

Stefan Morawski

Wyciąg z Kundery i kilka o jego dziele domysłów

Sztuka i Filozofia 12, 5-16

1996

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

I. Pamięci Stanisława Pazury (1924–1996)

30 stycznia 1996 roku zmarł Stanisław Pazura, profesor doktor habilitowany, długoletni pracownik Zakładu Estetyki Uniwersytetu Warszawskiego, członek Rady Redakcyjnej „Sztuki i Filozofii”, nasz Przyjaciel.

Zamieszczone w niniejszym dziale teksty poświęcamy pamięci Staszka – autora cenionych książek i artykułów o dawnej i współczesnej myśli estetycznej, a także dociekliwego i cierpliwego rozmówcy i doradcy naukowego wielu spośród nas.

*
* *
*

Stefan Morawski

WYCIĄG Z KUNDERY I KILKA O JEGO DZIELE DOMYSŁÓW

1.

W *Nieśmiertelności* (1990) Milan Kundera, wprowadzając siebie jako jedną z postaci w rozmowie z bohaterami, powiada między innymi profesorowi Avenariusowi, że to co pisze (czyli ten właśnie utwór literacki, z którym obcujemy) winien mieć tytuł *Niežnośna lekkość bytu*. Na replikę rozmówcy stwierdzającego, że ktoś już tak nazwaną powieść ogłosił, Kundera rzecze, że to był jego pomysł (1984), ale spełnia go dopiero teraz. Mniejsza z tym, jakie chwytły artystyczne stosuje pisarz, choć nie są one obojętne dla jego postawy wobec świata, o czym chcę tu mówić. Przyjmując wskazówkę Kundery – zarazem pisarza jak i postaci powieściowej – warto zastanowić się nad tym, dlaczego *Nieśmiertelność* miałyby wyrazić w pełni myśl, która dla jego twórczości wydaje się kluczowa. Co w samej rzeczy chce on przekazać przez formułę *niežnośnej lekkości bytu*? W powieści z roku 1984 owa formuła odnosi się do życia danego nam raz tylko, przygodnego, zbudowanego na przypadkach, z racji przemijalności i kruchości wykluczającego odpowiedzialność za to, co czynimy, a zatem wymykającego się osądom moralnym. Lekkości istnienia przeciwstawiony jest jego ciężar – ten związany ma być z brzemieniem

metafizycznym, ideą powrotu, koniecznościami, poczuciem obowiązku w kontakcie z Drugim, wyobraźnią afektywną, która wiąże nas z osobą miłowaną etc. Lekkość ma wyraźnie wartościowy charakter – może być traktowana pozytywnie jak u Parmenidesa, bądź negatywnie jak u Beethovena. Autor oscyluje między tymi przeciwieństwami – raz bierze górę stwierdzenie pierwsze, sprowadzone do kolokwialnego zwrotu „Einmal ist keinmal” (żywot motyli), w innych fragmentach postawa druga, którą wyraża ostatni kwartet Beethovena, mówiący: *Es muss sein* (żywot bez odwołania, w określony sposób wybrany). Z tymi antypodami łączą się rozmyślania nad relacją duszy i ciała, szczególnie nad cielesnością seksualną, która uchyla się od stałych przywiązań i współbrzmii z bezgraniczną przypadkowością, a więc nie daje się ujarzmić, a ponadto uwagi o groźbie *Wielkiego Marszu*, to znaczy o uległości różnorakim autorytetom, które z racji skłonności ku utopii przyjmujemy za podstawy bytowania wyposażonego w Oczywisty Sens, jedyny właściwy i nienaruszalny. To zjawisko jest paralelne do zawładnięcia cielesności przez duszę, jak i do zgody na jakiś określony byt (co w wydaniu estetycznym obraca się, według autora, zawsze w kicz). Zważmy, że tu zawsze ciężar wysuwa się na czoło. Jakie więc było ówczesne przesłanie Kundery? Ostrzega on wprawdzie czytelnika, żeby nie oczekiwał od niego „wyznania wiary”, powieść bowiem bada i odkrywa możliwości ludzkie, a te są zawsze niejednoznaczne i rozliczne. Niemniej główni protagoniści tej powieści (Tomasz i Teresa) zdają się przechylać wagę na stronę ciężaru bytu, zapewne bardziej jeszcze nieznośnego niż jego lekkość, ale nieuniknionego, gdyż niepodobna żyć poza odpowiedzialnością. Co więcej, zdaje się, że wolno odczytać dzieło z roku 1984 tak oto, iż – paradoksalnie – kontyngencja narzuca sić konieczności i nieuchronnie pociąga za sobą moralne zobowiązania. Teresa z jej całkowitą niezachwianą miłością bez wątplenia reprezentuje ciężar istnienia, od którego nie chce i nie umie się uwolnić. Tomasz przeciwstawia mu się swym ustawicznym wiarołomstwem, wyzwala się zeń głównie dzięki przymusowemu porzuceniu swej profesji lekarskiej, która jest dlań ponadto powołaniem. Żyje, jak rozważa, *wakacyjnie*. Jednak na jego horyzoncie pozostaje wciąż Teresa; jeśli jej nie potrafi kochać tak, jak ona jego, to na pewno *Mitgefühl* powoduje, że stała się koniecznością jego istnienia. Tak więc i w tym przypadku „ciężar bytu” bierze górę. Franz jest przypadkiem analogicznym do Teresy, jedynie postać Sabiny można by uznać za taką możliwość, która dałaby się określić jako *życie bez zobowiązań*, bez punktów stałych, bez żadnych instancji wciąż respektowanych. To ona w istocie realizuje to,

