




Publikacja jest udostępniona na licencji
Creative Commons (CC BY 4.0)

WIELOGŁOS
Pismo Wydziału Polonistyki UJ
3 (53) 2022, s. 89–117
doi: 10.4467/2084395XWI.22.018.16824
www.ejournals.eu/Wieloglos

Marian Bielecki

Uniwersytet Wrocławski

 <https://orcid.org/0000-0003-2490-0823>

Literatura światowa widziana z warsztatu Gombrowicza albo Witold Gombrowicz według Milana Kundery

Abstract

World Literature as Seen in Gombrowicz’s Craft, or Witold Gombrowicz according to Milan Kundera

The article is a reconstruction of the project of “world literature” as presented in Milan Kundera’s essays. The writings of Witold Gombrowicz have a special place in Kundera’s conceptualisation (alongside those of Kafka, Musil or Broch), and the argumentation follows commentaries on him. The analyses presented here are concerned with three dimensions of Kundera’s project: historical-literary, theoretical-literary, and interpretative. The last of these is implemented not only by means of interpretative remarks on specific works by selected writers scattered throughout the essays, but also in Kundera’s inspirations and borrowings. The article discusses Kundera’s novel *Život je jinde* (*Life is Elsewhere*) as an example of dependence considered in terms of Harold Bloom’s “influence” on the writer.

Słowa kluczowe: literatura światowa, Milan Kundera, Witold Gombrowicz, komparatystyka literacka

Keywords: world literature, Milan Kundera, Witold Gombrowicz, comparative literature

Weltliteratur

Komparatystyka jest chyba nieźle oswojona z retoryką kryzysu – i pochodnymi tego pojęcia: zmierzchu, kresu, końca, śmierci. Ekstremalność tej stylistyki nie musi dziwić, bo dzieje dyscypliny dałoby się opisać – za pomocą dość

popularnej w naukach humanistycznych metafory – jako historię gwałtownych zwrotów, jako że dyscyplina ta z powodów tyleż metodologicznych, co instytucjonalnych i historycznych, miotła się między skrajnymi antynomiami: od usiłowań restauracji jedności kultury europejskiej po wojennej hekatombie do konstatacji ograniczeń i pułapek związanych z mimowolnym wzmacnianiem wyobrażonych wspólnot i literatur narodowych; od lęków przed ofensywą interdyscyplinarności i teorii egzorcyzmowanych postulatami powrotu do badania „literackości” do upatrywania szans w zaistniałej sytuacji etc. Warto jednak zauważyć, że najpełniej tę retoryczną przesadę wyrażające, w swoim czasie głośne, wpływowe i w tym względzie miarodajne rozprawy: René Welleka *Kryzys literatury porównawczej* z roku 1958, René Etiemble’a *Comparaison n’est pas raison. La Crise de la littérature comparée* z roku 1963 czy Gayatri Chakravorty Spivak *Death of a Discipline* z roku 2003, wcale nie ograniczały się do krytyk czy ubolewań, ale stanowiły próbę przynajmniej zorientowania się w zmienionej i zmieniającej się sytuacji, rozpoznania sposobów wyjścia poza utrudnione warunki, odnalezienia możliwości nowych koniunktur¹. W raporcie ACLA z roku 1993 ta metaforyka była jeszcze słyszalna, acz pojawiały się usiłowania przewartościowania kwestii². W kolejnym opracowaniu z 2006 roku można już było usłyszeć tony omalże triumfalistyczne³. Nie jest więc łatwo o jednoznaczną odpowiedź na pytanie, czy było to wszystko oznaką kryzysu czy może jednak ofensywy. Wolno chyba jednak stwierdzić, że nawet jeśli te głosy wyrastały z kryzysu, to z dzisiejszej perspektywy można mówić o znaczącym ożywieniu tego paradygmatu. Stare problemy – albo raczej zarzuty – wprawdzie nie zniknęły: brak swoistości przedmiotu badań i metody, wpływologia, genetyzm, nacjonalizm, eurocentryzm; pojawiły się też nowe: literaturocentryzm, deficyt studiów filologicznych, hegemonia angielszczyzny, trudność ujęcia relacji między globalnym a lokalnym itd. Osiągnięcia pozostają jednak niebagatelne: rewizja kanonu, wyjście poza wsobność literatur narodowych, inspiracyjna wartość interpretacji porównawczych, implikacje teoretyczne metadyskursywnej pozycji komparatystyki, re-evaluacja przekładu, radykalna kontekstualizacja interpretacji itd. W końcu wiele też zależy od tego, jak rozumiemy sam kryzys (wiadomo przecież, co

¹ R. Wellek, *Kryzys literatury porównawczej*, przeł. Z. Łapiński, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3; R. Etiemble, *Porównanie to jeszcze nie dowód: przedmiot, metody, programy*, przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3; G.Ch. Spivak, *Death of a Discipline*, New York: Columbia University Press 2003.

² Ch. Bernheimer, *Wstęp. Łęki przed porównaniem*, przeł. P. Sobolczyk; *Raport Bernhaimera, 1993. Komparatystyka na przełomie wieku*, przeł. M. Wzorek [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, red. T. Bilczewski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2010, s. 115–136; 137–148.

³ H. Saussy, „*Wyborny trup*” *poszwywany ze świeżych koszmarów. O memach, pszczelich rojach i samolubnych genach*, przeł. E. Rajewska [w:] *Niewspółmierność...*, s. 185–241.

oznacza zgodnie z grecką etymologią), jaki mamy do niego stosunek, to znaczy czy rzeczywiście odczuwamy scholastyczną tęsknotę za rygorystycznymi procedurami wyodrębniania przedmiotu badań, jego analizy i uprawomocnienia wyników badań. To, co jedni traktują jako słabość intelektualną i teoretyczną – niemożność domknięcia kontekstu czy wypracowania metaforyki – inni uznają za warunek pozycji dającej nadzieję na innowacyjną, interesującą interpretację⁴. Co do mnie, bliższe są mi te drugie skłonności.

Być może najistotniejszą, a przynajmniej względnie wymierną konsekwencją poruszenia, jakie zaszło w komparatystyce w ciągu ostatnich mniej więcej trzydziestu lat, jest rozwinięcie konceptu „literatury światowej” z roku 1827, z którym Johann Wolfgang Goethe wiązał wielkie nadzieje, zakładając uniwersalność twórczości literackiej (każda kultura ma literaturę), postulat dostępności kultur (tłumaczenie) i modalność permanentnego dialogu literackiego – aczkolwiek, jak się dziś sugeruje, zasadniczo było to myślenie cokolwiek eurocentryczne i elitarystyczne. Tak czy owak, „literatura światowa” wyrasta z komparatystyki, ale coraz bardziej się wobec niej emancypuje. Dzieli z nią: metodę interpretacyjną – badanie związków międzytekstowych (wpływów, inspiracji etc.); specyfikę przedmiotu – relacje między kulturami narodowymi; uwrażliwienie na kwestie instytucjonalne – edycji, tłumaczeń, promocji etc. Jest natomiast bardziej sceptyczna ideologicznie i uwzględnia sugestie myśli socjologicznej, postkolonialnej czy feministycznej, zwracając uwagę na zależności społeczne, polityczne, ekonomiczne, różnice kapitału etc.

Do konceptu Goetheańskiego nawiązują nie tylko literaturoznawcy, ale również pisarze. Stanowi on na przykład istotny układ historycznoliterackich współrzędnych dla metaliterackiego projektu Milana Kundery. Czeski pisarz ten temat podjął w sposób bezpośredni w eseju *Die Weltliteratur* pomieszczonym w *Zastłonie*, a opublikowanym także w „New Yorkerze” w styczniu 2007 roku. Przede wszystkim zwraca uwagę na szczególną złożoność kwestii narodowej w Europie, wyróżniając „narody duże” i „narody małe” i objaśniając to na przykładzie Hiszpanii i Polski, narodów o zbliżonej liczebności, ale o zupełnie różnej pozycji w Historii, jako że Hiszpania była „starą potęgą” o nigdy niezagrożonym istnieniu, a Polaków Historia nauczyła, „co to znaczy nie być”, pozbawieni państwa żyli ponad sto lat „w korytarzu śmierci” (Z, 45)⁵. Kundera podaje dwa przykłady tej nekromanii: pierwsze słowa na-

⁴ R. Rorty, „*Teoria literatury*” z perspektywy czasu, przeł. T. Kunz [w:] *Niewspółmierność...*, s. 325–330.

⁵ Na oznaczenie dzieł Milana Kundery stosuję następujące skróty: FC – *Fortepian Chopina* [w:] A. Jagodziński, *Banici. (Rozmowy z czeskimi pisarzami emigracyjnymi)*, Warszawa: Oficyna Literacka 1988, s. 168–174; WP – *Walc pożegnalny*, przeł. P. Godlewski, Warszawa: Czytelnik 1990; ŚM – *Śmieszne miłości*, przeł. E. Witwicka, Warszawa: W.A.B. 2013; ŻJGI – *Życie jest gdzie indziej*, przeł. J. Illg, Warszawa: W.A.B. 2013; KŚiZ – *Księga śmiechu i zapomnienia*, przeł. P. Godlewski, A. Jagodziński, Warszawa: W.A.B. 2013; SP – *Sztuka powieści. Esej*, przeł. M. Bień-

rodowego hymnu Polski i wyrażoną przez Witolda Gombrowicza w liście do Czesława Miłosza wątpliwość, czy za sto lat polski język będzie jeszcze istniał, z dodaną sugestią, że coś podobnego w ogóle nie przyszłoby do głowy żadnemu Hiszpanowi. Dlatego istnienie „narodów małych” dla ich członków nigdy nie jest pewne, pozostając „niezmiennie pytaniem, stawką, ryzykiem” (Z, 45). Stawką narodowej egzystencji jest przeciwstawienie się Historii, oznaczające przeciwstawienie się Historii teraźniejszej – tę dziennikową myśl Gombrowicza przy tej okazji cytuje Kundera.

Dla konceptu „literatury światowej” kluczowe – zdaniem Kundery – znaczenie ma mieć opozycja dwóch zwyczajowych kontekstów historycznoliterackich: narodowego („mały kontekst”) i ponadnarodowego („wielki kontekst”). Inaczej niż w muzyce w historii literatury ten pierwszy kontekst okazuje się dominujący, co dla autora *Zasłony* jest klęską i zdradą testamentu Goethego. W odróżnieniu od komentatorów zwłaszcza akademickich tę wspólnotę literatury świetnie mają czuć pisarze, nieustannie określając się wobec antenatów: Sterne wobec Rabelais’go, Diderot wobec Sterne’a, Fielding wobec Cervanteśa, Stendhal wobec Fieldinga, Joyce wobec Flauberta, Broch wobec Joyce’a, Márquez wobec Kafki. Dotyczy to także porządku egzegezy, bo – jak przypomina Kundera – Rabelais’go najlepiej rozumiał Bachtin, Dostojewskiego – Gide, Ibsena – G.B. Shaw, Joyce’a – Broch, Hemingwaya, Faulknera, Dos Passosa – pisarze francuscy. W tym szczególnym przypadku nawet bariera językowa, nieznanostwo języka oryginału, może nie stanowić przeszkody, na co dowodem nieznanostwo rosyjskiego u Gide’a, norweskiego u Shawa, hiszpańskiego u Sartre’a, i dlatego „gdyby książki Witolda Gombrowicza i Danila Kiśa zależały wyłącznie od osądu tych, co znają polski i serbskochorwacki, ich radykalna estetyczna nowość nigdy by nie została odkryta” (Z, 49).

Oba te rozróżnienia – na narody i konteksty małe i wielkie – pojawiają się w *Zdradzonych testamentach*. Konceptualizacja „małych narodów” nie ma być kwestią ilościową, ale ma określać pewną sytuację, pewien los i pewną świadomość: tymczasowości istnienia, militarnego zagrożenia egzystencji, dominacji kulturowej, przy jednoczesnej, zaskakująco dużej, żywotności tkanki kulturowej i silnych więziach wewnątrznarodowych. Z racji niedostępności językowej pozostają one słabo znane „narodom wielkim”. Tu pojawia się znów polski pisarz:

Gombrowicz: bez żadnej korzyści (również bez znajomości rzeczy) jego cudzoziemscy komentatorzy wychodzą ze skóry, żeby wyjaśnić jego dzieło poprzez rozważania

czyk, Warszawa: W.A.B. 2015; N – *Nieśmiertelność*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: W.A.B. 2015; ZT – *Zdradzone testamenty. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: W.A.B. 2015; Ż – *Żart*, przeł. E. Witwicka, Warszawa: W.A.B. 2016; KiJP – *Kubuś i jego Pan. Hold w trzech aktach dla Denisa Diderota*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: W.A.B. 2016; Z – *Zasłona. Esej w siedmiu częściach*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: W.A.B. 2016; S – *Spotkanie*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: W.A.B. 2016.

o polskiej szlachcie, o polskim baroku itd., itd. Jak pokazuje to Proguidis [Lakis Proguidis, autor *Un écrivain malgré la critique. Essai sur l'œuvre de Witold Gombrowicz*, Gallimard 1989 – dop. M.B.], „polonizują” je, „repolonizują”, spychają w tył, w mały kontekst narodowy. Jednakże to nie znajomość szlachty polskiej, lecz znajomość modernistycznej powieści światowej (a więc znajomość wielkiego kontekstu) uświadomić może nowość, przeto i wartość powieści Gombrowicza (ZT, 219).

