy, podobnie jak w życiu wracamy do czegoś ze świadomością, że w ten sposób spieszymy ku końcowi. Homer gloryfikował nostalgię i ozdobił ją morałem i sentymentem. Penelopa zajmuje wyższe miejsce niż Kalipso, która jednak kochała Odyseusza, żyła z nim siedem lat, dzieliła z nim łóżę, podczas gdy o Penelopie wiemy niewiele. Mimo to doceniamy cierpienie Penelopy, a lekceważymy żal Kalipso. Doceniamy wierność staremu, a nie niewierność nowemu.

W hiszpańskich recenzjach w „El Pais” i w czasopiśmie „Quimera” przypomniano, że powrót Ireny i Józefa jest podobny do powrotu Odyseusza do Itaki, również trwającego dwadzieścia lat. Różnica tkwi w tym, że znana grecka historia dalej się już nie rozwija. Domyślamy się, że Odyseusz musiał pogodzić się z tym wszystkim, co się zmieniło, musiał z własnej woli zebrać siły i pokonać dystans czasowy, skutki rozłąki, nawiązać przerwana nić, a przede wszystkim ożywić ją. Irena i Józef jednak nie znajdują punktów oparcia dla napięcia swych ciał, zdecydowali się ze względu na niewiedzę i nieświadomość, nie starają się zbytnio o to, aby osłabić to, co się im przydarzyło i sposób, w jaki to przeżywali, aby przystosować się do zmian i uczynić decydujący gest⁹.

Antonio Peneda wymienia trzy przyczyny utraty miłości do ojczyzny przez bohaterów powieści M. Kundery:

- wspomnienie, które zachowali ze swojego życia przed emigracją jest szorstkie, ciemne i pełne uników,
- utrwalony w pamięci obraz nie koresponduje z teraźniejszością, ze stanem aktualnym, do którego nie potrafią znaleźć drogi; w efekcie nie zamierzają się przystosować, właściwie nie wiedzą, czy chcą poświęcić swą siłę temu, aby się przystosować,
- powrót jest dla nich nie do przyjęcia, podobnie niedogodna staje się dla nich tak ukierunkowana przestrzeń.

Możemy dodać, że ta triada niemożności powrotu odnawia odalenie między ludźmi, zdarzeniami historycznymi, przedmiotami. Szczytowym momentem spotkania obydwojga nie jest właści-

⁹ K. Chvatík rozdział siódmy swojej książki (1994) nazwał *Hledání ztraceného činu* (*Poszukiwanie straconego czynu*), a dziewiąty – *Hledání ztraceného gesta* (*Poszukiwanie straconego gestu*). Jest w nich przywołany m.in. wywiad M. Kundery z Philipem Rothem („The Sunday Times Magazine”, 1984, 20.5.) *Na obronę intymności*, w którym pisarz opisuje poczucie ulgi po wydostaniu się z przygnębiającej atmosfery okupowanej Pragi, kontroli politycznych i cenzury, oraz radosne wrażenia z możliwości swobodnego poznania ludzi, języków, krajów, rozmawiania choćby z sąsiadami. W hiszpańskim czasopiśmie „Saber” była również opublikowana autoryzowana rozmowa M. Kundery z P. Rothem (1985).

wie akt miłosny w pokoju hotelowym, ale zdwojona intensywność odczuwanej tęsknoty i to nabiera symboliki międzyczasu i międzyprzestrzeni samolotowych dróg powietrznych (nb. motyw samolotu należy do bardzo często pojawiających się motywów w omawianej powieści).

W pierwszych dniach emigracji Irena miała przerażające sny. Znajdowała się w samolocie, który zmienił kierunek i wylądował na nieznanym lotnisku. Czekali na nią tam mężczyźni w uniformach, którzy ją kąpali w lodowatej wodzie. Przeszłość więc jakby straciła swoją spoistość i w związku z tym ożyło coś innego. Podobnie rzecz się przedstawia w przypadku Józefa. Wspomnienie przedwcześnie zmarłej żony przyspiesza jego niespodziewany powrót do Danii, do miejsc przypominających stworzoną przez nią atmosferę domu rodzinnego. W scenie tej nie chodzi o ucieczkę przed Ireną, śpiącą jeszcze po miłosnej nocy, ale o trudne do przekazania uczucia, o potrzebę szybkiego działania, pogodzenia się z czasem i pamięcią „uczuciową”, o zerwanie więzów z przeszłością. Do przestrzeni emocjonalnej Józefa bowiem „wstąpił” sentyment przeniknięty nostalgią i wywołany blaskiem wspomnienia o niedawnych przeżyciach. To zakryło terażniejszość i dosięgło przyszłości. Wiele postaci Kundery wraca do idylli, tęskni za powtarzaniem, za mitycznym wiecznym powrotem, porusza się na linii życia i śmierci, a przy swym upadku próbuje ruchu przeciwnego, podobnego do wzlotu.