co chciałby osiągnąć Tomasz – tzn. czyste „dziwkarstwo epickie”, czyli kolekcjonowanie osobliwości, przypadkowych partnerów i konsekwentną „teodyceę ciała” z wszystkimi jego najwulgarniejszymi przypadłościami. To ona bez oporu przystaje na nieusuwalną negatywność istnienia, bez smutku, bojaźni i cierpienia, tzn. na rozpadanie się wszelkich projektów, nadawanie zmarłym masek, które do nich nie pasowały, szukanie własnej i cudzej pojedynczości, które skazane jest na klęskę. Czy wolno jednak Sabinę potraktować jako *alter ego* twórcy? W żadnym razie. Czy nie jest lekcją ważniejszą (i przewrotną) to, co wyłożone jest w części ostatniej, której bohaterem jest umierająca suczka – zastępczy symbol nienaruszalnej wspólnoty Teresy i Tomasza? Czytamy tam, że miłością bezinteresowną, idylliczno-rajską, opartą na rozkoszy bez pożądania, ludzie dzielić się nie mogą, choć jej ustawicznie pragną. Na tym zasadza się nędma i wielkość naszej kondycji, ciężar istnienia wciąż zagrożony jej lekkością. Humor metafizyczny wynikałby tedy z tego, że Beethoven nie stanowi dostatecznie mocnej zapory dla Parmenidesa. Pozostajemy wzniośle śmieszni albo śmiesznie wzniośli w obliczu wieloznaczności istnienia. Co więcej – na ową wieloznaczność nakłada się niejasność myśli autorskiej, dotyczącej „Wielkiego Marszu”, czyli utopijnie nacechowanej historiodycei. Jak to się ma do fundamentalnego zakładu egzystencjalnego? *Wielki Marsz* jest po stronie zniewalającego ciężaru bytu, ale cóż ma ów ciężar wspólnego z miłością między Teresą i Tomaszem, która jest innym porządkiem rzeczy? Jeśli każdy ciężar – abstrahując od tego, że nie da się go uniknąć – zniewala, to czy tak samo i w samej rzeczy lekkość wyzwala?

Cóż tedy miała lepiej i głębiej pokazać powieść z roku 1990, aby sprostać *idée fixe* Kundery? Na pewno dosadniej uderza w niej luźność tkanki składającej się na perypetie bohaterów i stosunki między nimi. Wszystko jest obciążone dowolnością czy mimowolnością, życie toczy się jakby anonimowo, bliskość jest pozorna, miłość dorywcza, poszukiwanie tożsamości bezowocne, twarze (własne i cudze) tyleż znajome, co nieznanne. Trwale są jedynie poszczególne gesty, umocowane w czulej i wybiórczej pamięci, nietrwiała cała reszta. Agnes studiuje swoje oblicze w lustrze i pyta uporczywie, bez rezultatu, o swoją *haecceitas*. Jej okazjonalny kochanek, Rubens, uprzytamnia sobie szczególną chwilę jej nagości, skojarzoną z obrazem lutnistki. Paula wyróżnia jedynie zmienność jego poglądów, gwałtowna potrzeba dostosowania się do bieżącej mody intelektualnej. Avenarius podejmuje daremną walkę z *diabolicum*, jakim jest świat dookoła, wyzbyty kryteriów tego, co dobre, a co złe, co ważne i nieważne, udający uczucie i pożądanie, nastawiony na gorączkowe