Kundera ciekawie oświetla wątek językowego funkcjonowania literatur „małych narodów” w łonie „narodów wielkich”. Opowiada o emigracyjnych losach Józefa Konrada Korzeniowskiego, Bohuslava Martinů, Władimira Nabokova, Kazimierza Brandysa i Witolda Gombrowicza – a także perypetie językowe, w jakie wikało się z tego powodu ich pisanie. Kundera odróżnia tedy „ból tęsknoty” od „ból wyobcowania”, ten drugi objaśniając za pomocą niemieckiego pojęcia *die Entfremdung* i procesu, podczas którego to, co było ongiś bliskie, teraz staje się obce, a to, co obce – kraj emigracji – staje się nieoczekiwanie bliskie. W tym kontekście pojawia się frapujący w swym autobiograficznym subtekście komentarz do autora *Kosmosu*:

Często rozmyślałem o Gombrowiczu w Berlinie. O jego odmowie złożenia wizyty w Polsce. Nieufność wobec komunistycznego reżymu, który wówczas w niej panował? Nie sądzę: polski komunizm był już w stanie rozkładu, ludzie ze świata kultury należeli niemal wszyscy do opozycji i pewnie uczyniliby z wizyty Gombrowicza tryumfalne święto. Prawdziwe przyczyny odmowy musiały być egzystencjalne. I nie do przekazania. Nie do przekazania, bo nazbyt intymne. Nie do przekazania, bo nazbyt bolesne dla innych. Są rzeczy, o których można tylko milczeć (ZT, 108).

Jak widać, czeski pisarz zbliża się do paradygmatu „literatury światowej” nie tylko eksplicytnymi przywołaniami, ale także stematyzowanymi założeniami swojego projektu: w materii historycznoliterackiej szuka bardziej podstawowych reguł, głębinowych prawidłowości, transnarodowych i transhistorycznych związków, operuje rozróżnieniem literatury kanonicznej i niekanonicznej⁶, usiłuje taki zbiór tekstów najbardziej wpływowych, to znaczy wykraczających poza horyzont kultury rodzimej i zarazem reprezentatywnych, zainsynuować; w kontekście kulturowym uwzględnia – podobnie jak Pascal Casanova⁷ – konsekwencje instytucjonalnego wymiaru literatury: eksperckich procedur kanonizacji, kulturowych nierówności i wykluczeń, hegemonii językowej, tłumaczeń, ale też potencjalnych awansów,

⁶ U badaczy „literatury światowej” występują podobne rozróżnienia. Casanova, korzystając ze wsparcia Kundery i Gombrowicza, pisze o „małych” literaturach (P. Casanova, *Światowa republika literatury*, przeł. E. Gałuszka, A. Turczyn, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2017, s. 270, 275); D. Damrosch (*What is World Literature?*, Princeton–Oxford: Princeton University Press 2003, s. 13) o metropoliach i prowincjach.

⁷ P. Casanova, *op.cit.*

przewartościowań, przepływów i transferów; na płaszczyźnie interpretacyjnej – jak David Damrosch postrzegający literaturę światową jako konwersację między autorami i dziełami⁸ – rozpatruje transfer formalny i ideowy dzieł literackich poza swój macierzysty obszar, nierzadko wybierając tryb lektury komparatystycznej i interpretując na przykład *Doktora Faustusa* Thomasa Manna i *Terra Nostra* Carlosa Fuentesa w optyce dzieła Hermanna Brocha (SP, 68).

Historia powieści

dobrze te metodologiczne predylekcje widać w opowiadanej przez Milana Kunderę historii i teorii powieści. Opiera je na bardziej podstawowym założeniu wspólnoty europejskiej, której najpełniejszą ekspresją ma być właśnie ten gatunek. Opowieść ta ma wymiar nie tylko historyczno- i teoretycznoliteracki, ale także epistemologiczny, antropologiczny i ideologiczny. W aspekcie historiograficznym Kundera operuje pojęciami „nowożytności” i „nowoczesności”. Wyjściowa teza Kundery jest kategoryczna i postawiona wbrew Edmundowi Husserlowi oraz Martinowi Heideggerowi: ojcem Czasów Nowożytnych okazuje się nie Kartezjusz – lecz Cervantes. Oznacza to przeciwstawienie „myślącego ego” – „mądrości niepewności” (SP, 13) i musi to być mądrość heroiczna, bo wiąże się z odwagą wytrwania w sytuacji wymagającej prawdziwego heroizmu, z koniecznością „sprostania względnej naturze rzeczy ludzkich” (SP, 14)⁹. Za Brochem przekonuje Kundera, że wyłączną racją bytu powieści jest „odkrywanie tego, co tylko powieść odkryć potrafi” (SP, 12). O jakie odkrycia chodzi? Najpierw tematyczne: Cervantes odkrył przygodę, Samuel Richardson – wewnątrz człowieka, Balzak – Historię, Flaubert – uczucia, Tołstoj – irracjonalność, Proust – czas, Joyce – terażniejszość, Mann – mity. Nie chodzi jednak tylko o poszerzenie literackiej problematyki, ale także o możliwość konkurowania z nauką czy filozofią, ponieważ Kundera przekonuje, że powieść odkryła nieświadomość przed Freudem, walkę klas przed Marksem, fenomenologię przed Husserlem (SP, 42). To epistemologiczne ujęcie pokazuje, że historia powieści to w istocie historia redukcji. Bohaterowie Cervantesa czy Diderota podróżują po świecie bez granic, są w drodze, która nie ma ani początku, ani końca. Nie tak wiele później u Balzaka świat przedstawiony zostanie mocno ograniczony, a horyzont wyznaczać będą

⁸ D. Damrosch, *op.cit.*, s. 298.

⁹ W jednym z wywiadów Kundera powiedział, że era nowoczesna zaczęła się od Cervantesa, Kartezjusza i momentu, od kiedy religia przestała pełnić swą unifikującą funkcję, a jej miejsce zajęła kultura: J. Elgrably, *Conversation with Milan Kundera* [w:] *Critical Essays on Milan Kundera*, ed. P. Petro, New York: G.K. Hall & Co. 1999, s. 59.

Państwo i jego instytucje – policja, sądy, finansjera, wojsko. A rzeczywistość Emmy Bovary zacieśni się niczym klasztor na ciele, co pociągnie za sobą absolutyzację życia wewnętrznego. Kiedy jednak na scenę wkroczy Historia, to i te marzenia o niepowtarzalności i idiomatyczności indywiduum okażą się czymś złudnym i daremnym. Tu zaczyna się świat nowoczesny, uniwersum Kafki, rzeczywistość tyleż arbitralnego, co opresywnego porządku kulturowego, w którym o wszystkim przesądza anonimowa, irracjonalna, agresywna władza – naga siła, która „pożąda tylko własnego pragnienia” (SP, 17).

Kundera operuje pojęciem „ducha powieści”, które jednak wbrew wszelkim pozorom nie ma żadnych konotacji metafizycznych – ma raczej wymiar ideowy albo ideologiczny. W jego objaśnieniu stosuje identyfikację negatywną i pozytywną. W tej pierwszej „ducha powieści” oddziela od prawdy dogmatycznej (totalitarnej)¹⁰, a jest to różnica nie tylko moralna czy polityczna, ale także „ontologiczna” (SP, 21)¹¹. Ma też on być przeciwny „duchowi naszych czasów” (SP, 26), co znaczy dla Kundery, że sprzeciwia się rzeczywistości reprodukowanej medialnie, wykuwanej przez zestandaryzowany dyskurs prasy i telewizji, i ujednolicającej wizje historii i egzystencji. W ujęciu pozytywnym „duch powieści” to „duch złożoności” (SP, 26), przynoszący czytelnikom wiedzę, że rzeczy są bardziej skomplikowane, niż się na ogół sądzi, co oznacza sprzeciw wobec iluzoryczności wrodzonego i nieposkromionego pragnienia, „by móc wydać osąd, zanim cokolwiek (się) zrozumie” (SP, 13). Takie zawieszenie sądu nie oznacza niemoralności, wręcz przeciwnie, jest to inny rodzaj moralności, takiej „która przeciwstawia się nieugiętemu ludzkiemu zwyczajowi sądzenia natychmiast i bez zrozumienia” (ZT, 12).

¹⁰ W tym kontekście najważniejszym antenatem wydaje się Friedrich Nietzsche, u którego Kunderę interesuje m.in.: myśl szybsza od spowolnionej myśli uczonego, antydogmatyczna, antysystemowa, eksperymentalna i zuchwale subwersywna: „niszczyć to, co zastygłe, podkopywać systemy ogólnie przyjęte, otwierać wylomy, by wybrać się w nieznaną” (ZT, 198).

¹¹ Richard Rorty komentował teorię Kundery jako wyraz „buntu przeciwko traktatowi ontoteologicznemu, jako antyklerykalną reakcję na kulturową dominację [...] kapłanów-ascetów”. Charakterystyczna byłaby dla nich skłonność do „teorii, prostoty, struktury, abstrakcji i istoty” w odróżnieniu do upodobania powieściopisarza do „narracji, szczegółu, różnorodności i akcydensu”. Rorty przekonywał: „Z punktu widzenia Kundery prezentowane przez filozofa esencjalistyczne podejście do ludzkich spraw, próba przedstawienia przezeń kontemplacji, dialektyki i przeznaczenia w miejsce przygody, narracji i przypadku, jest obłudnym sposobem stwierdzenia: to, co ma znaczenie dla mnie, jest ważniejsze od tego, co ma znaczenie dla ciebie [...], albowiem to ja właśnie pozostaję w kontakcie z czymś – z rzeczywistością – co tobie jest niedostępne. Replika powieściopisarza na powyższe wygląda tak: jest rzeczą komiczną wierzyć, że jedna istota ludzka ma bliższy kontakt z czymś pozaludzkim niż inna istota ludzka” (R. Rorty, *Heidegger, Kundera, Dickens*, przeł. M. Kwiek [w:] *Między pragmatyzmem a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty'ego*, red. A. Szahaj, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK 1995, s. 82, 88, 90).

„Duch powieści” to także „duch ciągłości”, wpisany w intelektualną i intertekstualną jedność literatury.

Istotnym kontekstem projektu Kundery jest nowoczesność, czyli modernizm¹². Wyróżnia on właściwie dwa modernizmy. Pierwszy to modernizm francuski – anyracjonalistyczny, antyrealistyczny, liryczny; drugi to będący jego przeciwieństwem modernizm środkowoeuropejski, z powieściami Kafki, Haška, Musila, Brocha, Gombrowicza i niechęcią do romantyzmu, upodobaniem do powieści przedbalzakowskiej i ducha libertyńskiego, nieufnością wobec Historii i przyszłości, co Kundera nazwie „modernizmem pozbawionym złudzeń awangardy” (SP, 147) albo modernizmem „*antylyrycznym*, antyromantycznym, sceptycznym, krytycznym. Obok Kafki i po nim: Musil, Broch, Gombrowicz, Beckett, Ionesco, Fellini...” (SP, 162). Nieco dalej stwierdzi: „Najwięksi spośród «powieściopisarzy, którzy stali się poetami», są gwałtownie antylyryczni: Flaubert, Joyce, Kafka, Gombrowicz. Powieść: poezja antylyryczna” (SP, 165). Antylyryczny znaczy dla Kundery przede wszystkim antyromantyczny, ponieważ dla Kafki, Musila, Brocha, Gombrowicza i... Freuda „romantyzm swymi wulgarnymi paroksyzmami doprowadził fatalnie do powstania *kiczu*. I to kicz jest dla nich (oraz dla ich uczniów i spadkobierców) największym *estetycznym złem*” (S, 158).