Doświadczenie Ireny (w znaczeniu słowa *Sehnsucht*) jest bardziej złożone niż doświadczenie Józefa. Oznacza, że wprawdzie dalej będzie się cieszyć z poezji, powiedzmy, J. Skácela i dalej będzie pragnęła zaczerpnąć przeżyć estetycznych z czeskiej literatury (żeby przypomnieć choćby J. Škvoreckiego czy B. Hrabala), jednak nie znajdzie siły i chyba już nie zechce się identyfikować ze współczesnością, nie zechce przystosowywać się do stylu życia, z którym się nie utożsamiała, pokonywać zakłopotania wynikającego z innej hierarchii wartości, patrzeć na ludzką zawiść i złość czy starać się przeniknąć do czegoś, co właściwie ją już nie interesuje.

Patrzy jakby z wielkiej odległości na swą przeszłość sprzed dwudziestu lat, co pogłębia przepaść między nią a matką. Nie podziela praskich sukcesów gospodarczych swego drugiego partnera życiowego, Szweda Gustawa, z którym zaprzyjaźniła się po śmierci dwóch córek i męża Martina we Francji, raczej tylko obserwuje jego entuzjastyczny podziw dla miejsca, w którym urodził się Franz Kafka.

Podczas lektury powieści *L'ignorancia* przychodzi na myśl, że Gustaw i Franz, Irena i Teresa, Sabina i matka Ireny, Tomasz i Józef mają rzeczywiście cechy wspólne. Gustaw i Franz to cudzoziemcy z galerii męskich postaci Kundery, którzy prezentują typy zewnętrznie silne i odnoszące sukcesy zawodowe, w życiu prywatnym nieskomplikowane, a nawet proste. Obydwaj długi czas mieszkali z matką, która rozbudzała w nich platońskie wyobrażenie kobiety. Franz tak bardzo kochał swoją matkę – od dzieciństwa do chwili, kiedy ją odprowadził na cmentarz – że zakochał się również we własnych wspomnieniach o niej i bardzo często zabawiał nimi Sabinę. Uważał bowiem, że będzie ona oczarowana jego zdolnością bycia wiernym. Gustaw, również kochający syn, z wielką czcią wspominał matkę i zabraniał Irenie dzielić się z nim wrażeniami po odwiedzinach u niej. Gustaw został powoli wciągnięty w sieć dokładnie ułożonego planu żywotnej matki Ireny i uległ czarowi jej osobowości już w Paryżu. Matczyna obecność oddziaływała na niego dobroczynnie, wyswobadzała go. W Pradze spontanicznie przekroczył tradycyjną granicę między utajonym platonicznym podziwem a rozkoszą seksualną.

Stosunki między postaciami korespondują z *Małym słownikiem niezrozumiałych słów z Nieznośnej lekkości bytu*, z wiernością i zdradą. Ojczyzna-ziemia, z której Irena i Józef wyszli, ziemia-matka, z której się zrodzili, zdradza ich wyobrażenia o ideale i ciepłe ogniska domowego. Matka Józefa nie żyje (jedna z pierwszych dróg Józefa wiedzie na cmentarz), a odnowiony dom zamieszkały przez brata jest miejscem chłodu i źródłem rozpacz. Nikt nie chce słuchać pytań Tomasza i Józefa, odnoszących się do komunistycznej przeszłości. Fizyczna nieobecność matki i brak głębszej więzi

z rodzinną ziemią przemieniają się w pamięć uczuciową, wspomnienia i zapomnienie.