czerpanie przyjemności krótkich i zmiennych, bez kotwicy i bez steru, zanurzony w mediach – hałaśliwych, przekupnych, oferujących wciąż nowe znaki-slogany i liczmany. Wszystko przecieka przez ręce – jedne postaci, jak Brigitte czy Laura, nie zastanawiają się nad tym faktem, inne, jak Bertrand, wciągnięte są w lansowanie tego kołowrotu, jeszcze inne, jak Agnes, Paul czy Grizzly w dystansie wobec niego są albo na różną modłę bezsilne, albo, jak Avenarius, próbują bawić się światem, skoro ten bawi się nimi. Jeśli taka jest właśnie „lekkość bytu”, to *Nieśmiertelność* ukazuje ją zaiste w sposób znacznie ostrzejszy i bardziej ponury, niżli powieść sprzed lat sześciu. Czy jednak taki opis zawartości myślowej wyczerpuje przesłanie z roku 1990? Wątek syfkości każdego istnienia i marności ludzkich zamierzeń, które zamyka często niespodziewana śmierć, jest tutaj rozszerzony o refleksje o nieśmiertelności. Ta jest rewersem chwiejnego zakorzenienia w bycie, stawką w tej samej grze, aby przedłużyć siebie o sławę, jakąkolwiek i za wszelką cenę. Esej o nieśmiertelności, komentujący znany romans Goethego z Bettiną von Arnim (albo raczej odwrotnie, gdyż to ona była jego *spiritus movens*), dzięki zderzeniu terażniejszości z przeszłością uogólnia zarysowaną sytuację egzystencjalną. To nie tylko nasz markotny czas, w którym rządy przejęła, jak powiada pisarz, *imagologia* (zbiór opinii lansowanych przez prasę i TV, polityka zależna od ich presji, rock wypierający Mahlera, złe samopoczucie intelektualistów, którzy poddają się masażowi obrazów, etc.), utwierdza potrzebę bytowania doraźnego, jakie jest nam dane. Tak było i wcześniej i, w domyśle, tak będzie również dalej. Za taką kondycję bierze się rewanż – niekoniecznie samemu, gdyż sławę produkuje otoczenie (artysta ją przyjmuje i w obrzędzie tym uczestniczy). Bettina ubiega się o nią, miłując sławę Goethego, dzisiaj kolportuje ją telewizja, mianując znakomitości jednosezonowe czy kilkusezonowe. Goethe wszelako, pouczając Hemingwaya (pyszne rozmowy ożywionych zmarłych), aby nie poddawał się obróbce potomnych, udziela mu mądrej rady: *odważyć się być śmiertelnym*. To znaczy przeznaczonym nie tylko na czasowe zapomnienie, ale po prostu na zniknięcie z mapy świata. Porada zalecająca zgodę na niebyt. Ma ona odpowiedniki w innych współczesnych partiach powieści – w przygodnych spotkaniach, „bezsensownej śmierci”, pamięci o zmarłych, która się szybko rozpyła, przede wszystkim zaś w irracjonalności czy zgoła absurdalności motywów, które ludzi pchają do nieoczekiwanych kroków samobójczych bądź regenerujących (Agnes *versus* Laura). Źródłem tych poczynań – wyjaśnia autor (jako postać) Avenariusowi – jest ciemny żywioł, jakaś ukryta podwalina istnienia (*Grund*), z którą rozum sobie nie radzi. Bez powołania się na gnostyków,

Boehmega czy Schellinga, Kundera dotyka w tym momencie kwestii zasadniczej – sensu naszego istnienia, jego „skąd – dokąd”, i „po co”, oraz metafizyki zła, która wylania się tajemniczo z samej rdzennej niepewności ludzkiego bytu. W *Nieśmiertelności* jest ponadto miejsce na ciężar istnienia – w relacji Agnes do ojca, jedynej jej miłości, w złudzeniu, jakie żywi Bettina mniemając, że Goethe jest jej przeznaczeniem, w oczywistości, jaką dla Paula jest bycie-razem- z Agnes. Są to jednak tylko okruciny. Znacznie silniejszym akcentem jest przeciwstawienie tutaj pojedynczego życia i bytu. Pierwsze jest tu nośnikiem lekkości, drugi substancjalizuje ciężar, pierwsze koncentruje się na „ego”, poszukując dłań absolutnych władczych racji, drugi kieruje uwagę na absolut ponadosobowy. Pierwsze jest serią epizodów, drugi domeną zbawczej konieczności, pierwsze jest ustawicznym bólem i rozczarowaniem, drugi obiecuje szczęście. Agnes leżąc w trawie i patrząc na góry i niebo, rozmyśla o byciu podobnym fontannie, w którą wszechświat spływa jak ciepły deszcz. Czy to przeciwstawienie dotyczy lekkości i ciężaru istnienia? Czy nie mówi jedynie – co Agnes w imieniu autora wprost wyraża – o *nieznośności życia lekkiego*, bez korzeni i przystani? Czy marzenie o komunii z bytem (jakimś *Urgrund*) nie jest zwyczajnie ucieczką od ciężaru istnienia, które zasadza się, jakby rzekł Gabriel Marcel (*Być i mieć*) na *co-esse*? W świetle powieści z roku 1990 dostęp do Absolutu wydaje się zresztą tak samo nieosiągalny, jak pozostające wciąż na obrzeżach życia pełne współbytovanie z Innym. Niemniej dopiero ta druga porażka odsłania przymus odpowiedzialności, niezbywalny i zarazem wciąż transponowany w stan nieważkości. Jeśli z takiej perspektywy zinterpretujemy *Nieśmiertelność*, to zobaczymy, że zaiste udoitniona została tutaj niema, mimo wrzasku dokoła, pustka, jaka towarzyszy lekkości istnienia. Tym mocniejsza jest wymowa owej pustki (rozpaczliwej, bądź zwyczajnie smutnej), im większe znaczenie przypisze się, a ja tak czytam tę powieść, zacytowanemu od razu w części pierwszej słynnemu wierszowi Goethego *Über alle Gipfeln ist ruh...* Krótka, wyśmienicie zrytmizowana strofa, której w literaturze światowej parę tylko jest równych. Usypiają przestrzeń, wzgórze i las, koda brzmi: „Wkrótce spocznieś i ty”. Otwarte są możliwości różnej lektury, ale pośród nich jedna narzuca się nieustępliwie. Zastygła chwila, która minie; w przemijaniu odsłania się wieczność. Goethe kreśli wizję absolutnej unii człowieka z kosmosem. Wizję równoległą do marzenia Agnes o szczęściu. Umieć pogodzić się z przemijalnością i ponad naszą przygodność postawić absolutne trwanie bytu – oto najprzedniejsza nauka. Ale czy naprawdę nauka? Ejże, to przecież niemożliwe, skoro również w tym dziele Kundera ostrzega czytelnika, że powieść jest