W *Zasłonie* Kundera nieco zniuansuje to przeciwstawienie, pisząc o dwóch liniach literackiej nowoczesności: zachodnioeuropejskiej – wymierzonej przeciwko estetyce przeszłości, anyracjonalistycznej, antyklasycystycznej, antyrealistycznej i antynaturalistycznej; oraz środkowoeuropejskiej – antyromantycznej, antysentymentalnej i antymuzycznej (Z, 62–63). Na scenę wprowadza „wielką plejadę”: Kafkę, Musila, Brocha i Gombrowicza¹³:

¹² Jeśli często podkreśla się oświeceniową genealogię modernizmu, to Kundera czyni podobnie we *Wprowadzeniu do wariacji*, czyli wstępie do dramatu *Kubuś i jego Pan*. Po pierwsze, uznaje, że artystyczną i intelektualną rangę dzieła Diderota widać w zestawieniu z *Don Kichotem*, *Tomem Jonesem*, *Ulissesem* i *Ferdydurke* (KiJP, 12). Po drugie, ta oryginalność ujawnia się na płaszczyźnie poetyki: kontestacja jedności akcji (KiJP, 13), prawdy postaci, autora, gatunku (KiJP, 14), iluzji realistycznej (KiJP, 16). Po trzecie, podkreśla wagę powieściowej niepowagi jako strategii obronnej przed absolutyzmem („podważa to, co świat chce nam wmówić” (KiJP, 13) i w tym przede wszystkim sensie upatruje wagi dziedzictwa oświeceniowego, opartego na ideach pluralizmu, jednostki, rozumu i tolerancji (KiJP, 21). Po czwarte, idea wariacji sytuuje się poza naśladowaniem i adaptacją (KiJP, 17). Po piątę, eksponuje tę ciągłość w toposie podwojonych bohaterów, Pana i Sługi, wędrujących przez powieściowe światy: od walczących z nieprzyjaciółmi Don Kichota i Sancho Pansy, Toby’ego Shandy i Trima, poprzez Szwejka rozśmieszającego porucznika Lukacza, po pana i sługę z *Końcówki* Becketta na pustej scenie świata i kresu podróży.

¹³ Franco Moretti (*Przypuszczenia na temat literatury światowej*, przeł. P. Czapliński, „Teksty Drugie” 2014, z. 4) proponuje inną genealogię „narodzin powieści”: „Krasicki, Kemal, Rizal, Maran – nie Defoe”.

Czy tworzyli oni grupę, szkołę, jakiś ruch? Nie; byli samotnikami. Wielokrotnie nazywałem ich „plejadą wielkich powieściopisarzy Europy Środkowej” i w istocie każdego z nich, niczym gwiazdy plejady, otaczała pustka. Tym bardziej wydawało mi się godne uwagi, że ich dzieło wyraża podobne estetyczne dążenie: byli *poetami* powieści, to znaczy: pasjonatami jej formy i jej nowości, zatroskanymi o wymowę każdego słowa, każdego zdania, urzeczonymi wyobraźnią, próbującą przekroczyć granice „realizmu”; lecz zarazem twórcami zamkniętymi na czar *liryczny*, wrogami przekształcania w powieść osobistych zwierzeń, artystami niechętnymi wszelkiemu upiększaniu prozy, w pełni skupionymi na świecie rzeczywistym. Wszyscy oni pojmowali powieść jako wielką *poezję antyliryczną* (Z, 64–65; por. ZT, 36)¹⁴.

Kundera wpisuje Gombrowicza w kontekst nowoczesności bardzo często, najciekawsze jest jednak to, że prawie za każdym razem kładzie nacisk na jego odrębność czy swoistość. Modernizm Gombrowicza to jego zdaniem modernizm innego rodzaju, nie awangardowy, ale nawiązujący do Rabelais’go, ponieważ polski pisarz „nie miał zamiaru podważać naiwnie wartości tradycji, lecz raczej je «otaksować», «przewartościowywać» (w znaczeniu nietscheańskim: *Umwertung aller Werte*)” (S, 77). W *Zdradzonych testamentach* uzasadniał to kontekstem biograficznym, pisząc o wyobcowaniu polskiego pisarza w Argentynie, które w istocie zrodziło jego strategię ideową, określoną trzema odmowami:

[...] odmową podporządkowania się politycznemu zaangażowaniu emigracji polskiej (nie dlatego, by miał prokomunistyczne pokusy, lecz dlatego, że brzydzi go pułapka sztuki zaangażowanej); odmową tradycji polskiej (według niego dla Polski można uczynić coś dorzecznego tylko poprzez sprzeciwienie się „polskości”, wstrząśnięcie jej ciężącym dziedzictwem romantycznym); wreszcie odmową modernizmu zachodniego lat sześćdziesiątych, modernizmu jałowego, „nielojalnego wobec rzeczywistości”, bezpłodnego w sztuce powieści, uniwersyteckiego, snobistycznego, zajętego snuciem teorii na własny temat (nie dlatego, by Gombrowicz miał być w mniejszym stopniu modernistą; jego modernizm jest inny) (ZT, 284)¹⁵.

Dalej Kundera zestawia wydane w niemal tym samym czasie *Ferdydurke* (1937) i *Mdłości* (1938), i zastanawia się, jak wyglądałaby historia powieści, gdyby to powieść Gombrowicza – nawiązująca do komicznej tradycji

¹⁴ W eseju *Fortepian Chopina*, wyliczając pisarzy, którzy mieli na niego wpływ, Kundera wymienił Platona, Rabelais’go, Sterne’a, Diderota, Nietzschego, Kafkę, Brocha, Heideggera, Bataille’a i Gombrowicza: „Rehabilitacja euforii, żartu, gry, frywolności w nowoczesnej prozie. «Wielcy pisarze zawsze są zabawni». Ta myśl Gombrowicza brzmi we Francji jak lekceważenie czy prowokacja” (FC, 172–173).

¹⁵ W wywiadzie Kundera zasugerował różnice w realizacji emigranckiego etosu, podkreślając przywiązanie Gombrowicza do Polski, Polaków, polskiego języka i polskich realiów, wyrażające się i w tekstach, i w życiu. On sam miałby być mniej przywiązany do Czechosłowacji i wszystkiego, co czechosłowackie. Por. J. Elgrably, *op.cit.*, s. 57.

Rabelais'go, Cervantesa i Fieldinga, a nie powieść Sartre'a – teoretyczna, scholastyczna, po prostu nudna – wyznaczyła dominujące trendy łączące współczesną powieść i filozofię¹⁶.

Ta kwestia powraca w *Zasłonie*, gdzie w rozdziale *Modernizm antynowoczesny* Rimbaudowskiemu imperatywowi nowoczesności Kundera przeciwstawia *Ferdydurke*. Traktuje kreacje Zuty – z jej uwielbieniem nowoczesnej techniki i obyczajowości, jej pogardliwą ignorancją dla klasyki, jej cynizmem i dezynwolturą, Młodziakowej – z jej społecznikostwem, jej jawnym a dumnym chodzeniem „do pewnej, dotąd zakonspirowanej ubikacji” (Z, 69; por. SP, 161), i Młodziaka – z jego uległością wobec żony i córki, jako satyryczne przykłady fetyszyzowania nowoczesności. Pisze dalej tak:

Gombrowicz uchwycił w *Ferdydurke* podstawową zmianę, która dokonała się w dwudziestym wieku: dotychczas ludzkość dzieliła się na dwie części, tych, którzy bronili status quo, i tych, którzy chcieli go zmienić; przyspieszenie Historii wywołało wiele skutków: niegdyś człowiek żył w tych samych sceneriach społecznych, które przemieniały się bardzo powoli, lecz oto nadszedł moment, gdy poczuł, że Historia biegnie mu pod nogami niczym ruchomy chodnik: status quo zaczął się posuwać! Toteż być w zgodzie ze status quo stało się tym samym, co być w zgodzie z Historią, która biegnie! Wreszcie można być zarazem postępowcem i konformistą, myśleć poprawnie i się buntować! (Z, 70)

Pomyłką musiała być w takich okolicznościach przedsięwzięta przez Camusa próba odparcia zarzutów Sartre'a o reakcyjność, replikującego słynnymi słowami o tych, „co ustawili fotel zgodnie z ruchem Historii”. Według Kundery autor *Obcego* miał nawet rację, błąd jego polegał jednak na tym, iż nie miał świadomości, że (co Kundera wyrazi parafrazą *Ferdydurke*):

[...] ów cenny fotel był na kółkach i że już od pewnego czasu wszyscy popychali go do przodu, nowoczesne gimnazjalistki, ich mamusie, ich tatusiowie, bojownicy o zniesienie kary śmierci i wszyscy członkowie komitetów ratowania niemowląt, i – oczywiście – wszyscy politycy, którzy popychając fotel, odwracali swe roześmiane twarze w stronę publiczności, biegnącej za nimi i również roześmianej, świadomej, że tylko ten, kto cieszy się z bycia nowoczesnym, jest autentycznie nowoczesny (Z, 70–71).

Konkluzja Kundery brzmi kategorycznie: jedyny modernizm godny tego miana to modernizm antynowoczesny¹⁷.

¹⁶ Tę argumentację Kundera powtórzy, odpowiadając na pytania redagujących numer czasopisma w sporej mierze poświęconego Gombrowiczowi: M. Kundera, *Question et réponse*, „L'Atelier du roman” 1994, nr 2.

¹⁷ Pojęcia „postmodernizm” Kundera unika, inaczej niż jego komentatorzy: D. Lodge, *Milan Kundera, and the Idea of the Author in Modern Criticism* [w:] *Critical Essays on Milan Kundera*, s. 137–150; T. Eagleton, *Estrangement and Irony*; V. Adams,

Teoria powieści

Wykładnikiem wspomnianego wcześniej epistemologicznego i ideowego sceptycyzmu powieści nowoczesnej jest jej poetyka. Kluczowe znaczenie Kundera przydaje będącemu wynikiem inspiracji zapomnianą estetyką powieści przeddziewiętnastowiecznej włączeniu przez Kafkę, Musilę, Brocha i Gombrowicza do powieści refleksji eseistycznej, dygresyjności, „ducha niepoważności i zabawy” (ZT, 84)¹⁸, co pozwoliło na rezygnację z dogmatów realizmu psychologicznego i kompozycyjną otwartość. Kreowali ci pisarze „postacie bez chęci rywalizacji (na podobieństwo Balzaka) z urzędem stanu cywilnego” (ZT, 84) i przeciwstawili się „obowiązkowi łudzenia czytelnika, że uczestniczy on w czymś rzeczywistym” (ZT, 84). Kompozycja tych powieści jest więc radykalnie otwarta i heterogeniczna – to *Ulisses* z „wachlarzem stylów”, *Ferdynand*, „której «pikarejską» historię dzielą na trzy części dwa błazeńskie intermedia niemające z powieścią żadnego związku” (Z, 181), *Lunacy* łączący „w całość pięć różnych «gatunków» (powieść, nowelę, reportaż, poezję, esej)”, *Dzikie palmy* złożone „z dwóch całkowicie niezależnych historii, które się nie spotykają” (Z, 181). Tak było już jednak w *Gargantui i Pantagruelu*, którego świat przedstawiony charakteryzowało „niewiarygodne bogactwo”: „prawdopodobieństwo i nieprawdopodobieństwo, alegoria, satyra, olbrzymy i ludzie normalni, anegdota, medytacje, podróże rzeczywiste i urojone, uczone dysputy, dygresje powstałe z czystej wirtuozerii słowa” (ZT, 7). Tu także określone znaczenie mają poetologiczne eksperymenty Rabelais’go: „proza, wiersze, zwariowane wyliczenia, sparodiowane mowy naukowe, medytacje, alegorie, listy, realistyczne opisy, dialogi, monologi, pantomimy...” podane w formie „wirtuozerskiego, ludycznego, nasyconego, euforycznego i bardzo sztucznego (sztuczność nie oznacza wykwinności) bogactwa form” (S, 74–75). Ostateczną konsekwencją tej ewolucji jest to, że „gra w nieprawdopodobne zbiegi okoliczności nie może już toczyć się niewinnie” i dlatego staje się umyślnie „żartem, ironią, parodią (na przykład *Lochy Watykanu* albo *Ferdynand*)” (SP, 111).

O tej samoświadomości powieści Kundera ciekawie opowiada w rozdziale *Zasłony* zatytułowanym *Historia powieści widziana z warsztatu Gombrowicza*. Stanowi on coś więcej niż wykładnię powieściowej poetyki polskiego

Milan Kundera: *The Search for Self in a Post-Modern World* [w:] Milan Kundera, edit. and with introduction by H. Bloom, Philadelphia: Chelsea House Publishers 2003, s. 47–54; 133–145.