Matka Ireny nigdy nie wypełniła swej funkcji podtrzymywania ciepła rodzinnego, nie grała przypisanej sobie roli społecznej, nie opiekowała się ogniskiem, z którego promieniuje światło i ciepło, które nasycza, cieszy i umacnia niezależność. Obecność matki działała na Irenę destruktywnie nawet podczas dojrzewania i przyspieszyła jej małżeństwo. Matka swą przystępnością odbierała córce pewność siebie, która w jej obecności czuła się brzydka, niesamodzielną i niezdolną. Dopiero emigracja wyprowadziła ją z zaklętego kręgu zaniżonej samooceny, braku pewności siebie. Powrót do ojczyzny i powrót do matki jest dla Ireny zdradliwy, ponieważ odnawia rany, które już zagoiły się i o których chętnie zapomniała. Tłumaczy to rola matki w życiu Ireny, oparta na zdradzie, z której rozwinął się łańcuch dalszych zdrad. Tak, jak Sabinę „oczarowywała zdrada, a nie wierność” (s. 86), tak matkę Ireny fascynowało współzawodnictwo z własną córką. Tak, jak Sabinę podniecało odbicie w lustrze własnej nagości i niestosownie ubranego Tomasza z melonikiem, tak matkę Ireny podniecało wyobrażenie miłostnego zbliżenia z Gustawem, które prawdopodobnie przygotowała i muzycznie zaaranżowała, a co ciekawsze, później, patrząc do lustra, z udawanym zaskoczeniem przeprowadziła.

Przychodzą na myśl dalsze analogie. Teresa z *Nieznosnej lekkości bytu* nie chce być podobna do matki, bezwstydnie demonstrującej starość. Irena nie chce współbrzmieć z matczyną wieczną młodością, teatralnym gaworzeniem, głośnym śmiechem i gestami przesyconymi erotyką. Teresa nie chce przyjąć za swoją nową ojczyznę kraju emigracji. Irena czuje się bardziej zadomowiona we Francji niż w Czechach. W *Nieznosnej lekkości bytu* konstatuje się:

Pierwsza zdrada jest nie do naprawienia. Wywołuje reakcję łańcuchową dalszych zdrad, z których każda coraz bardziej oddala od miejsca pierwotnej zdrady (s. 87).

Gdzie są granice między nimi?

W powieści *L'ignorancia* Kundera po raz wtóry podejmuje temat rozumienia jednostki i sensu ludzkiego życia, które jest nie tylko nieznośnie lekkie, ale też wpada we własną pułapkę. Jeszcze przed wydaniem *L'ignorancia* ukazało się drukiem – godne uwagi – studium profesora filozofii Uniwersytetu w Sewilli, Jesúsa Navarro Reyesa, zatytułowane *Los flujos de la identidad en Milan Kundera (Źródła tożsamości u Milana Kundery)*¹⁰, dyskurs o subiektywności, inkoherecji, uniwersalności, o terminach naukowych i metaforze powieściowej. Jego wstępnym założeniem jest twierdzenie, że każda jednostka Kundery jest wytworzona przez obraz tożsamości na trzech poziomach indywidualnego wyrazu. Jest to twarz, gest i biografia. Życiorys precyzuje gest, gest precyzuje twarz. Pozwolimy sobie sparafrazować poglądy Jesúsa Navarro Reyesa i zastosować go do ostatniej powieści, której studium nie mogło jeszcze obejmować. (Oczywiście, nasza metoda komentarza jest sama w sobie wielopoziomowa i nie zawsze spójna, ponieważ zawiera informacje z publicystyki, filozofii i literaturoznawstwa. Ponadto stawiamy trudne i złożone pytania, nie biorąc od uwagę tego, czy mamy do czynienia z czytelnikiem obeznanym z tematem. Większość Czechów bowiem nie czytała powieści *L'ignorancia* z powodów językowych, dzięki czemu twórczość Kundery, podobnie jak Kafki, znalazła się w paradoksalnej sytuacji: mówi się o niej, dyskutuje i polemizuje, nie znając tekstu.)¹¹

Na początku powiedzieliśmy, że znakiem konstytutywnym twórczości Kundery jest niepowodzenie. Problemem jest czyn, działanie – jako niewymienny przejaw ludzkiego bytu – od momentu, kiedy się pojawia, aż po fazę, którą nazywamy prądem toż-

¹⁰ Odsyłam do *Les testaments trahis. Essai*. Gallimard. Paris 1993. W języku hiszpańskim *Los testamentos traicionados*. TusQuets editores. Barcelona 1994. Przel. Beatriz de Moura. M. Kundera poświęcił Kafce esej literaturoznawczy (Kundera 1981).