zawsze uczłą złożoną z wielu dań, nieprzebrany bogactwem rozmaitych losów, które się trafem tak ułożyły. Myślę niemniej, że w *Nieśmiertelności* ujednoznacznilo się przesłanie autorskie. Paul, który po stracie Agnes szybko rekompensuje utracony spokój małżeństwem z Laurą, nie równa się dramatycznej postaci Tomasza, ani też dla Teresy nie znajduje się tu odpowiednika. Nie ma oczywiście żadnej wiążącej odpowiedzi, są tylko znaki zapytania, ale wszystkie wyraźnie skupione są wokół nieznośnej lekkości bytu, której przeciwwagi nie stanowi trudne współistnienie z Drugim(a), lecz ponadczasowość nagłej ciszy krajobrazu górskiego. Być może z tego względu metafizyczny humor – zawieszony między kondycją egzystencjalną na ruchomych piaskach a aspiracjami, aby być inaczej – ociera się tu bardziej o tragizm, niżli w dziele z roku 1984. Tak przynajmniej można rozumieć wywody Avenariususa w ostatnich rozdziałach książki. Nie jest wszakże pewne, czy są to również wywody Kundery, choć jako postać im przytakuje i sam je snuje.

2.

Zwróciłem uwagę na wypowiedzi Kundery odnoszące się do istoty powieści w jej wsobnych granicach; autor zwraca się z tą autodeskrypcją do czytelnika bądź bezpośrednio, bądź przez postać. Te informacje nie są potknięciami. Powieść dzisiejsza jest, według Kundery, tyleż opowiadaniem, co esejem, nie sprowadza się do jednej historii z zaprogramowanymi charakterami, z założonym początkiem i wiadomym zakończeniem. Trzeba sięgnąć po Kunderę – teoretyzującego krytyka, żeby dokładniej zdać sobie sprawę, że interpretacje, którymi posłużyłem się, nie są arbitralne, że w ogóle dopatrywanie się w jego twórczości przede wszystkim przesłania myślowego jest usprawiedliwione. Przyjrząwszy się zaś jego samodefinicjom i samoocenom – na tle rozumienia przezeń europejskich przemian tego gatunku literackiego – można spróbować odpowiedzieć na sygnalizowane pytanie, czy jakkolwiek powieściową postać wolno uznać za autorskie *porte parole*. Posłużę się niedawno u nas przetłumaczonym zbiorem szkiców pt. *Zdradzone testamenty* (1993). To, co Kundera przedtem był wykladał w *Sztuce powieści*, tutaj występuje w jeszcze wyrazistszych sformułowaniach, i nawiązuje zarówno do cudzej, jak i jego własnej twórczości. Powieść – dowiadujemy się – jest dzieckiem ery nowożytnej, zaczyna się od Boccaccia, Rabelais i Cervantesa. Ukazuje rzeczywistość w jej nieprzebranej mnogości sytuacji, postaw, osądów. Minał czas bogów, wielkich mitów i Biblii, nic nie wiąże człowieka w sposób wszechobo-