¹⁸ Fundamentalne znaczenie ma tu humor, ponieważ wszystko czyni on dwuznacznym (ZT, 10), stanowi „terytorium, na którym osąd moralny jest zawieszony” (ZT, 11), „odkrywa świat w jego moralnej wieloznaczności, a człowieka w głębokiej niezdatności do sądzenia innych; [...] upojenie względnością rzeczy ludzkich; dziwna przyjemność wynika z pewności, że nie ma pewności” (ZT, 40).

pisarza, także coś więcej niż kolejny wykład historii powieści, bo to również autokomentarz. Kundera zaczyna bowiem od uwagi, że autotematyczny dyskurs powieściopisarza nie ma nic wspólnego z wykładem profesora *ex cathedra*, a więc ze scholastycznym dyskursem oderwanym od pisarskiej praktyki. Miałyby to być raczej okoliczności zbliżone do wizyty w atelier malarza, kiedy to zaczynają mówić obrazy powieszony na ścianach. Tak samo i pisarz będzie mówił tyleż o sobie, co i o innych, zwłaszcza o ulubionych powieściach – a to przecież robi w swych esejach Kundera – tym samym pisząc nie tylko własną historię powieści, ale i objaśniając poetykę własnych utworów. Następnie przywołuje znaną obronę Gombrowicza konieczności autokomentowania siebie i omawia najważniejsze jego deklaracje, zwłaszcza na temat jego tradycji pozytywnej (Rabelais, Baudelaire, awangarda lat 20. i 30.) i negatywnej (Balzak, Proust, powieść współczesna, powieść dziewiętnastowieczna, literatura polska, literatura zaangażowana, awangarda lat 50. i 60., czyli „nowa powieść” i „nowa krytyka”). Towarzyszą temu przywołania kilku fragmentów *Dziennika*. Konkluzja na temat modernizmu Gombrowicza wygląda tak: „Otóż nowoczesność znaczy dla Gombrowicza: przez nowe odkrycia posuwaj się *drogą, którą odziedziczyłeś*. Tak długo, jak to jeszcze możliwe. Tak długo jak droga odziedziczona po powieści istnieje” (Z, 99)¹⁹.

Istotną składową modernistycznej poetyki jest antyrealistyczność („bunt przeciwko naśladowaniu rzeczywistości w imię autonomicznych praw sztuki” [ZT, 182]) oraz radykalna fikcjonalizacja: „Musil, Broch czy Gombrowicz bez żenady dzielą się we własnych powieściach swoimi prywatnymi uwagami. Bohater powieści nie jest wiernym odbiciem istoty żywej. Jest istotą wyobrażoną. Doświadczalnym *ego*” (SP, 43). Paradygmatycznym wzorem będzie tu poetyka Kafki, której opis bardzo przypomina immanentną i sformułowaną poetykę Gombrowicza: „Im uważniej, im bardziej uparcie obserwujemy rzeczywistość, tym lepiej pojmujemy, że nie odpowiada ona idei, którą każdy sobie o niej wytwarza; w dociekliwym spojrzeniu Kafki ujawnia się ona jako coraz bardziej nierozumna, zatem irracjonalna, zatem nieprawdopodobna” (Z, 91). Ta modernistyczna innowacyjność ma jednak swoje ograniczenia, ponieważ ciężar tradycji pozostaje przemożny:

Powieść już nigdy nie pozbędzie się spadku po Balzaku. Nie uniknął tego nawet Gombrowicz, który wymyśla przecież najbardziej fantastyczne, nieprawdopodobne historie, gwałci wszelkie reguły wiarygodności. Powieści jego rozgrywają się w pełni określonym, historycznym czasie. Nie należy wszakże mylić dwóch rzeczy: powieści badającej *historyczny wymiar ludzkiej egzystencji* i powieści będącej

¹⁹ W eseju *Fortepian Chopina*: powieść to analiza ludzkiego istnienia, antykonfesyjność, antyrealizm, antydogmatyzm, antimoralizm (FC, 171). W *Zasłonie* pisarz tak określi rację bytu gatunku: „życie ludzkie jako takie jest klęską. Jedyną rzeczą, jaka nam pozostaje wobec tej nieuchronnej klęski zwanej życiem, jest próba jego zrozumienia” (Z, 19).

ilustracją historycznej sytuacji, opisem społeczeństwa w danej chwili, historiografią w formie powieści (SP, 46).

Obok konwencji realistycznej także konwencja powieści psychologicznej stanowiła zdaniem Kundery tradycję negatywną powieści modernistycznej:

Gombrowicz wpadł na myśl tyleż genialną, co błazeńską. Ciężar naszego „ja”, mówi on, zależy od stopnia zaludnienia planety. Demokryt wynosił zatem jedną czterystamilionową ludzkości; Brahms jedną miliardową; sam Gombrowicz jedną dwumiliardową. Z punktu widzenia tej arytmetyki, ciężar Proustowskiej nieskończoności, ciężar „ja”, życia wewnętrznego „ja”, staje się coraz lżejszy. W pędzie ku lekkości przekroczyliśmy fatalną granicę (SP, 36).

Charakterystycznym rysem w kreacjach modernistycznych protagonistów była dialektyczna relacja między tożsamością a różnicą. Uniformizacji jednostek towarzyszyła problematyzacja „ja”. Uzasadnienie tych konieczności jest parafrazą *Ferdynanda*: „człowiek stanie się tym, kim widzą i za kogo uznają go inni, czy znajdzie też siłę, by zachować mimo wszystko i wbrew wszystkim swą tożsamość?” (Z, 95)²⁰. Istotnym wątkiem tej problematyki była relatywizacja granic „między życiem *prywatnym* a *publicznym*” (SP, 19), przebiegająca u Kafki w ten sposób, że „to, co publiczne, jest lustrem tego, co prywatne, prywatne odzwierciedla publiczne” (SP, 131). W konsekwencji tego wszystkiego o bohaterze Kafki wiemy niewiele, bo nie określają go ani wygląd zewnętrzny, ani nazwisko, ani psychologicznie ujmowane wnętrze czy przeszłość (retrospekcje, skłonności, kompleksy itp.), ani zachowanie (jego swoboda działania jest żałośnie ograniczona).

Interpretacja

Wiadomo zatem, że literackie i metaliterackie pomysły Gombrowicza wpłynęły na historyczno- i teoretycznoliteracką koncepcję Kundery²¹. Dość oczy-

²⁰ Krytyka podmiotu oznacza krytykę antropocentryzmu. Egzystencjalne perypetie bohaterów *Nieznosnej lekkości bytu*, którzy „niejako odsuwają się od świata” (SP, 52), eksplikują zakwestionowanie Kartezjańskiej formuły człowieka jako „pana i władcy natury”: „Dokonawszy cudów w naukach i technice, ten «pan i władca» nagle zdaje sobie sprawę, że nie ma niczego i nie jest panem ani natury (która z wolna znika z naszej planety), ani Historii (która mu się wymknęła), ani siebie (rządzą nim irracjonalne siły jego duszy)” (SP, 52). Świat bez Boga, bez pana – to jest właśnie tytułowa „nieznosna lekkość bytu”.

²¹ Obu pisarzy zestawiano często, ale raczej lakonicznie: F.M. Cataluccio, *Filozofia Kundery i jego stosunek do historii*; E. Graczyk, *Człowiek Kundery*; E. Morawiec, „Kategoryczna zgoda na byt” i „zakochanie we własnym losie”. *Milana Kundery psychoanaliza polityki*; L. Kleberg, *Gdy historia żartuje*; D. Siwicka, *W obronie powieści*; J. Olejniczak, *Powieść jako esej*; głosy w dyskusji F.M. Cataluccia, J. Illga,

wiste może w tej sytuacji wydawać się pytanie, czy stanowiły inspirację dla jego twórczości powieściowej. Wedle mojej wiedzy poza lakonicznymi sugestiami jakichś zbieżności (rzadziej odrębności) między ich literackimi projektami można wymienić cztery próby pozytywnej odpowiedzi na to pytanie. Eva Le Grand i Agnieszka Janiec-Nyitrai interpretowały powieść *Życie jest gdzie indziej* przez pryzmat *Ferdydurke* – dla pierwszej autorki powieść Kundera to będąca swoistym hołdem wariacja zawierająca sarkastyczną, antymodernistyczną krytykę sentymentalnego liryzmu, ignorancji i infantylizmu; dla drugiej autorki to powieść stawiająca w stylu Gombrowicza pytania o tożsamość i autentyczność²². Z kolei Fred Misurella i Roman Kanda sugerowali, że sposoby wykorzystywania w powieściach kategorii „zewnątrznych presji”, „teatralności”, „rol”, „gestu”, „miny” i pochodnych mogą mieć gombrowiczowską proveniencję²³. I choć rozumienie wykorzystanych pojęć ze słownika gombrowiczowskiego w kontekście dzisiejszej wiedzy wolno uznać za powierzchowne, a i przedstawione interpretacje za nie bardzo przenikliwe, to same intuicje podobnych parafraz wydają mi się inspirujące. Na tyle inspirujące, że postaram się je w różny sposób dopowiedzieć, biorąc pod lupę *Życie jest gdzie indziej*.

Protagonista powieści, Jaromil, jest poetą i – powiem to od razu – Kundera robi bardzo wiele, żeby go skompromitować (bywa nawet, że narrator nazywa go po prostu „durniem” [ŻJGI, 300]). Ironiczny ton okazuje się w narracji dominantą, przypisane są mu wszystkie możliwe wady charakteru, nie szczędzi

E. Graczyk, J. Balucha [w:] *Kundera. Materiały z sympozjum zorganizowanego w Katowicach w dniach 25–26 kwietnia 1986 r.*, red. J. Illg, Londyn: Polonia 1988, s. 68, 75, 113–114, 121, 126, 149–151, 155–156, 166; J. Illg, *W kręgu powieści Milana Kundery*, Kraków: Universitas 1992, s. 38, 47; F. Misurella, *Milan Kundera. Public Events, Private Affairs*, Columbia: University of South Carolina 1993, s. 3–5, 53, 74, 95, 114, 120, 134, 140, 155, 187, 190; E. Le Grand, *Kundera aneb paměť touhy*, Olomouc: Votobia 1998, s. 93; P. Petro, *Introduction*; M. Goetz-Stankiewicz, *Kundera's Sacred Cows and Bêtes Noires* [w:] *Critical Essays on Milan Kundera*, s. 1, 5, 247; S. Šerlaimova, *Český román a evropský kanon* [w:] *Otázky českého kanonu*, Praha: Torst 2006, s. 62; J. Češka, *Barthes, Kundera, Gombrowicz*, „World Literature Studies” 2010, nr 2, s. 63; W. Soliński, *Lekcja polskiego profesora Bladaczki po czesku wyłożona – o czeskim przekładzie „Ferdydurki” Witolda Gombrowicza* [w:] *Gombrowicz i tłumacze*, red. E. Skibińska, Łask: Leksem 2004, s. 118–120; *Gombrowicz w Czechach?* [w:] *Literatura polska w świecie*, t. III, red. R. Cudak, Katowice: Gnome 2010, s. 205–217; R. Kanda, *Gesto – detail – forma. K některým aspektům tvorby Witolda Gombrowicze*, „Aluze” 2011, nr 2, s. 56; L. Steinby, *Kundera and Modernity*, West Lafayette: Purdue University Press 2013, s. 13, 16, 68–71, 75, 76, 217, 225; A. Janiec-Nyitrai, *Nieudana ucieczka przed „gębą”*. *Czytając Kunderę przez pryzmat Gombrowicza*, „Slavica Litteraria” 2018, nr 1.

²² E. Le Grand, *op.cit.*; A. Janiec-Nyitrai, *op.cit.*

²³ F. Misurella, *op.cit.*, s. 53, 74, 95, 114, 120, 134, 140, 155, 187; R. Kanda, *op.cit.*

się mu żadnego upokorzenia, ze szczególnym okrucieństwem wikła się go w kompromitujące i ośmieszające sytuacje. Tak jest od momentu poczęcia aż po śmierć, których okoliczności zostały przedstawione w stylu mało wybrednej satyry albo omalże dowcipu. Próby ustalenia okoliczności spłodzenia wypadają groteskowo i zapowiadają rozdźwięk między rodzicami, bo dla ojca to będąca zwieńczeniem ciągu pechowych przygodności „wpadka”, dla matki zdarzenie doniosłe i jakoś upragnione, aczkolwiek narrator przedstawia je w konwencji antylirycznej parodii wykpiwającej romantyczną scenerię („na-jeżona skałami sterczącymi w dziko ukształtowanym terenie”), topikę („wielka miłość”), metaforykę („miejsce wzlotu, rozwinięcia skrzydeł”) i ideologię („bunt przeciwko prozaicznemu życiu jej rodziców” [ŻJGI, 8]). Nieprzekonanego do dziecka ojca, sugerującego aborcję, zamożni teściowie musieli zmotywować do ślubu. Niespełniona w swej miłości matka poety traktuje ojca poety z dumną oziębłością, on odwzajemnia się dezynwolturą wobec lirycznych ciągów żony, które kulminowały się w figurce Apollina. W konsekwencji matka poety ucieka w ten poetycki fantazmat, wyobrażając sobie, że to Apollo jest ojcem jej dziecka. Nazwać go Apollem się lęka, wybiera zatem imię – Jaromil, co znaczy z czeska „miłujący wiosnę”²⁴.