¹¹ *Nieśmiertelność. Powieść*. Ukończono 1988. Pierwsze wydanie w języku francuskim *L'immortalite*. Gallimard. Paris 1990. Przel. Eva Bloch. Wydanie czeskie: Atlantis. Brno 1993. Sixty-Eight Publishers, Totonto 1993.

samości, tzn. kiedy nasza tożsamość przeplata się z tożsamością innych osób. Istnieje bowiem moment, w którym przeniknie do sfery własnego ja i „przebudzi” się w nim to utrwalone, chociaż bardzo odległe, które nie jest niczym innymi jak połączeniem nieosobowych prądów. W życiu Ireny przeważała bierność. Raczej przyjmowała podniety, które do niej przychodziły z zewnątrz, niż starała się o samorealizację, nie decydowała sama, ale opierała decyzję na podstawie łatwo rozpoznawalnych znaków, motywów. Podobnie jak w *Nieznośnej lekkości bytu*, tak i tu powtarza się myśl wyrażona przysłowiem „Einmal ist keinmal”.

Jesús Navarro Reyes pisze, że w twórczości Kundery liczne są momenty, w których postaci zatrzymują się i z bliska konfrontują swoją twarz. Jako przykład przytacza uspokojenie i przerażenie Teresy spowodowane podobieństwem rysów jej twarzy do matczynej. Posiadanie własnego spojrzenia imponuje, kiedy konstytuuje się własną fizjonomię, ale przeszkadza, kiedy przedłuża się identyfikację z własną twarzą. Przypomina postaciom coś, z czym się nie zamierzają identyfikować i co już do nich nie należy, albo wywołuje w nich poczucie, że stają się tylko niesobowymi konfiguracjami skóry i mięsa, które mogą należeć do kogokolwiek.

W powieści *L'ignorancia* potrafimy sobie wyobrazić tylko twarz przyjaciółki Ireny, byłej dysydentki Milady, która niezwykłym, a przy tym przez lata niezmiennym, uczesaniem zakrywa brak ucha, niegdyś straconego na skutek nieszczęśliwego wypadku. Jej twarz z daleka wygląda tak samo, jak przed laty, natomiast w czasie rozmowy pokrywa się zmarszczkami i osobliwym zgorzknieniem.

Jeśli twarz, najogólniej mówiąc fizyczny aspekt osoby, nie jest czymś, co by było przybliżeniem niezwykłości wyrazu, musimy wierzyć, że to coś może się wyrazić całym ciałem (s. 235).

Spotykamy się więc z drugą płaszczyzną indywidualnej ekspresji – gestem, który jest wspólną podstawą wielu powieści Kundery. Jest przejawem akcji, staje się motorem napędowym indy-

widualnego wyrażania, a chociaż chodzi o ruch nieosobowego ciała, które nabyliśmy, rodząc się, dodaje naszemu działaniu uczucia; nim manifestujemy nasze wnętrze. Podobnie jak Kundera w powieści *Nieśmiertelność*¹², tak i autor wspomnianego studium relatywizują oryginalność i wyjątkowość ludzkiego gestu (Laura, siostra Bettiny, przyswoiła sobie jej gesty), przez co przyznają mu indywidualność. Uwalnianie się Ireny od matki polega na zapomnieniu teatralnych gestów, gestów wyuczonych w domu. Dramat „prądów identyfikacyjnych” powtarza się, zanim staną się one czystą ekspresją indywidualności, ponieważ nie są ekskluzywne w tym, co się w nich realizuje. Matka Ireny swoimi gestami ukazuje Gustawowi jego atrakcyjność seksualną, ruchami ciała i ręki na tyle go podnieca, a potem uspokaja, że czuje się szczęśliwy. Podczas gdy Irena traci wolę gestów, jej matka wprost w nie opływa. Przedłużenie gestu z pokolenia na pokolenie, które jest typowe chociażby dla *Nieśmiertelności*, w nowej powieści nie dokonuje się, dlatego że zmieniła się indywidualność pokolenia, Ireny.

Kundera definiuje życiorys jako „łańcuch zdarzeń, które uznajemy za ważne w swoim życiu”. W *Nieśmiertelności* w *Notatce o autorze* czeski pisarz wspomina, że w roku 1978 został pozbawiony obywatelstwa czechosłowackiego, co oznaczało, że dla ludzi w Czechach jakkolwiek kontakt z nim był zabroniony i że nieodwołalnie zamknęły się przed nim granice. Nie wątpił, że na za-