wiązujący. Sensu istnienia każdy może szukać po swojemu. Powieść jest zwierciadłem tych możliwości. Improwizuje – zdana na swobodę kompozycji, jest na poły narracyjna i rezonerska, wobec każdego światopoglądu ironiczna. W drugiej odsłonie – w wydaniu Balzaka i Dostojewskiego – podlega dyscyplinie formalnej i treściowej. Ma przedstawić świat, wyrazić określoną ideologię, utrzymać się w konwencji realistycznej, komponować fikcję według schematu nie dopuszczającego mieszania czasów i miejsc oraz wprowadzania byle jakich postaci, bez nazwisk i oczywistej tożsamości, zderzać ze sobą różne style, gatunki i rodzaje, dyskurs artystyczny przeplatać z filozofującym itd. W trzeciej odsłonie, do której Kundera siebie zalicza, powieść powraca do swych pierwocin. Antenatami są Kafka, Musil, Broch i Joyce. Dołączają do nich Gombrowicz, Fuentes, Rushdi. Analogiczną ewolucję autor notuje w dziejach muzyki – od Bacha *Kunst der Fuge*, Pergolesiego i Monteverdiego, przez Czajkowskiego, Brahmsa, do Strawińskiego i Janačka. Powieść, jak i muzyka z ostatniej fazy czasów nowożytnych, idzie po tropach Nietzschego. Świadczy o prawdzie, która jest zawsze i wszędzie interpretacją świata, podjętą z określonej perspektywy (a tych jest multum), zamazuje linie demarkacyjne między literaturą i filozofią, jest z premedytacją aforystyczna i epizodyczna, nic i nikogo nie chce ilustrować, jedynie uprzytamniać – à la Musil – wiele możliwości, z których każda może być aktualizowana i racjonalizowana, ale nie jest w stanie pełnić funkcji ostatecznego trybunału. Stąd też, powiada Kundera, odrzuca ona w samej rzeczy dziedzictwo *Księgi Rodzaju*. Ta bowiem wskazywała na Sens, jeden i nieodwołalny. Jeśli zaś Nietzsche miał słuszość (a według Kundery tak się rzeczy właśnie mają), dany jest nam jedynie Wielo-sens, tzn. różne światopoglądy, różne rozwiązania, które kłócą się ze sobą. Powieść ujawnia ich wielość i dlatego ona właśnie, a nie systemy filozoficzne (nie mówiąc już o teologicznych bądź o *ecclesia militans*, która zawsze zakłada daną religię jako najprawdziwszą z prawdziwych) czy też naukowe koncepcje (zawsze cząstkowe, ślepe w obliczu doświadczeń egzystencjalnych), jest substratem wolności. Wolności – po nietzscheańsku – do wiedzy tyleż samo, co do niewiedzy. Wolności przeciw historii rzeczywistej, która notorycznie rości pretensje do bycia Fatum w miejsce opatrności boskiej. Powieść ma urzeczywistnić „myśl eksperymentalną” Nietzschego – to znaczy medytować nad określonym problemem, stosując strategię wielowariantowego tematu, uświadamiać, że o egzystencji ludzkiej stanowi niestabilność, kruchość, przypadkowość. Myśleć w sposób „taneczny”, tzn. bez tablic mojżeszowych i żadnych imperatywów, wyzwalać

z pajęczej sieci dogmatów i paradygmatów, nie sentymentalizować, lecz obnażać iluzje i fałsze, którymi karmimy się nadal. Słowem, powieść w samokomentarzu Kundera, kilkakrotnie polemizującym z Bretonowską pogardą dla tego pośledniego gatunku, który intronizuje bylejakość – to właśnie dotarcie do trzewi istnienia. To uchwycenie – dzięki wyzwolonej wyobraźni i muzycznej orkiestracji wielorakich wymiarów świata – intensywności i gęstości ludzkiej dramatycznej kondycji. Wzorcem, do którego Kundera odwołuje się szczególnie, jest Musil (umyślnie zestawiony z Th. Mannem) – filozofujący w własny sposób, trafiający w sedno rzeczy swojego czasu i egzystencji ludzkiej w ogóle, tak samo jak Nietzsche. Czytamy: „Myśl autentycznie powieściowa (ta, którą Europa zna począwszy od Rabelais’go) jest zawsze niesystematyczna, niezdyscyplinowana, żłobi szczeliny we wszystkich systemach idei, które nas otaczają, bada (za pośrednictwem postaci) wszystkie drogi refleksji, próbując pójść do końca za każdą z nich (s. 157, polski przekład M. Bieńczyka, Warszawa 1996). Dodajmy od razu – do końca, aby ujawnić, że okopanie się na jakiegokolwiek z nich jest samobójczą barykadą, gdyż zamienia ideę w ideologię. Powieść – czytamy – ma inspirować do dalszego myślenia, a nie przekonywać. Jej żywiołem jest komizm rozstrzygnięć całkowicie, wszędzie i zawsze prawomocnych. Do pytania, które formułowałem, Kundera odnosi się wprost w szkicu pt. *Droga we mgle*. Wspomina mianowicie, że przypisano mu jako własne poglądy Banaki i jego przyjaciela z czwartej części *Księgi śmiechu i zapomnienia*. Tymczasem on chciał je właśnie ośmieszyć. Morał z tego jednoznaczny: każdą myśl każdego bohatera trzeba czytać w kontekście całości, pamiętając o ironii autorskiej. Kundera dyskredytuje Orwellowski *Rok 1984* (afisz polityczny), sprzymierza się z Kafką, którego niepodobna bez skrzywdzenia go odczytać jako człowieka religijnego, bądź krytyka wszechwładnej alienacji etc. Jego idee – klucze (*sąd i proces*) winny uruchomić wieloznaczne interpretacje, bowiem chwytają za puls naszego nieszczęsnego stulecia, w którym wszyscy są zarówno winni i niewinni. Tyleż samo Majakowski, co Pound. Lukács, co Heidegger. Wszyscy bowiem posuwamy się we mgle – nie w pełni świadomi, jakie role nam wyznaczono i jakie będą werdykty jutrzejszej historii. Myśl powieściowa, ufilozoficzniona, ale nie *stricte* filozoficzna, przekazuje ową mglistość najsumiennie (op. cit., s. 212).