Podobne projekcje i eksperymenty rodzicielskie na ogół okazują się niezbyt dla dzieci przyjemną okolicznością. Nadopiekuńczość matki poety była dla niego dodatkowym czynnikiem wyobcowującym i nie tylko infantylizującym, ale przede wszystkim czyniącym zniewieściałym. Koszule szyte przez babcię przypominały „dziewczęce bluzeczki” (ŻJGI, 32), długie włosy matka spinała nad czołem spinką – i te drobne ingerencje były zapowiedzią dalszych tożsamościowych komplikacji Jaromila, ponieważ od razu wystawiały na edypalizujące, przywołujące do porządku spojrzenia, słowa, w końcu i pięści kolegów, a później dorosłego otoczenia. Narcystyczne spojrzenie odkrywało we własnej twarzy delikatne rysy matki (ŻJGI, 142) i nie pozostawały one niezauważone przez innych (ŻJGI, 221, 236). Zrodzi to poczucie niepewności, niższej wartości i stałą obawę przed ujawnieniem wewnętrznej „niedojrzałości i trzynastoletniości” (ŻJGI, 220) – jak w scenie na przyjęciu u malarza, opisanej przy użyciu bardzo „ferdydurkicznych” kategorii: „niedojrzałości”, „niegotowości”, lęku przed „własnym głosem”, osaczenia i alienacji („nie ma ucieczki”), wygnania „z powrotem do swojego dzieciństwa”, „maski” (ŻJGI, 219–221). Jaromil pozostanie w zawieszaniu pomiędzy pragnieniem legitymizacji swojej męskiej tożsamości w oczach innych ludzi a kompleksem nie-tożsamości, to znaczy dziecięcości, niemęskości, zniewieścienia, stale

²⁴ Rację miała Maria Němcová Banerjee (*A Review of „Life Is Elsewhere” and „The Book of Laughter and Forgetting”* [w:] *Critical Essays on Milan Kundera*, s. 17), uznając to za akt symbolicznej kastracji i wskazując aluzję do Jarmily, bohaterki romantycznego poematu *Maj* Karela Hyneka Máchy.

„otoczony ścianą luster” i niewidzący „tego, co jest poza nią” (ŻJGI, 244)²⁵. W tych zwierciadłach niezmiennie czaiła się zhora najgorsza: „ze wszystkich lusterek szczyrzyła się do niego ohyda jego niedojrzałości” (ŻJGI, 214)²⁶. W sennych koszmarach powtarzała się scena niemożności podniesienia lekkiego przedmiotu, a narrator, przybierając formę *pluralis*, tłumaczył, że chodzi o beznadziejne usiłowania wymazania tego właśnie zniewieściałego rysunku ze swojej twarzy – ale nietrudno w nich widzieć koszmar zagrażającej impotencji (ŻJGI, 143). W jednej z ostatnich scen powieści Jaromil spotyka swojego fantazmatycznego sobowtóra Ksawerego, wyobrażanego jako idealne wcielenie fallicznej, niepodlegającej kastracji męskości. Teraz postrzega go jako wroga, tymczasem Ksawery głaszcze go po twarzy, zwraca się do niego jak do kobiety i odchodzi, a Jaromil krzyczy za nim: „Ja nie jestem

²⁵ Niemniej jednak potwierdzeń samego siebie będzie Jaromil uporczywie poszukiwał w ustanawiających spojrzeniach innych i Innego (by wyrazić to manierą Lacanowską), ponieważ będzie tu chodzić zarówno o relację z innymi ludźmi (matką, malarzem, studentką [„odnalazł własny obraz, którego tak długo szukał w swoich obydwu lustrach” {ŻJGI, 184}], jak i z instytucjami (poezją [„lustrem były jego wiersze” {ŻJGI, 146}], komitetem politycznym [„tak jak w domu przed lustrem kontroluje swoją fryzurę i uśmiech, tak w ich oczach kontroluje pewność, męskość, twardość swoich słów” {ŻJGI, 243}]) – co wolno uznać przynajmniej za zbieżność z myśleniem Gombrowicza. Podobnie sądzi Fred Misurella (*op.cit.*, s. 74). Bohaterowie późniejszych powieści tę skłonność podziwiają: „największej przyjemności doznaje się, gdy się jest podziwianym” (WP, 82). Lacanowskie rozróżnienie mogłoby opisać panoptyczne (w sensie foucaultowskim) wrażenia bohaterów *Nieśmiertelności*: „Każdego dnia przeszywa nas tysiąc spojrzeń, lecz to nie wystarczy: potrzebne jest jeszcze spojrzenie instytucjonalne, które nie opuści nas ani na chwilę. [...] Wszędzie jest oko. Wszędzie jest obiektyw” (N, 41, 43). Dla Agnes matczyzna reprimenda („Bóg cię widzi”) nie była czymś przerażającym, ale pociągającym: „gdy oddawała się złym nawykom albo w chwilach wstydu, Agnes wyobrażała sobie Boga i pokazywała mu, co robi” (N, 43–44). Przywołanie Lacana nie musi być zupełnym nadużyciem, choćby ze względu na nawiązanie w tej samej powieści do jego znanego konceptu: „od najwcześniejszego dzieciństwa, jeszcze przed fazą edypalną, przechodzimy to, co słynny psychoanalityk nazywał stadium lustra” (N, 217).

²⁶ „Niedojrzałość” jest tu w istocie inwektywą: „Kundera traktuje niedojrzałych negatywnie, widząc ich zależność od entuzjazmu, ich potrzebę zadowolenia wyższej siły i ich płytkie lekceważenie cierpienia innych jako oznaki okrutnego braku doświadczenia i egoizmu” (F. Misurella, *op.cit.*, s. 66). Liisa Steinby (*op.cit.*, s. 70) podkreśla różnice w rozumieniu pojęcia „niedojrzałości” przez Kunderę i Gombrowicza. Ten pierwszy utożsamia ją z sentymentalizmem, liryzmem, ideologią i młodością, nie czyniąc jej członem opozycji i tylko w sposób ogólny przeciwstawiając ją dojrzałości, dorosłości, sceptycyzmowi, wycuciu relatywizmu i powieściowości. Gombrowiczowską „niedojrzałość” autorka inspirująco zestawia z Kafki antysentymentalną i analityczną reprezentacją seksualności oraz Haška śmiechem z irracjonalności masyżerii wojennej. Niedojrzałość wprost jest utożsamiona ze zniewieściałością w *Zarcie* (Ż, 117).

kobietą! Ja przecież nie jestem kobietą!” (ŻJGI, 454). Problem nie zamyka się w przestrzeni fantazmatów, ale znajduje swój wyraz w wielu realnych sytuacjach, w których Jaromil nie staje na wysokości zadania tradycyjnej męskości – począwszy od żenująco nieudolnej próby bycia chuliganem (ŻJGI, 35–36), przez niemożność reakcji po policzku wymierzonym przez wuja („nie potrafił zareagować jak mężczyzna” [ŻJGI, 194]), nieporadność w erotycznych kontaktach z kobietami, problemy z własnym ciałem miotającym się między impotencją a niekontrolowanym wzrodem, po komiczną ucieczkę z plaży przed matką i jej koleżankami. Tak będzie widział całą sprawę narrator: jako permanentne problemy Jaromila z wejściem do męskiego świata, „świata czynów” (ŻJGI, 327), który będzie pozostawał tyleż obcy, co upragniony: „Było jednak jeszcze coś cenniejszego niż jego wiersze; coś, czego dotąd nie miał, co było daleko i za czym tęsknił – była to męskość; wiedział, że jest osiągalna tylko poprzez czyn i odwagę” (ŻJGI, 225). Ponadto w tle cały czas rozbrzmiewa oskarżenie o wiele cięższe i ma ono charakter moralny. Jaromil to oportunistą niezdolny do wierności wobec nikogo i niczego, to cynik niewytrzymujący konsekwencji swoich wyborów, to fanatyk zdolny do każdej podłości i zdrady w walce o uznanie i sławę.

W przedstawionej interpretacji Jaromil wychodzi na – czemużby nie użyć staromodnego określenia? – bohatera negatywnego. Jak jednak wiadomo, dla Kundery taka wykładnia musiałaby być zanadto jednostronna, bo przecież „duch powieści” to „duch względności”. Czy jednak istnieją jakieś okoliczności czy przesłanki tekstowe, które relatywizowałyby wizerunek poety? Otóż sądzę, że występuje w tej powieści pewien subtelny podtekst, pozwalający na odmienną lekturę. Ma ona swoje ograniczenia – zapomnieć na przykład należy o właściwym tej twórczości zasadniczo negatywnym obrazie dzieciństwa i seksistowskich kreacjach kobiecości – ale stanowi punkt oporu względem wykładni pacyfikującej znaczenie do edypalnego przesłania²⁷. Chodzi mi przede wszystkim o specyficzne relacje Jaromila z matką, które od samego początku są przedstawiane z mocnym erotycznym, incestowym podtekstem: ssące piersi

²⁷ Mam na myśli sugestię Johna O’Briena (*Milan Kundera & Feminism. Dangerous Intersections*, New York: St. Martin’s Press 1995, s. 2, XII), że w tej twórczości – mimo zasadniczo seksistowskiego przedstawiania kobiet „jako obiektów męskiego pożądania i przemocy, z reprezentacjami, które są wielokrotnie konstruowane z klasycznych stereotypów dotyczących kobiet, kobiecości i relacji seksualnych” – zachodzi „także paradoksalne nakładanie się programów z feminizmem”. O’Brien pokazuje, jak „błędne reprezentacje” kobiet, ufundowane na opozycjach: Madonny i Kurwy, piękności i brzydoty, męskich przyjaźni i kobiecych antagonizmów, siły i słabości, wolnej woli i losu, w wyniku tematykacji i problematykacji przedstawienia podlegają relatywizacji. Sam Kundera ujęcia seksistowskie tłumaczy działaniem nieświadomości: J. Elgrably, *op.cit.*, s. 67–68. Na temat obrazu dzieciństwa zob. J. Pietrzykowska, *Motyw dziecka w twórczości Milana Kundery* [w:] *Język, tożsamość, wychowanie*, red. K. Feruga, A. Ostrowska-Knapik, Praha: Verbum 2018, s. 129–151.

matki usta poety przypominają „pieszczoty kochanka” (ŻJGI, 17), są też „lizane całuski” (ŻJGI, 23) – z pełną świadomością całej moralnej dwuznaczności sytuacji („poza dobrem i złem” [ŻJGI, 18], „rozumiejące oczy pociągały jak zbrodnia. [...] niedopowiedziane zwierzenia pociągały ją jak grzech” [ŻJGI, 49], „głębia zakazanej poufałości i niedozwolonego zrozumienia” [ŻJGI, 50], „niefortunni kochankowie” [ŻJGI, 93])²⁸. Nawet przypadkowe okoliczności sprzyjają tym skojarzeniom, choćby dwa łóżka układające się w małżeńskie łoże na wycieczce do kurortu (ŻJGI, 49), sama zaś sceneria wyjazdu zdaje się składać wyłącznie z romantycznych klisz (ŻJGI, 43). Kiedy poeta zacznie spotykać się z dziewczynami, jego matka nie będzie potrafiła poradzić sobie z zazdrością. Bywa i tak, że pałająca zazdrość przeradza się w silne podniecenie na myśl o dołączeniu do seksualnych zabaw syna i jego rudowłosej przyjaciółki (ŻJGI, 335).

Wszystko to stanowi część osobliwej teorii poezji i opowieści antropologicznej. Punkt wyjścia tej drugiej jest taki: dziecko okazuje się szczęśliwe wyłącznie „wewnątrz ciała matki i traktuje swoje narodzenie jako potworną śmierć, «śmierć pełną światła i okropnych twarzy», tak że chce wrócić, do mamy, «do przesłodkiej woni» [to cytaty z wiersza Jiříego Orteny – dop. M.B.]” (ŻJGI, 328). W takich okolicznościach „człowiek wygnany z bezpiecznej zagrody dzieciństwa” (ŻJGI, 327) staje przed światem – światem czynów – który go pociąga, ale którego się boi. Oto „podstawowa sytuacja

²⁸ Motyw incestu pojawia się w *Nieśmiertelności*. Bettina w relacji ze starszym bratem „potrafiła cenić smak trójznacznej sytuacji dziecka, siostry i kobiety spragnionej miłości” (N, 78), tak samo z Goethem. Podobna sytuacja występuje w relacji Brigitte, Laury i Paula, dla którego są – odpowiednio – córką i szwagierką, czyli siostrą żony (N, 215). Po śmierci żony Agnes Paul zbliży się zresztą do Laury, a poczucie przekroczenia kazirodczego tabu „doprowadziło go do podniecenia, jakiego dotychczas nie zaznał” (N, 261). Bettina jako dojrzała kobieta w stosunkach z mężczyznami będzie inscenizowała schemat matka–syn, nabierający dla niej „bajecznej dwuznaczności” (N, 216). Guy Scarpetta (*Kundera's Quartet* (On „*The Unbearable Lightness of Being*) [w:] *Critical Essays on Milan Kundera*, s. 186–187) łączy edypalny przymus w *Nieźnośnej lekkości bytu* z kontestacją ideologiczną: Franz najbardziej związany z matką i najbardziej nieporadny w relacjach seksualnych, a najbardziej uległy wobec lirycznych i politycznych iluzji; Thomas przezwyćieża edypalne konflikty i zrywa relacje z wartościami macierzyńskiej jedności, niechętny ojcostwu, oddziela seksualność i czułość; Sabina melancholijnie odgrywa zerwanie więzi z tym, co macierzyńskie, i nigdy się od tego nie uwalnia; Teresę traumatyczna relacja z matką i reprezentowaną przez nią naturalistyczną otwartością w kwestiach cielesności i seksualności skłania do sublimacji w sztukę i platoniczną miłość, przez co wpada w pułapkę narcyzmu. Zob. też: F. Misurella, *op.cit.*, s. 118–131; H. Pichova, M. Rhine, *Reading Oedipus in Milan Kundera's „The Unbearable Lightness of Being”*, „Comparative Literature Studies” 1997, no. 1 (34).

niedojrzałości” (ŻJGI, 327). W tym momencie to liryzm, możliwość stworzenia sztucznego, zastępczego świata okazuje się sposobem stawienia czoła tej sytuacji. Daje jednak szansę na coś innego, na bycie

[...] środkiem małego wszechświata, w którym nie ma nic obcego, w którym czuje się jak w domu, jak dziecko w ciele matki [...]. W niedojrzałym mężczyźnie pozostaje jeszcze długo tęsknota za bezpieczeństwem i jednością owego wszechświata, który w matce cały samym sobą wypełniał, i pozostaje w nim także niepokój (czy gniew) wobec dorosłego świata względności (ŻJGI, 327).

