

Artur Hellich
(Uniwersytet Warszawski)

JAK NIE NALEŻY CZYTAĆ MILANA KUNDERY? (Z EUROPA ŚRODKOWĄ W TLE)

I

Swoją przedostatnią książkę, *Spotkanie*, Milan Kundera poprzedza następującymi słowami: „...spotkanie moich refleksji i moich wspomnień, moich starych tematów (egzystencjalnych i estetycznych) i moich starych miłości (Rabelais, Janaček, Fellini, Malaparte...)”¹. Znaczący Kundera może to zdziwić, o ile bowiem Rabelais i Janaček od lat byli przez pisarza opisywani i opiewani, o tyle Fellini i Malaparte pojawiali się w jego eseistyce znacznie rzadziej. Uważny czytelnik Kundery powiedziałby raczej, że „stare miłości” Czecha to Rabelais i Cervantes, Sterne i Diderot. To ich nazwiska bowiem Kundera tak często zestawia, mówiąc o wynalazcach i najwybitniejszych reprezentantach powieści nowożytnej; inne jego znane zestawienie to Franz Kafka, Hermann Broch, Robert Musil i Witold Gombrowicz, bodaj najczęściej cytowani przezeń dwudziestowieczni powieściopisarze. A i to wyliczenie przecież nie wyczerpuje bogactwa Kunderowskich odniesień, wszak w jego powieściach i esejach od lat przywoływane są nazwiska Haška, Kiša, Kazimierza Brandysa, Bartóka, Schönberga, Bacha...

Ścisłej rzecz ujmując, lista „starych miłości” autora *Nieznosnej lekkości bytu* jest w każdym utworze odmienna. Dla wiernego czytelnika to nic nowego – Kundera jest autorem czynnie kształtującym swój dorobek: czuwa nad przekładami, konstruuje kanon własnej twórczości, modyfikuje dawne koncepcje. Jakkolwiek systematyzacja jego poglądów jest więc zadaniem karkołomnym. Trudno się jednak dziwić – gros partii eseistycznych wygłasza, przeplatając je z opisami wydarzeń fabularnych, narrator w jego powieściach, wiele chętnie cytowanych, quasi-politycznych wypowiedzi pochodzi ze zbioru esejów *Sztuka powieści*, które otwiera znaczący podtytuł: *Obcy jest mi świat teorii. Poniższe refleksje są refleksjami praktyka*².

Należy przeto zrozumieć, że zestawienie „Kafka, Broch, Musil, Gombrowicz”³ nie jest wcale krytycznoliteracką, konceptualną unifikacją, która poddaje

¹ M. Kundera, *Spotkanie*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2009, s. 5.

² Tenże, *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2004, s. 5.

³ Takie zestawienie pojawia się np. w *Zasłonie*. Zob. M. Kundera, *Zasłona. Esej w siedmiu częściach*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2006, s. 52.

się systematyzacji, tylko literacką metonimią, zrozumiała jedynie w kontekście danego wywodu. Pejoratywność określenia „wielbiciel Ernesta Ansermeta” – by posłużyć się innym przykładem – będzie dostrzegalna tylko w kontekście tych esejów Kundery, w których z wyraźną niechęcią mówi się o poglądzie, iż etyczną rolą muzyki jest oddziaływanie na uczucia, a nie na intelekt odbiorcy⁴; nie zrozumiemy awersji Kundery do Ansermeta, jeśli nie zrozumiemy jego awersji do *homo sentimentalis*, którego reprezentantem jest, według autora *Żartu*, znany dyrygent⁵. Lecz co należy rozumieć przez *homo sentimentalis*? Wszak jest to kolejna konstrukcja pojęciowa Kundery, przedstawiona w dodatku w jego wcześniejszym (!) utworze...⁶ Jak sam instruuje:

Ironia mówi: żadne ze stwierdzeń zamieszczonych w powieści nie może być rozważane oddzielnie, każde z nich przechodzi przez skomplikowaną i pełną sprzeczności konfrontację z innymi stwierdzeniami, innymi sytuacjami, innymi gestami, innymi ideami, innymi wydarzeniami. Jedynie powolna, powtórzona, wielokrotna lektura może odsłonić wewnątrz powieści wszystkie *ironiczne związki*, bez których powieść pozostanie niezrozumiała⁷.