Wystarczy przytoczonych rozważań Kundera, aby stwierdzić, że ma się on za spadkobiercę Nietzschego oraz Musila – i jest nim bez wątpienia. Nie umniejsza to jego intelektualnej i artystycznej oryginalności. Jako teoretyzujący krytyk – trzeba to podkreślić – jeszcze dobitniej niż w *Nie-*

Śmiertelności ujednoznacza jednak swoje poglądy na sens egzystencji. Tam nie podsuwał żadnych konkluzji, kiedy zaś teoretyzuje, wciągany jest – zresztą zgodnie z własnymi przestrogami – w sidła myśli systematycznej, która operować chce (musi?) racjami silniejszymi od przeciwnych i okopywać własne stanowisko. Prawdą – chcąc nie chcąc ostateczną – staje się przekonanie o wielości prawd, jak to głosi multiperspektywizm Nietzschego i Musiła. Wbrew swej praktyce powieściowej, która i pyta i poszukuje, jako eseista filozofujący Kundera znajduje odpowiedź.

W tym punkcie rozrząsań można by przejść do dyskusji z Kunderą. Skoro, według jego założeń, każda myśl jest równie mocna, to jego kontrzasada, nie inaczej niż wszelkie podważone zasady uniwersalizująca, usprawiedliwia wybór między innymi jakiejś podstawy wyróżnionej jako lepszej i właściwszej od pozostałych, gdyż bardziej adekwatnej wobec poszukiwanej prawdy. Oto dylemat, którego niepodobna obejść. Refleksje o nieznośnej lekkości bytu przedłużają we własny sposób jeden z uporczywych i najcenniejszych motywów tradycji filozoficznej, religijnej i artystycznej. Pytać, nie znajdując zadawalającej odpowiedzi, kim jesteśmy, jaki jest sens żywota, dlaczego wciąż odślania się względność wszystkiego, to postawa godna najwybitniejszych indywidualności tyleż naszego kręgu, co pozaeuropejskich kręgów kulturowych. Wydaje się wszelako, że Kundera na swej drodze coś ważnego gubi, tzn. wycofuje się z obszaru etycznego, który był i jest dla wszelkich sytuacji ludzkich i międzyosobowych centralny. Tomasz z *Nieznośnej lekkości bytu*, jak sugerowałem, jest obciążony złym sumieniem. Zło, ściślej biorąc, krzywda, którą wyrządza Teresie, jest cieniem jego istnienia. W kontekście *Nieśmiertelności* nieznośność istnienia ma antypodę jedynie w „błogiej chwili”, która odślania wieczność w przemijalności, a więc wolno by rzec, że staje się w końcu jakoś znośna. W *Zdradzonych testamentach* komentarz o nieustannym procesie historii, który dotyczy winnych-niewinnych, gdyż wszystko w trakcie dziejowego stawania się jest mgliste, zdąża jeszcze dalej – ku zawieszeniu jakichkolwiek osądów moralnych. Czy Majakowskiego, który był bardem rewolucji październikowej, ale zarazem poetą zbuntowanym przeciw zwyrodnieniom ustroju niby-rajskiego, który nie dożył Archipelagu Gułag, można stawiać na jednej szali z Ezrą Poundem? Nie do zapomnienia jest portret tego twórcy, skreślony przez T. Różewicza (*Zawsze fragment*, Wrocław 1996) – w klatce dla zwierząt, podkarmiany przez żołnierzy amerykańskich podrzucaną z litości czekoladą, bezradny, na pół dziecko, na pół szaleniec, Wielki Ktoś, który stał się żalonym Nikim. Jednak Pound mimo dewiacji działał publicznie jako fanatyczny