¹² *Los Testamentos traicionados...*, op. cit., s. 19. Tutaj przypomnijmy hasło *Litania* z książki *L'Art*, w którym Kundera opisuje postawę uczuciową podczas śpiewania albo grania czeskiej pieśni ludowej, wyrażoną w *Żarcie*. Bohaterowi powieści wydaje się, że kiedy znajduje się wewnątrz tych pieśni, jest w domu, i że go opuszcza, a ich świat jest jego zapisem. Słyszy w nich najpełniejszy głos ojczyzny, względem której zawiniłszy, głos, który być może nie jest nawet z tego świata. Jest to „tylko wspomnienie, pamiątka, zbiorowe uchwycenie czegoś, czego już nie ma”, pewność ginąca pod nogami i pogrążająca się w głębię stulecia, w głębię nieprzejrzaną, gdzie miłość jest miłością, cierpienie – cierpieniem. Ze zdumieniem stwierdza, że jego jedyną ojczyzną-domem rodzinnym (*domov*) jest to przepadanie, ten szukany i z utęsknieniem oczekiwany upadek, któremu towarzyszy słodki zawrót głowy.

wsze. W roku 1981 otrzymał narodowość francuską (człowiek z Europy Środkowej powiedziałby: obywatelstwo francuskie). Był wzruszony, czuł głęboką wdzięczność dla ziemi, która stała się dla niego nową ojczyzną. Tego aspektu nie można pominąć, chcąc zrozumieć postępowanie i wzajemne stosunki Ireny i Józefa.

Jesús Navarro Reyes w związku z biografią autora *Nieśmiertelności* wspomina o porządku naszego życia, w którym odbija się to, co zamierzamy widzieć jako siłę napędową indywidualnego postępowania, co zamierzamy przyswoić, publicznie podsumowywać. Życie prezentujemy jako proces, który sobie przyswajamy, wybierając jego elementy z szerokiego „prądu”, w którym jednostka znajduje się w określonych zależnościach, powiązaniach niejako przez „muzyczną kompozycję”, jaką jest życie, przez motywy, z których akceptujemy tylko te, które uważamy za czystą ekspresję naszego wnętrza. Do biografii przemycamy także kłamstwo i kicz, często kluczowy charakter odgrywa w nim źle skierowane zdanie, nieszczęśliwa sytuacja, która obala wszystko, co było z trudnością budowane. Również twórczość Kundery jest pełna przykładów tego, jak życiorys człowieka może być przekręcany, deformowany, zdradzany, przeniknięty „pasożytami” nie tylko typu Bettiny w życiu Goethego (*Nieśmiertelność*) i M. Broda w życiu F. Kafki (*Zdradzone testamenty*). Nikt nie jest zabezpieczony przed tym prądem. Wiedzie on od własnej rodziny przez najbliższych przyjaciół do pasożytowania w utworze, zagarnia detale życiorysu, stosunki międzyludzkie, ciągnie się przez sentymentalny kicz ku zatrzymaniu się między świadomością i zapomnieniem.

Tożsamość jednostki jednak nie może być rozpoznana z „pojęć”, jakimi są twarze, gesty i biografie. Te mogą być maskami, czymś wyuczonym czy przyswojonym. Jaka więc droga do poznania samego siebie pozostała człowiekowi? Punktem wyjścia nie może być pełne utożsamienie się z prądem tożsamości. Indywidualizm jest zamknięty w wymiarach międzyludzkich, społecznych i wyrównujących, które Kundera nazywa kiczem. Z tego względu nie możemy twierdzić, że nasze poszukiwanie nie jest potrzebne.

Na przekór ryzyku, że popadniemy w kicz, że dopuścimy się przekręceń, zagubimy siebie samego, ponownie zaczniemy szukać źródła tożsamości. Takie działanie niekiedy może być odczytane jako zdrada, jednak pozostanie jako coś nieistotnego, jako coś nierozwiniętego we wnętrzu człowieka.

W *Niežnośnej lekkości bytu* Kundera buduje swoje postaci w oparciu o podstawowe sytuacje, w których kiedyś znalazł się sam i które zostawił za sobą, nie powrócił do nich, nie powtórzył ich. Ukształtował postaci tak, aby tworzyły mapę nieznanego terenu, własnej prywatności, do której zabrania się wstępu, aby wysłedziły te prądy świadomości i podświadomości, które mają udział w uchwyceniu podstawowego problemu ludzkiej egzystencji: czasu i doświadczenia oddzielonego czasem. Powieściowy dyskurs nie jest – co zrozumiałe – biografią autora, autor nie mówi w nim sam o sobie, niczego nie wyznaje. Jednak metaforycznie wypowiada się o tożsamości w jej uniwersalnym wymiarze, ujmuje więcej, niż potrafią wyjaśnić koncepcje filozoficzne i naukowe. W powieści *L'ignorancia* na nowo przeciwstawia się sentymentowi związanemu z mitem ojczyzny (*domova* i *vlasti*), przy czym nie wyklucza uczuciowej pamięci przepelnionej tęsknotą. Tęsknota może mieć charakter czegoś głębinowego, czegoś, co się niespodziewanie wynurzy, mimo że było już wyparte z pamięci, z czym się godzimy na podstawie własnych interpretacji i zafałszowań tylko dlatego, że zapominamy albo często nie uświadamy sobie w czasie trwania zdarzeń, ani po upływie czasu.