Panoramyczne spojrzenie na dorobek czeskiego pisarza pozwala zauważyć, że porządek wywodu (wszak zarówno w swych esejach, jak i w powieściach Kundera nie „opowiada”, lecz „rozumuje”⁸) obowiązuje nie tylko w obrębie danej książki, ale również w obrębie jego całej twórczości („myśli powieściowej”⁹, jak zapewne sam by to określił); odnajdywanie sensu danego utworu jest często możliwe tylko dzięki znajomości utworów poprzednich, te z kolei bywają nierzadko przedmiotem autoironicznego komentarza w tekstach, które wydano później.

Mając w pamięci powyższe rozpoznania, można stwierdzić, że to nie zwyczajna, wywołana zmianą sytuacji politycznej rewizja poglądów, ale obawa przed tym, by nie stać się ofiarą kodyfikatorów idei filozoficznych lub, co gorsza,

⁴ Emocjonalną krytykę Ernesta Ansermeta odnajdziemy w zbiorze esejów *Zdradzone testamenty*. Zob. M. Kundera, *Zdradzone testamenty. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1996, s. 62–63.

⁵ Dla ścisłości: w *Zdradzonych testamentach* – w odniesieniu do Ansermeta – nie pada określenie *homo sentimentalis*, tylko „inkwizytor sentymentalny” (M. Kundera, *Zdradzone testamenty...*, s. 63) oraz – co wynika z kontekstu – „człowiek sentymentalny”: „obrońcy muzyki rozumianej jako wyraz uczuć, [...] oskarżający go [Strawińskiego – A.H.] o ubóstwo serca, nie okazali, co ciekawe, nadmiernej wrażliwości, by pojąć, jaka uczuciowa rana kryje się za jego wędrówką przez historię muzyki. Nic w tym dziwnego: nikt nie jest bardziej nieczuły niż ludzie sentymentalni”. Zob. tamże, s. 90.

⁶ Określenie *homo sentimentalis* zostało stworzone przez Kunderę w poprzedzającej *Zdradzone testamenty* powieści *Nieśmiertelność*: „*Homo sentimentalis* należy określić nie jako osobę, która doznaje uczuć (gdyż tych doznawać możemy wszyscy), lecz jako osobę, która wyniosła je do rzędu wartości”. Zob. M. Kundera, *Nieśmiertelność*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1995, s. 189–191. Załączki pojęcia *homo sentimentalis* można dostrzec już w esejach Kundery poświęconych Europie Środkowej (por. np. wywody na temat „duszy słowiańskiej”: tenże, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, „Zeszyty Literackie” 1984, nr 5, s. 21). Dokładniejsze omówienie pojęcia *homo sentimentalis* zob. M. Bieńczyk, D. Siwicka, *Ecce tralala*, „Res Publica Nowa” 1996, nr 7/8, s. 58–63.

⁷ M. Kundera, *Zdradzone testamenty...*, s. 182.

⁸ Słuszna uwaga J. Olejniczaka. Zob. tenże, *Powieść jako esej*, w: Kundera. *Materiały z symposium zorganizowanego w Katowicach w dniach 25–26 kwietnia 1986 r.*, pod red. J. Illga, Kraków 1986, s. 158.

⁹ „[Myśl powieściowa] złobi szczeliny we wszystkich systemach idei, które nas otaczają [...] nie pragnie przekonywać, lecz [...] inspirować inną myśl, poruszać myślenie”. Zob. M. Kundera, *Zdradzone testamenty...*, s. 157–158.

politycznych (a więc, aby zachować status niedogmatycznego powieściopisarza)¹⁰, zdecydowała, iż kilka lat po publikacji Kundera wykluczył możliwość przedrukowywania jego najślynniejszego eseju – *Zachodu porwanego albo tragedii Europy Środkowej*¹¹. Nie są to, rzecz jasna, domniemania natury genetycznej. Krytycznoliterackie spojrzenie na całokształt twórczości powieściopisarskiej i eseistycznej pozwala bowiem odnaleźć wyraźne, strukturalne różnice pomiędzy *Zachodem porwanym* a dorobkiem włączonym przez Kunderę do kanonu jego twórczości. Dostrzeżenie tych różnic wydaje mi się kluczowe dla zrozumienia pisarstwa Milana Kundery.