Tu Kundera rozwija swoistą filozofię „namiętnego monizmu” (ŻJGI, 328) właściwego młodemu poetom, rewolucjonistom, studentom, wszystkim, którzy pragną „absolutnie nowego świata” (ŻJGI, 328).

Wygląda to na ciąg dalszy krytycznego przedstawiania tej postaci, można jednak znaleźć przesłanki relatywizujące tę pewność. Po pierwsze, jeśli Jaromil i jemu podobni mieliby marzyć o stworzeniu „absolutnie nowego świata”, to trzeba wiedzieć, że w ten sam sposób Kundera opisywał swoją młodzieńczą fascynację komunizmem (FC, 169). Po drugie, inaczej niż w przypadku podjętej przez Czesława Miłosza próby osłabienia antypoetyckiego impetu pamfletu *Przeciw poetom*, gdzie ten przekonywał, że Gombrowicz celuje jedynie w kiepską poezję²⁹, Kundera zastrzega, że Jaromil złym poetą wcale nie jest, a jego krytyka wymierzona zostaje w poezję w ogólności, w liryzm będący mistyfikacją i eskapizmem, z wpisanym weń rozdzwiękiem między estetyką a etyką, a także stawia pytanie o relację między dobrymi wierszami a dobrą egzystencją, jednocześnie utożsamiając się do pewnego stopnia z negatywnie przedstawionym bohaterem³⁰. Co więcej, cytując wersy Jaromila, Kundera cytuje też samego siebie³¹. Przy paru innych okazjach stwierdza, że ta krytyka celuje w „liryczne zaślepienie w czasach Terroru” i „ulirycznienie Terroru”, którego przykładem miałyby być poezja Władimira Majakowskiego (ZT, 179), jednocześnie osłabiając ten argument przy okazji systematycznej polemiki z „procesem” jako wypracowaną przez Kafkę kategorią konceptualną charakteryzującą współczesność i w długim szeregu artystów i filozofów oskarżanych o takie czy inne ideologiczne alianse – zarówno z prawej,

²⁹ Por. W. Gombrowicz, *Przeciw poetom. Dialog o poezji z Czesławem Miłoszem*, wstęp F.M. Cataluccio, Kraków: Znak 1995. Kundera z kolei stwierdził, że Gombrowicz w tym esejju „unoszą się przeciw nieuleczalnemu romantyzmowi literatury polskiej oraz przeciw poezji jako nietykalnej bogini zachodniego modernizmu” (Z, 64).

³⁰ Wyjaśniał to tak: „Nie mówcie, że Jaromil jest złym poetą! Takie wytłumaczenie jego drogi życiowej byłoby zbyt łatwe. [...] Jest wrażliwym młodą człowiekiem. Oczywiście, jest i potworem. Ale jego potworność kryje się w nas wszystkich. We mnie. Tkwi w Rimbaudzie, w Shelleyu, w Wiktorze Hugo. We wszystkich młodych ludziach, wszelkich okresów i reżimów” (M. Kundera, *Posłowie [w:] Życie jest gdzie indziej*, Londyn: Puls 1988, s. 194).

³¹ M. Němcová Banerjee, *op.cit.*, s. 17.

jak i z lewej strony sceny politycznej – wymienia i Majakowskiego, który „wielkim poetą, jednym z największych” pozostał (ZT, 263). I tu przywołany zostaje Jaromil, który „był poetą autentycznym, duszą niewinną” (ZT, 264), a sam Kundera wspomina swoje przerażenie, „gdy krytycy, choć przychylni [...] powieści, dostrzegli w tej postaci poetę na niby i wręcz łajdaka” (ZT, 264). Ponadto w przedmowie do powieści napomknął o zamiarze performatywnego przewyciężenia problemu napisania powieści będącej jednocześnie krytyką poezji i poezją, to znaczy transmitującej poetycką intensywność i wyobraźnię³². W związku z tym wszystkim byłaby ona realizacją wspomnianego w *Sztuce powieści* konceptu modernistycznej powieści jako „poezji antylirycznej” (SP, 165). Po trzecie, nie ma wątpliwości, że powieść jest parodią *Bildungsroman*, „szanowanego gatunku literatury burżuazyjnej”³³, cenionego głównie za jego pedagogiczne funkcje. Tymczasem myślenie Kundery o powieści było konsekwentnie antypsychologiczne, ponieważ jego zdaniem skupienie się na poszukiwaniu psychologicznych objaśnień zachowań oznacza zapoznanie kontekstu sytuacyjnego, w związku z czym „żadna z powieści Kundery tak naprawdę nie przedstawia stopniowego procesu dojrzewania, dzięki któremu człowiek przewyciężałby postawę sentymentalizmu, charakterystyczną dla młodości”³⁴. Po czwarte, upragniony przez Jaromila wzorzec jest w istocie przykładem męskości stereotypowej i hegemonicznej – a więc wykluczającej względnosc, i w tym sensie przedstawienie to stanowi część krytyki męskości, skądinąd nader częstej u Kundery³⁵. Wreszcie po piąte i najważniejsze, relacja z matką zostaje opisana w kategoriach „tęsknoty za bezpieczeństwem”, „jedności owego wszechświata”, „wypełnienia samym sobą” – a to chyba pozytywności zbliżone do tych, o których pisywała Julia Kristeva w kontekście archaicznej, preedypalnej egzystencji niedojrzałego podmiotu, jako o relacji absolutnej bliskości i bezpośredniości, i czego matka poety doświadczała w podobny sposób (ŻJGI, 16–18)³⁶. Problem polega jedynie na dziwnym utożsamieniu przez Kunderę antyedypalnej regresywności z tęsknotą za zapoznaniem złożoności świata, z pragnieniem redukcji tej

³² Podaję za: E. Pifer, „*The Book of Laughter and Forgetting*”: *Kundera's Narration against Narration* [w:] *Milan Kundera*, s. 68.

³³ M. Němcová Banerjee, *op.cit.*, s. 16. Zdaniem recenzentki jest „to cyniczna postfreudowska rewizja dziewiętnastowiecznego tematu edukacji artysty, a zarazem gorzki polityczny paszkwil”.

³⁴ L. Steinby, *op.cit.*, s. 116–117.

³⁵ J. O'Brien, *op.cit.*, s. 87–91.

³⁶ Steinby sugeruje, że byłyby to stan pierwotnego niezróżnicowania, poza „ciałem i duszą, dobrem i złem, ja i innym” (L. Steinby, *op.cit.*, s. 117). Jacek Illg pisze w tym kontekście o walce „młodego Edypa, który chce na płaszczyźnie słów uwolnić się od swej Autorytatywnej Matki, aby jednocześnie – otulony jej ciepłem – pozostać nadal w lirycznym brzuchu Matki Słowa” (J. Illg, *op.cit.*, s. 79–80).

komplikacji do jednej idei, z marzeniem o symbolicznej jedności na poziomie indywidualnym i zbiorowym w rodzaju masowego poruszenia, uniwersalnego braterstwa i budowania ziemskiego raju³⁷.

Psychoanalityczny i zarazem etyczny projekt Julii Kristevej opiera się na założeniach dokładnie odwrotnych. Tęsknota Jaromila „za przesłodkim zapachem macierzyńskich głębi” (ŻJGI, 329), jego poetycka epopeja „w poszukiwaniu utraconej matki” (ŻJGI, 330), to w jej ujęciu usiłowanie bycia „jak najbliżej kolebki, tego «źródła» bez dna, którym jest wyparcie zwane pierwotnym”³⁸. Istotne znaczenie miałyby tu pewne subtelne związki tego, co macierzyńskie (semiotyczne), i tego, co tekstualne (symboliczne), kontekstujące edypalne przymusy, wedle których ciało matki to abiekt, czyli coś, co należy odrzucić, aby być sobą, ale czego odrzucić się ostatecznie nie da, bo tym czymś się jest. Wyparcie abiektalnej „*matczynej istoty*”, oznaczające jednocześnie zakaz autoerotyzmu i kazirodztwa, zachodzi dzięki autonomii języka. Znak wypiera *chorę*, która jednak pozostaje w pragnieniu, w semiotycznym pulsowaniu i w narcystycznym fantazmacie „autokontemplacyjnej przystani”³⁹. O tej pierwszej, semiotycznej, dyspozycji Kristeva pisała tak:

[...] ta *heterogeniczność*, wykrywana genetycznie w pierwszych eholaliach niemowląt jako rytmy i intonacje poprzedzające pierwsze fonemy, morfemy, leksemę i zdania; ta *heterogeniczność*, która później reaktywowana jest jako rytmy, intonacje i glosolalia w dyskursie psychotycznym, służąc jako ostateczne wsparcie podmiotu mówiącego zagrożonego załamaniem się funkcji znaczącej; ta *heterogeniczność* wobec znaczeniowości działa poprzez, pomimo i przeciw niej, i wytwarza w języku poetyckim „muzyczne”, ale także nonsensowne efekty, które niszczą nie tylko przyjęte przekonania i znaczenia, ale w radykalnych eksperymentach samą składnię, gwarantującą świadomość tetyczną (znanego obiektu i ego) –

³⁷ L. Steinby, *op.cit.*, s. 118.

³⁸ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2007, s. 22. Warto dodać, że w eseju o powieści adolescencyjnej Kristeva (*The Adolescent Novel* [w:] *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva*, eds. J. Fletcher, A. Benjamin, London–New York: Routledge 1990, s. 21–22) wpisywała w ten kontekst Gombrowicza, sugerując, że taką samą ekspresją są jego fantazmaty Niedojrzałości z *Trans-Atlantyku* i *Pornografii*. Dla Kristevej (*Ta niewiarygodna potrzeba wiary*, przeł. A. Turczyn, Kraków: Universitas 2010, s. 43) to figura adolescenta stanowi fundament powieści europejskiej, a jego charakterystyka przekonuje, że kreacja Jaromila byłaby częścią tej historii literatury, ponieważ chodzi tu o – występujących m.in. u Dostojewskiego i Gombrowicza – „entuzjastycznych idealistów, owładniętych absolutem, złamanych przy pierwszej porażce, depresyjnych lub perwersyjnych, sarkastycznych z «natury», wiecznie wierzących i z tego też powodu ciągle zbuntowanych i potencjalnie nihilistycznych”, wchodzących w relację z jakąś kobietą, ale jednocześnie uwikłanych w złożoną grę „relacji homoseksualnych, mniej lub bardziej przepracowanych”.

³⁹ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...*, s. 18, 19.

np. dyskurs karnawałowy, Artaud, szereg tekstów Mallarmégo, pewne eksperymenty dadaistyczne i surrealistyczne⁴⁰.