Punktem wyjścia w powieści *L'ignorancia* jest ponownie konkretna historia, losy konkretnych postaci, które podobnie jak w poprzednich powieściach „pływają w morzu nietożsamości i walczą o to, aby w tym pływaniu utrzymać się” (Reyes 1999, s. 238) na powierzchni. Przystosowują oni swą twarz, gest i biografię, integrują swą autentyczność w różnych alternatywnych sposobach bycia i działaniach, przekraczają granice wyznaczone dla każdej jednostki. Powieść stawia pytania tam, gdzie zazwyczaj nie są one głośno wypowiedziane, pytania o to, czego nie przekazuje się pod wpływem

uprzedzeń i ze strachu przed niestosowną reakcją emocjonalną. Nie tylko odnawia się w niej temat Kundery – zapomnienie, temat rozwijany w różnych położeniach, temat zniekształcenia, które jest pierwotnym przejawem zarówno emocji i przesądów, jak i teoretyzowania i racjonalizacji poprzedzających działanie i rozstrzygnięcie, ale również opuszcza milczenie na drażliwy temat emigracji wewnętrznej i zewnętrznej. Rozpoczyna dialog na temat, co mogłoby być uznane przez innych za zdradę. Przypomnijmy, jak Kundera z upodobaniem cytuje Tomasza Manna i wraca do stworzonego przez niego pojęcia *głębin przeszłości*, które stają się źródłem tożsamości. W *Zdradzonych testamentach* przypomina zasmucenie Manna spowodowane tym, że zastanawiamy się, myślimy i działamy także na podstawie czegoś innego, co jest w nas, a mianowicie na podstawie tradycyjnych nawyków, archetypów, które zmieniły się w mity i są przekazywane z pokolenia na pokolenie i które dysponują ogromną siłą nakłaniania i kierowania z oddali, z „głębin przeszłości”¹². Autentyczność Ireny i Józefa polega na tym, że obydwie postaci mają w sobie coś z mitycznych schematów, aktualnych do dziś. Ich walka o tożsamość staje się osobistym dramatem, walką o to, czy być samym sobą, czy włączyć się w nieosobowy prąd tożsamości: przystosować się albo skazać się na skomplikowaną drogę poszukiwań.

Hiszpańska nauka i krytyka ocenia twórczość Kundery bardzo pozytywnie. Krytycy postrzegają ją jako posłanie i wyraz indywidualizmu, doceniają zdolność autora do wytworzenia silnego „dykursu indywidualności”, ujęcia względności czasu i pamięci. Niejednokrotnie podkreśla się, że powieści czeskiego prozaika są „czystszy wyrazem indywidualizmu w swojej uniwersalności” niż różne filozoficzne i naukowe koncepcje teoretyczne.

Źródło: tłumaczyła Anna Piechuta

Literatura

Chvatík K., 1994: *Svět románů Milana Kundery*, Atlantis, Brno.

Chvatík K., 2001: *Velký návrat*, „Host”, nr 4, s. 9–12.

- Kundera M., 1981: *En algun sitio, ahí deterás (Acerca de lo Kaekiano)*, „Quimera” 7, maj, s. 26–30.
- Kundera M., 1987: *Del Rigor. La Arquitectura de la Novela*, „Quadernos d’ Arquitectura i Urbanisme”, nr 173, s. 22–27.
- Le Grand E., 1998: *Kundera aneb paměť touhy*, Votobia, Olomouc.
- Reyes J. N., 1999: *Los flujos de la identidad en Milan Kundera*, „Thémata. Revista de Filosofía” 22, s. 232–239.
- Picos A. P., 2000: *Milan Kundera, »L’ignorancia«*, „Quimera” 195, septembre, s. 66–67.
- Roth P., 1985: *En Defensa de la intimidad. Las vidas privadas de Milan Kundera*, „Saber”, nr 1–2, s. 24–25.