propagandysta faszyzmu, kiedy było wiadomo, w jakie zbrodnie ten światopogląd jest uwikłany. Geniusz artystyczny – to jest poza dyskusją, ale przypisywać mu przed „sądem moralnym” tę samą mglistość sytuacyjną, co Majakowskiemu, to chyba nadużycie. Podobne rzeczy widzę w zestawieniu Heideggera z Lukácssem. Ten ostatni do końca życia twierdził, że najgorszy socjalizm jest właściwszą opcją, niż najlepszy kapitalizm, ale sedno sprawy w tym, jak – mimo że milczaniem wielokrotnie ratował głowę – pojmwował socjalizm i w jakich powracających kolizjach pozostawał z reżimem utrwalanym według praktyki ZSRR. Co najważniejsze, jeśli dobrze przestudowałem jego biografię, nigdy nikomu bezpośrednio swymi opiniami politycznymi nie zaszkodził. Natomiast Heidegger, równie konsekwentny w podtrzymywaniu swoich poglądów, które pchnęły go do współpracy z nazistami w roku 1933 (nie wycofał się z nich do końca życia, skoro odmówił komentowania tego epizodu, co było głównym powodem zerwania z nim przyjaźni przez Jaspersa), był, jak dowiedziałem się z książki Elżbiety Eittinger (*Hannah Arendt – Martin Heidegger*, Yale 1996), w pewnej mierze po prostu ... donosicielem. Arendt w imię ich minionej miłości broniła go aż do jej śmierci, ale rację miał zapewne Jaspers. W roku 1933 Heidegger, wystawiając E. Baumgartenowi, M. Müllerowi i H. Staudingerowi „świadcstwo” na temat nie profesjonalnej sprawności, lecz postawy ideologicznej, zniszczył ich, wiedząc co czyni. Geniusz filozoficzny – ponad wszelką wątpliwość, ale czy jego wiara ówczesna nie była źródłem oczywistej winy, za którą powinien był i to publicznie odpowiadać? Czy bezwzględnie wszystko jest tak względne, że każda mglistość jest jednakowego rzędu?

Jeśli z kolei przyjrzeć się bliżej teozom Kundery na temat cech konstytutywnych powieści, rodzą się wątpliwości, czy aby teorii swej nie nagiął do własnej (urzekającej) praktyki twórczej. Jest wiele punktów styecznych między jego tezami, a słynną analizą tej formy literackiej, jaką podjął Lukács w roku 1915. Filozof ów w przedmowie z roku 1962 przeprowadził druzgocącą krytykę własnych dokonań z jego ówczesnego punktu widzenia. Jego uwaga o schematyczności zaproponowanej przezeń konstrukcji (powieść za wąska albo za szeroka wobec rzeczywistości) była zasadna, ale reszta spostrzeżeń krytycznych chybiona. Ostało się wobec wszelkich polemik i ataków przekonanie, że powieść jest formą z *ery grzeszności* (Fichte), w świecie w którym Bóg i bogowie zamienili się w demony, człowiek stał się problematyczny, wszystko wydawało się przypadkowe, subiektywność wyparła obiektywne parametry kultury homerycko-epickiej, refleksję toczyła melancholia, uczucia nasycone były rozpaczliwą niepewnością, między ideałami a losami otwarła się przepaść.

Ów stan „jałowych poszukiwań i żalosnej kapitulacji” to przecież przesłanki również rozmyślań Kundery. Niemniej, kiedy Kundera sięga po przykłady, mówi inaczej niż Lukács. U tego ostatniego proste drogi prowadzą od Cervantesa do Balzaka, u Kundery to całkiem inne odsłony powieści. U pierwszego Dostojewski wymyka się rygorom powieści ukazującej obraz rzeczywistości, która skazuje bohaterów na bezdomność, u drugiego pisarz ów jest punktem szczytowym drugiej odsłony, którą trzeba było przewyciężyć, aby wrócić do impulsów źródłowych – tj. sztuki całkowicie swobodnej, bez żadnych latorń morskich. Lukács interpretuje pytającą refleksję nad bezsubstancjalnym światem poprzez twórczość Th. Manna, dla Kundery Mann jest za bardzo „symfoniczny” i w wymowie np. *Czarodziejskiej góry* jednoznaczny, natomiast Musil i dzisiaj Rushdi – wielowariantowi i antyideologiczni – mają być powieściopisarzami wzorcowymi. Stanowisko Kundery zmusza do namysłu, dlaczego myśl powieściowa musi być ponadideologiczna i czy w ogóle (w jakim sensie) może być taka właśnie? Normatywizm nieuchronnie towarzyszy teoretyzowaniu, ale chyba przekracza się arbitralnie granicę dyskursu badawczego, kiedy zamiast powiedzieć, że z tych i tych racji określone powieści uważa się za lepsze czy najlepsze, wyklucza się z tego gatunku utwory niezgodne z obmyśloną recepturą.