Semiotyczne to „subtelna alchemia znaków – muzykalność *signifiants*, polifonia leksemów, dezartykulacja jednostek leksykalnych, syntaktycznych, narracyjnych”⁴¹. Przyjmuje to formę artykulacji tego, co semiotyczne w porządku tego, co symboliczne, a co zachodzi wtedy, gdy w języku istotną rolę zaczyna odgrywać nie tetyczne znaczenie, lecz wymiar brzmieniowy: rytm, powtórzenie, melodia, muzyczność, ton, glosolalie, echolalie, onomatopeja – a także krzyk, płacz, śmiech jako pierwsze artykulacje popędowe (DL, 181). Poetyka semiotycznego nie ma wiele wspólnego z formalistyczną zasadą relacji ze znakiem, znaczącym zamiast informacji, ponieważ dotyczy głębokiego poziomu instynktownej aktywności popędowej pierwszych strukturyzacji (konstytucja ciała i umysłu) i identyfikacji (z matką). Chodzi o taką sublimację, w której „poprzez muzykę, rytm, semantyczną wieloznaczność, tak zwana forma poetycka, rozkładając i na nowo składając znaki, jest jedynym «pojemnikiem», który wydaje się podtrzymywać niepewne choć adekwatne panowanie nad Rzeczą” (CS, 17); „dzięki *prozodii* ów język poza językiem wprowadza do znaku rytm i aliteracje procesów semiotycznych. Dzięki *poliwalencji* znaków oraz symboli, która destabilizuje nazywanie i która gromadzi wokół znaku wielość konotacji, pojawia się przed podmiotem możliwość wyobrażenia non-sensu lub sensu prawdziwego Rzeczy” (CS, 101). Najważniejsza konotacja Rzeczy odsyła do platońskiej kategorii *chora*: pojemnika, miejsca macierzyńskiego, poprzedzającego funkcję nominacji i ojcostwa⁴². Rzecz to tajemniczy, niedostępny, niewyraźalny horyzont pragnień i miłości, ów utracony „ukochany obiekt”. W takim kontekście literatura to sposób radzenia

⁴⁰ Eadem, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. L. Roudiez, transl. T. Gora, A. Jardine, L. Roudiez, New York: Columbia University Press 1980, s. 133 (dalej jako: DL). Według Kelly Oliver: „Zakaz, który zakłada, a jednocześnie sabotuje społeczeństwo, jest zakazem wobec ciała matczynego, czy to edypalnym zakazem kazirodztwa sformułowanym przez Freuda, czy to zakazem pragnienia matki lub *jouissance* sformułowanym przez Lacana, czy też zakazem semiotycznej *chory* sformułowanym przez Kristevą. [...] Za tym obiektem-matką jest ciało semiotyczne matki, wypełnione popędami i preobiektami. Za tym obiektem-matką stoi antyedypalna, semiotyczna negatywność, logika odnowy, która wyprowadza nas poza Edypa i jednolity podmiot” (K. Oliver, *Reading Kristeva. Unraveling the Double-bind*, Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press 1993, s. 56, 64).

⁴¹ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, wstęp M.P. Markowski, Kraków: Universitas 2007, s. 104 (dalej jako: CS).

⁴² Por. Platon, *Timajos. Kritias albo Atlantykt*, przekład, wstęp, komentarz, skorygowidz P. Siwek, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1986, s. 67–69. Zob. też: J. Derrida, *Xópa/Chora*, przeł. M. Gołębowska, Warszawa: KR 1999.

sobie z melancholią wywołaną przez tożsamościowotwórcze konsekwencje edypalizacji i stanowi tym samym „ekwiwalent incestu” (DL, 136), którego zakaz konstytuuje język jako kod komunikacji i zasadę wymiany kobiet.

W powieści *Życie jest gdzie indziej* można by dopatrzeć się podobnego ujęcia. Mówione słowo małego jeszcze poety zostaje oto połączone z piśnianym słowem matki poety, od razu staje się poezją (ŻJGI, 22). I ma ono tu wiele cech dyskursu semiotycznego, a więc zorientowanego nie na referencję, a na rytmiczność, nie na symboliczność, a na brzmieniowość, nie na racjonalność, a na muzyczność: jest bowiem onomatopeiczne, rymowane, rytmiczne (ŻJGI, 22–23), w sensie ścisłym: trocheiczne (ŻJGI, 24), są i *obscœna* (ŻJGI, 24). Pojawiają się też aluzje do melancholijnych poetów uwikłanych w różnym stopniu kłopotliwe relacje z matkami (kilku z nich w takim kontekście opisywała Kristeva): Rimbauda, Trakla, Jesienina, Majakowskiego, Hölderlina, Lermontowa, Puszkina, Wilde’a, Rilkego, Nerval’a (ŻJGI, 144, 183, 238–239, 251). Relatywizacja przynależności gatunkowo-rodzajowej w *Życie jest gdzie indziej*, dokonana przez wpisanie poezji w prozę, z perspektywy myśli Kristewej oznacza problematyzację struktury narracyjnej, która stanowi podstawę konstytucji mówiącego/piszącego podmiotu jako członka „rodziny, klanu, państwa” (DL, 174), ponieważ struktura dyskursu poetyckiego, zacierająca opozycję znaczące–znaczone wypowiada warunki „tetycznej i socjalizującej pozycji syntaktyki językowej” (DL, 174). Trzeba to rozumieć tak, że kryzys tetycznej, paternalistycznej funkcji języka i osłabiona sygnifikacja mogą przełożyć się na nieskuteczność socjalizacji albo mogą stanowić zapowiedź alternatywnej pedagogii. Język poetycki, wprowadzając kryzys znaczenia i transcendentnej racjonalności, problematyzuje dyskurs stanowiący podstawę normalizujących struktur społecznych i instytucjonalnych: państwa, rodziny, religii. W taki sposób Kristeva pisała o zestawianym przez Kunderę z Jaromilem Majakowskim, którego poetyka wierszy oparta na rytmach i dźwięcznościach sabotowała stabilność znaków, słów i struktur normatywnych (DL, 28–29), stanowiącą podstawę platonizmu, stalinizmu i faszyzmu, które były systemami myślenia ufundowanymi na „wykluczeniu języka poetyckiego” (DL, 31). Kristeva, podążając za esejem Romana Jakobsona *O pokoleniu, które zmarnowało swoich poetów*, ujmującym śmierć Majakowskiego jako akt założycielski społeczeństwa (wspólnota zbrodni w sensie Freudowskim), przekonywała również, że dotyczy to nie tylko społeczeństwa totalitarnego, ale każdego, które opiera się na stabilności niezmienniej codziennej egzystencji zafiksowanej na wąskich i sztywnych wzorach postępowania (DL, 31). W takim też sensie powieść *Życie jest gdzie indziej* dałaby się czytać – podobnie jak *Ferdydurke*⁴³ – jako powieść antyreferencjalna, antyinstytucjonalna i tym samym antyedypalna.

⁴³ Taką wykładnię zaproponowałem w książce: *Widma nowoczesności. „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 2014.

W takiej perspektywie kompleks Edypa przestaje być uniwersalną zasadą kultury, ale funkcjonuje jako normalizująca instytucja zamykająca seksualność w „dziwacznym, mieszczańsko zdobionym pudełku, w swego rodzaju sztucznym, niesmacznym trójkącie”, blokując produkcyjny wymiar pragnienia, neurotyzując nieświadomość, ponieważ przekształca seksualność w „mały, wstydlivy sekret”⁴⁴. Oznacza to przewartościowanie między innymi ujęć psychoanalitycznych, skazujących na „przymusową edypalizację buntownika”: „nieobecność Edypa interpretuje się jako b r a k po stronie ojca, dziurę w strukturze; następnie, w imię tego braku, odsyła się nas na drugi biegun edypalny, biegun wyobrażeniowego utożsamienia leżący po stronie macierzyńskiego niezróżnicowania” (AE, 106). Gilles Deleuze i Félix Guattari przekonują wbrew idealizującym ujęciom psychoanalitycznym, że rodzina zawsze jest ekscentryczna: „mama tańczy z misjonarzem, tatę wydymał poborca podatkowy, a «ja» pobił jakiś białas” (AE, 113), zawsze jest „jakiś wujek z Ameryki, brat, który zszedł na złą drogę, ciotka, która odeszła z wojskowym, bezrobotny krewny, bankrut lub ofiara kryzysu, dziadek anarchista, babcia leżąca w szpitalu niedołączna lub oszalała” (AE, 115). W to wszystko ingeruje jeszcze kontekst historyczno-społeczny, nie jako strukturalna abstrakcja, ale jako materialność realnego, o czym Deleuze i Guattari przypominają, cytując *Byłem pierwszym strukturalistą* Gombrowicza. Jeśli więc Jaromil, jako „subwersywny psychotyk” (AE, 150) w odróżnieniu od zedypalizowanych neurotyków, jest rewolucjonistą – a jest nim, cokolwiek by o nim nie myśleć – to jako pierwszy ma prawo powiedzieć: „«Edyp? Nie znam czegoś takiego», ponieważ rozmontowane fragmenty Edypa, przylegające do wszystkich kątów pola społeczno-historycznego, tworzą dla niego pole walki, a nie scenę mieszczańskiego teatru” (AE, 114). Owa walka rozgrywa się – tak jak u Kristevej – na płaszczyźnie związków pragnienia i języka: „stad gwałt na składni, przemyślana destrukcja znaczącego, nonsens wyniesiony do roli przepływu, powracająca wieloznaczność, która nawiedza każdą relację” (AE, 158).

Jaromil w swojej dziecięcej twórczości, w bliskości matki, a nawet w pojawiających się wahaniach, przeradzających się w dystansowanie się wobec matki, rzuca wyzwanie tej instytucji i daje odpór edypalnym koniecznościom. Ostatecznie, będąc zbyt blisko Rzeczy matczynej, i zbyt daleko, bo to jest relacja niemożliwa, nie dochowa wierności subwersywności tej estetyki ani incestowemu pragnieniu – i zgodnie z edypalną logiką odrzuci je jako

⁴⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, t. I, przeł. T. Kaszubski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2017, s. 56 (dalej jako: AE). Takie postawienie sprawy nie musi być nadużyciem, ponieważ nie wydaje się to odległe od wprost wyrażonych intuicji Kundery, zastrzegającego w wywiadzie, że żadna cywilizacja i ideologia nie mają monopolu na totalitaryzm, bo jego korzenie są antropologiczne: „każdy z nas miał doświadczenie praktyki totalitarnej w społecznym mikrokosmosie (rodzina, wojsko); każdy z nas zna totalitarną pokusę” (A. Finkielkraut, *Milan Kundera Interview* [w:] *Critical Essays on Milan Kundera*, s. 39).

antyspołeczne. Jako typowy melancholik będzie sublimował ten brak, ścigając jakieś cele, marzenia, przygody, miłości, ale przynoszą te usiłowania tylko rozczarowanie. W tym swoim dążeniu do uznania, prestiżu i władzy będzie tylko zdradzał pierwszą miłość. Innej nie zdobędzie, nie osiągnie też wymarzonych celów: poczucia męskości, poetyckiej sławy, ideowego spełnienia. Nie ma to wszystko dla mnie większego znaczenia, ponieważ powieść opowiada o porażce edypalizacji, wszak życie Jaromila kończy się żalospną – czyli najdosłowniej: abiektalną – porażką. Co więcej: życie zakończy on w ramionach matki, a matka po usunięciu zdjęcia umundurowanego ojca mówi czułym i drżącym głosem: „Nie chcę, by pomiędzy nas ktoś wkraczał. [...] Mój piękny chłopcze” (ŻJGI, 455), na co ten odpowiada: „Ja nie jestem piękny, mamusiu. Ty jesteś piękna. [...] Nigdy właściwie nie podobała mi się żadna kobieta [...] tylko ty, mamusiu” (ŻJGI, 456). I trzeba stwierdzić, że to bardzo dużo, ponieważ gdy chodzi o wymknięcie się z pułapki edypalizacji, to nie ma prostych rozwiązań. Jak podpowiadają Deleuze i Guattari, nie wystarczy tu być kawalerem, nie mieć dzieci, być gejem albo aktywistą LGBTQ, konieczne są egzystencjalny eksperyment, transgresja wymierzona w samego siebie i wzbudzenie „w sobie jakiejś miłości albo pragnienia”⁴⁵. Zatem to od czytelnika i czytelniczki zależeć będzie, czy będą postrzegali Jaromila jako figurę nieznośnie żenującą, kłopotliwie problematyczną czy może jednak osobliwie heroiczną...

Konkluzja

Gdyby zachodziła potrzeba najbardziej lakonicznego określenia specyfiki pisarskiego projektu Milana Kundery, to wolno by było nazwać go najdosłowniej performatywnym. Czeski pisarz działa na dwóch równoczesnych planach, jednocześnie coś robi i o tym mówi: literackim i metaliterackim, przy czym w powieściach, ze względu na ich wysoki poziom samoświadomości, płaszczyzny te pozostają trudne do rozróżnienia, eseistyka natomiast jest tyleż autonomicznym przedsięwzięciem, co paratekstowym komentarzem do tychże powieści. Wizja Kundery okazuje się radykalnie transhistoryczna i interdyscyplinarna. Imponująca jest erudycja autora *Zdradzonych testamentów*, która pozwala mu rozpoznawać nie zawsze wyraźne związki między literaturami, tekstami i autorami w sposób przekonujący, a zarazem niescholastyczny, błyskotliwy, czasem zabawny.

⁴⁵ G. Deleuze, *Negocjacje 1972–1990*, przeł. M. Herer, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej 2007, s. 24. Warto dodać, że Deleuze i Guattari uznawali *Anty-Edypa* za ciąg dalszy ideowego fermentu Maja '68 (*ibidem*, s. 27), a tytuł omawianej wyżej powieści został wzięty z powstałych wtedy graffiti z Nanterre i Sorbony.

W taki sposób Kundera pisze własną historię literatury, która koniec końców okazuje się bardzo bliska w swych założeniach paradygmatawi „literatury światowej”. Wykracza on jednak poza horyzont wypracowany przez teoretyków, ponieważ jednocześnie pisze tę samą historię literatury własnymi powieściami, które na płaszczyźnie intertekstualnych nawiązań można uznać za interpretacje innych powieści. Inspiracja Gombrowiczowska jest tu szczególnie ciekawa, bo Kundera nie tylko wyprzedza wszystkich gombrowiczologów i gombrowiczolożki, wpisując autora *Ferdydurke* w kontekst modernizmu (nowoczesności), ale i na wiele sposobów dyskontuje założenia jego interakcyjnej antropologii⁴⁶.

⁴⁶ Już w *Żarcie* pojawiają się ujęcia przypominające antropologię Gombrowicza: tożsamościowa niepewność („Ale kim byłem wtedy naprawdę? [...] byłem człowiekiem o kilku twarzach” [Ż, 43]); retoryka teatralności: maski (Ż, 43, 101; por. KŚiZ, 69), roli (Ż, 132; por. WP, 33; KŚiZ, 70), pozy (Ż, 277), stylu (Ż, 279); alienująca forma („Młodzi ludzie nie są przecież winni temu, że grają; nie są jeszcze uformowani, a życie rzuca ich w uformowany świat i muszą się zachowywać jak ludzie uformowani. Korzystają zatem bez namysłu z gotowych form” [Ż, 131]; por.: „świat, w którym rządzi forma” [N, 79]); relacyjne ujmowanie stosunków międzyludzkich, zwłaszcza miłości („Nie Kocham przecież w kobiecie tego, czym ona jest sama przez się i dla siebie, ale to, co mi z siebie daje, czym jest dla mnie” [Ż, 244]; „nie była dla mnie niczym innym więcej niż funkcją mojej własnej sytuacji” [Ż, 365]). Ta relacyjność znajduje swój wyraz przede wszystkim w konieczności potwierdzenia atrakcyjności swoich partnerek w oczach innych mężczyzn: „Każdy z moich kolegów mógł snuć wspomnienia o jakiejś kobiecie i w ten sposób dzielić się nią z innymi, ale tylko ja poza słowami mogłem dostarczyć im również widoku tej kobiety [...]. Ordynarne uwagi chłopców, którymi komentowali odwiedzin Łucji, zupełnie mnie przy tym nie irytowały; żaden z kolegów mi przez to Łucji nie odbierał [...]; wprost przeciwnie, wszyscy mi ją dawali: wszyscy wyostrozali mi jej podniecający obraz” (Ż, 160) – i jest to topos tej twórczości (ŚM, 63, 210, 217–218; KŚiZ, 195). Najzabawniejsze potwierdzenie tej tendencji pojawia się w *Nieśmiertelności*, w retorycznym pytaniu zadany przez Avenariususa o to, co wybraliby mężczyźni: noc z gwiazdą filmową, o której nie mogliby się nikomu pochwalić, czy spacer z obejmowaną ramieniem gwiazdą główną ulicą rodzinnego miasta (N, 411, 427). Istnienie dzięki cudzej opinii szczególnie ciekawie jest ujęte w pojawiającym się w tej powieści opowiedzianym przez Paula wątku imagologów, którzy w opozycji do esencjalistycznie myślących filozofów („liczy się to, czym jesteśmy” [N, 165]) przekonywali: „Tak długo, jak będziemy żyć wśród ludzi, będziemy tymi, za kogo ludzie nas uważają. [...] Czy jednak między moim ja a drugiej osoby istnieje bezpośredni kontakt, bez udziału oczu? [...] Naiwnym złudzeniem jest wiara, że nasz obraz jest zwykłym pozorem, za którym skrywa się prawdziwa substancja naszego ja, niezależna od spojrzenia świata. [...] nasze ja jest zwykłym pozorem, nieuchwytnym, nieopisanym, niejasnym, podczas gdy jedyną rzeczywistością, aż zbyt łatwą do uchwycenia i do opisania, jest nasz obraz w oczach innych. Lecz najgorsze jest to, że nie jesteś jego panem. Na początku próbujesz sam go namalować, następnie przynajmniej zachować na niego wpływ, kontrolować go, lecz na próżno: wystarczy jedno nieżyczliwe określenie, by na zawsze zamienić cię w żalną karyka-

Bibliografia

- Bielecki M., *Widma nowoczesności. „Ferdynand” Witolda Gombrowicza*, Warszawa: Instytut Badań Literackich 2014.
- Casanova P., *Światowa republika literatury*, przeł. E. Gałuszka, A. Turczyn, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2017.
- Češka J., *Barthes, Kundera, Gombrowicz*, „World Literature Studies” 2010, no. 2.
- Critical Essays on Milan Kundera*, ed. P. Petro, New York: G.K. Hall & Co. 1999.
- Damrosch D., *What is World Literature?*, Princeton–Oxford: Princeton University Press 2003.
- Deleuze D., *Negocjacje 1972–1990*, przeł. M. Herer, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej 2007.
- Deleuze G., Guattari F., *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, t. I, przeł. T. Kaszubski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2017.
- Derrida J., *Xópa/Chora*, przeł. M. Gołębowska, Warszawa: KR 1999.
- Etiemble R., *Porównanie to jeszcze nie dowód: przedmiot, metody, programy*, przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3.
- Girard R., *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. K. Kot, Warszawa: KR 2001.
- Gombrowicz W., *Przeciw poetom. Dialog o poezji z Czesławem Miłoszem*, wstęp F.M. Cataluccio, Kraków: Znak 1995.
- Illg J., *W kręgu powieści Milana Kundery*, Kraków: Universitas 1992.

ture” (N, 165–166). W związku z tym relacje w trójce będą swoistym lubrykatem związków z kobietami. Por. J. O’Brien, *op.cit.*, s. 28. I tak: Ludwik Jahn przeżywa seksualną inicjację w stylu gangbang (Ż, 89), podniecające okazują się słowo kolegi (Ż, 90–91), obecność kolegi (Ż, 89, 91), spojrzenie kolegi (Ż, 160), mówienie czy myślenie o zdradzonym rogowcu (Ż, 288, 303). Konsekwencje tego będą ściśle związane z rozpoznaniem René Girarda (*Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. K. Kot, Warszawa: KR 2001, s. 7–57) i Eve Kosofsky Sedgwick (*Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press 1985, s. 21–22): imitacyjny charakter pragnienia („cały mój poligamiczny żywot wynika nie z czego innego, jak z chęci naśladowania innych mężczyzn” [ŚM, 64]), absolutyzacja męskich przyjaźni („rozkoszne uczucie koleżeństwa, uczucie kumplostwa” [Ż, 83], „mężczyzna niczego nie potrzebuje bardziej, niż przyjaznego zrozumienia ze strony innego mężczyzny” [WP, 13]) i ich prewencyjna ascetyzacja („miałem w życiu dość dużo przygód z kobietami. To nauczyło mnie cenić sobie męską przyjaźń. Tego rodzaju związki, niesplamione głupotą erotyzmu, są jedyną prawdziwą wartością, jaką w życiu miałem” [ŚM, 155]), mizoginizm, wyrażający się stereotypowymi, seksistowskimi kreacjami kobiet (zinfantylizowanymi „szczebiocącymi dziewczątkami” [ŚM, 219] albo wyuzdanymi i okazującymi „swoje pożądanie tak jawnie” [ŚM, 117]) oraz wstrętem, agresją i mściwością w stosunku do kobiet: „pragnienie stosunku fizycznego graniczyło z chęcią doznania odrazy; pragnienie, by odczytać wreszcie z jej dzisiejszego ciała to, czego tak długo nie wolno mu było poznać, mieszało się z pragnieniem, by to, co odczyta, natychmiast pokalać” (ŚM, 192; por. ŚM, 279–280; Ż, 299–315; WP, 21, 41).

- Janiec-Nyitrai A., *Nieudana ucieczka przed „gębą”*. *Czytając Kunderę przez pryzmat Gombrowicza*, „Slavica Litteraria” 2018, nr 1.
- Kanda R., *Gesto – detail – forma. K některým aspektům tvorby Witolda Gombrowicze*, „Aluze” 2011, nr 2.
- Kosofsky Sedgwick E., *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press 1985.
- Kristeva J., *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyziński, wstęp M.P. Markowski, Kraków: Universitas 2007.
- Kristeva J., *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. L. Roudiez, transl. T. Gora, A. Jardine, L. Roudiez, New York: Columbia University Press 1980.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2007.
- Kristeva J., *Ta niewiarygodna potrzeba wiary*, przeł. A. Turczyn, Kraków: Universitas 2010.
- Kristeva J., *The Adolescent Novel [w:] Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva*, eds. J. Fletcher, A. Benjamin, London–New York: Routledge 1990.
- Kundera M., *Fortepian Chopina [w:] A. Jagodziński, Banici. (Rozmowy z czeskimi pisarzami emigracyjnymi)*, Warszawa: Oficyna Literacka 1988.
- Kundera M., *Księga śmiechu i zapomnienia*, przeł. P. Godlewski, A. Jagodziński, Warszawa: W.A.B. 2013.
- Kundera M., *Kubuś i jego Pan. Hold w trzech aktach dla Denisa Diderota*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: W.A.B. 2016.
- Kundera M., *Nieśmiertelność*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: W.A.B. 2015.
- Kundera M., *Posłowie [w:] idem, Życie jest gdzie indziej*, Londyn: Puls 1988.
- Kundera M., *Question er réponse*, „L’Atelier du roman” 1994, nr 2.
- Kundera M., *Spotkanie*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: W.A.B. 2016.
- Kundera M., *Sztuka powieści. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: W.A.B. 2015.
- Kundera M., *Śmieszne miłości*, przeł. E. Witwicka, Warszawa: W.A.B. 2013.
- Kundera M., *Walc pożegnalny*, przeł. P. Godlewski, Warszawa: Czytelnik 1990.
- Kundera M., *Zasłona. Esej w siedmiu częściach*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: W.A.B. 2016.
- Kundera M., *Zdradzone testamenty. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa: W.A.B. 2015.
- Kundera M., *Žart*, przeł. E. Witwicka, Warszawa: W.A.B. 2016.
- Kundera M., *Życie jest gdzie indziej*, przeł. J. Illg, Warszawa: W.A.B. 2013.
- Kundera. *Materiały z sympozjum zorganizowanego w Katowicach w dniach 25–26 kwietnia 1986 r.*, red. J. Illg, Londyn: Polonia 1988.
- Le Grand E., *Kundera aneb Paměť touhy*, Olomouc: Votobia 1998.
- Milan Kundera, edit. and with introduction by H. Bloom, Philadelphia: Chelsea House Publishers 2003.
- Misurella F., *Milan Kundera. Public Events, Private Affairs*, Columbia: University of South Carolina 1993.

- Moretti F., *Przypuszczenia na temat literatury światowej*, przeł. P. Czaplński, „Teksty Drugie” 2014, z. 4.
- Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, red. T. Bilczewski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2010.
- O’Brien J., *Milan Kundera & Feminism. Dangerous Intersections*, New York: St. Martin’s Press 1995.
- Oliver K., *Reading Kristeva. Unraveling the Double-bind*, Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press 1993.
- Pichova H., Rhine M., *Reading Oedipus in Milan Kundera’s „The Unbearable Lightness of Being”*, „Comparative Literature Studies” 1997, no. 1 (34).
- Pietrzykowska J., *Motyw dziecka w twórczości Milana Kundery* [w:] *Język, tożsamość, wychowanie*, red. K. Feruga, A. Ostrowska-Knapik, Praha: Verbum 2018.
- Platon, *Timajos. Kritias albo Atlantyck*, przekład, wstęp, komentarz, skorowidz P. Siwek, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1986.
- Rorty R., *Heidegger, Kundera, Dickens*, przeł. M. Kwiek [w:] *Między pragmatyzmem a postmodernizmem. Wokół filozofii Richarda Rorty’ego*, red. A. Szahaj, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK 1995.
- Šerlaimova S., *Český román a evropský kanon* [w:] *eadem, Otázky českého kanonu*, Praha: Torst 2006.
- Soliński W., *Gombrowicz w Czechach?* [w:] *Literatura polska w świecie*, t. III, red. R. Cudak, Katowice: Gnome 2010.
- Soliński W., *Lekcja polskiego profesora Bladaczki po czesku wyłożona – o czeskim przekładzie „Ferdynurki” Witolda Gombrowicza* [w:] *Gombrowicz i tłumacze*, red. E. Skibińska, Łask: Leksem 2004.
- Spivak G.Ch., *Death of a Discipline*, New York: Columbia University Press 2003.
- Steinby L., *Kundera and Modernity*, West Lafayette: Purdue University Press 2013.
- Wellek R., *Kryzys literatury porównawczej*, przeł. Z. Łapiński, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3.