3.

Nie dziwi wcale, że Kundera jest ulubionym pisarzem Richarda Rorty’ego, który upatruje w nim autentycznego myśliciela. Według niego, tak właśnie jak Kundera winni myśleć ci, którzy chcą *filozofować przeciw filozofii* uzurpującej sobie przywileje kapłańskie ze względu na jej rzekomy dostęp do wiedzy istotnej czy nawet do wszechwiedzy o tym, czym jest bycie i nasza egzystencja. Wspominam o tym, gdyż Kundera zostaje w ten sposób niejako konsekrowany na twórcę postmodernistycznego – wbrew temu, że sam określa siebie jako późnonowoczesnego pisarza, a rodowód swój wywodzi z dzieł Kałki, Brocha i Musila. Gdyby nawet przyjął tę etykietę, przeczyłyby jej jego powieści, ujawniające aż po sytuacje ekstremalne nieznośną lekkość bytu. Filozoficznym układem odniesienia dla nich jest nietzscheanizm – ale jaki jest Nietzsche Kundery? Filozof aforyzmów, asystematyczny, uczulony na zagadkowość i gmatwaninę życia, występujący przeciw myśli rygorystycznej i doktrynalnej, jednak na pewno nie prekursor neopragmatyzmu, odrzucającego pytania o prawdę jako bezpodstawne czy zgoła jałowe (nb. A. Nehama w *Nietzsche*

Life as Literature, 1985, jednej z najciekawszych monografii poświęconej temu gigantowi, wykazuje według mnie przekonująco, że ani z *Wiedzy Radosnej*, ani z *Poza dobrem i złem* niepodobna wyprowadzić konkluzji, iż nieprawomocne są dociekania nad jakąś wiedzą mocniejszą niż inne). Taki Nietzsche wydaje się bliższy pluralistycznej metafizologii Diltheya, niżli koncepcji Rorty'ego. Jeśli moje domniemania są trafne, poczucie zachwianej tożsamości i w ogóle beznadziejne szukanie jakiejś alfy i omegi – stały motyw twórczości Kundery – należałoby raczej rzutować na szersze tło filozoficznego modernizmu, ściślej biorąc tego nurtu, który obejmuje Simmla i hermeneutycznie zorientowanych egzystencjalistów. Nurtu, który omija teodyceę, ale potrzebę jej czyni przedmiotem zadumy; dla którego jednym z głównych wątków jest antropodycea – trudna i powikłana; w której kondycję ludzką rozważa się tyleż w perspektywie metafizycznej, co historycznej, tu oto zakorzenionej. Porównajmy – to ważne doświadczenie – *Żart* Kundery z jego *Nieśmiertelnością*; *Żart* obnaża degradację w systemie totalitarnym, który miał być spełnieniem Wielkiej Utopii, *Nieśmiertelność*, używając słownika Jeana Wahla, transcendencję w systemie oczyszczonym z utopii, z pustką jaką wytwarza demoliberalny permissywizm. W samej rzeczy pogrążeni jesteśmy, jak rozumiem Kunderę, w złej nieskończoności, w stanie ciągłego niezaspokojenia, lęku, między iluzjami a kłamstwem. Jesteśmy, krótko mówiąc, *niedobrze wolni*, gdyż wolność jest siostrą syjamską nicości, wciąż na nas czyhającej. Człowiek ze swą racjonalnością ułomny, boleśnie omylny, zlakniony bez powodzenia oazy, z przygłuszonym sumieniem, ale przecież świadomy swej grzeszności, oto obraz, jaki zachowuję z *oeuvre* Kundery. Obraz paralelny do tego, jaki zarysował ongiś Ricoeur w *L'homme faillible* (1960).

Dopiero teraz, zamykając powyższe notatki, winienem rozpocząć analizę i interpretację dzieła tego niezwyklego powieściopisarza, który nie pozwala usnąć ani umysłowi, ani wrażliwości etycznej, mimo to, że – bojąc się moralistyki jak diabeł wody święconej – kwestię tę spycha na margines. Myślałem, że uda mi się naszkicować parergon (w sensie derridiańskim), tzn. umieścić refleksję na obszarze demarkacyjnym, który jest tyleż własnością Kundery, co moim. Okazało się jednak, że ta międzystrefa wciąga w przestrzeń pisarską i eseistyczną autora *Nieśmiertelności* i w równym stopniu wytrąca mnie z niej. Parę domysłów interpretacyjnych, które tu wyloniły się, trzeba by więc pogłębić i sprawdzić drażąc ścieżki do środka Kunderowego *oeuvre*, a po tym opuścić go, aby podjąć dialog – m.in. oceniający – pytając wespół z nim, ile i jak dzisiaj na progu trzeciego milenium, umiemy powiedzieć o lekkości i ciężarze istnienia.