II

Przyczynę ogromnej popularności *Zachodu porwanego* przekonująco tłumaczy Ewa Graczyk:

On [Milan Kundera – A.H.] pisze ten tekst [*Zachód porwany* – A.H.] jako pisarz, w związku z czym nie jest to tylko polityka i to nie jest tylko polityczne. Posługuje się Kundera w tym eseju całym szeregiem kategorii, chwytów, które wypracował w swoich powieściach. Występują u niego dwa zjawiska, które łączą się ze sobą: eseizacja powieści, ale także bardzo wyraźna f a b u l a r y z a c j a d y s k u r s u. Kiedy czytałam *Europę Środkową*, uderzyło mnie, że ogromny sukces czytelniczy tego eseju wynika w dużej części i z tego powodu, że Kundera – świadomie lub współświadomie – opowiada w nim historię erotycznego trójkąta. Europa Środkowa, Zachód i Związek Radziecki tworzą w tym tekście miłosny trójkąt, którego istnienie emocjonalizuje i dramatyzuje dyskurs, i to powoduje, że ma on taką nośność [...]¹².

Trudno odmówić uroku historii Europy Środkowej zakochanej w Zachodzie i przezeń odrzuconej, trudno nie zadumać się nad postępowaniem Związku Radzieckiego, który – nie licząc się ze zdaniem Europy Środkowej – zawłaszcza ją, rzekomo przychodząc do niej z pocieszeniem, a *de facto* gwałcąc ją. Uwagi Graczyk o fabularyzacji dyskursu w eseju nie są przesadne, wszak owa fabularyzacja jest wynikiem znanej dążności Kundery do tworzenia form heteromorficznych, scalających w sobie rozmaite subgatunki powieściowe i niepowieściowe, w których jednak żaden nie dominuje nad pozostałymi¹³. Lecz gdyby

¹⁰ Zdanie to podzielił w wywiadzie radiowym Aleksander Kaczorowski, zob. dyskusję poświęconą Milanowi Kunderze (nagranie audio): <http://www.polskieradio.pl/24/2843/Artykul/1043318>, Milan-Kundera-%E2%80%93-biografia-nie-calkiem-ukryta (dostęp: 08.02.2014).

¹¹ Pierwotnie tekst ukazał się w języku francuskim, później przełożono go na język angielski. Zob. M. Kundera, *Un occident kidnappé*, „Le Débat” 27.11.1983 oraz: tenże, *The Tragedy of Central Europe*, „The New York Review” 26.04.1984. W polskim tłumaczeniu tekst opublikowano w „Zeszytach Literackich”, zob. tenże, *Zachód porwany...* Na wycofanie eseju z obiegu Kundera zdecydował się po upadku komunizmu, tłumacząc się z tego pośrednio – jak sugeruje Łukasz Grzesiczak – w *Niewiedzy*. Zob. Ł. Grzesiczak, *Pijana Europa Środkowa*, <http://www.pk.org.pl/artikul.php?id=338> (dostęp: 09.02.2014).

¹² Wypowiedź E. Graczyk w dyskusji poświęconej Europie Środkowej, zob. *Kundera...*, s. 36.

¹³ Zdaniem Krzysztofa Uniłowskiego tworzenie form heteromorficznych pozostaje na usługach Kunderowskiej konstrukcji powieściowej polifonii, bliskiej raczej pojęciu „hipertekstualności” G. Genette’a niż, jak sugeruje sam pisarz, muzykologicznej wykładni twórczości J.S. Bacha. Zob.

Zachód porwany był tak udanym tekstem literackim, jak mogłoby wynikać z wypowiedzi Graczyk, Kundera nie zdecydowałby się na wycofanie go z obiegu. Chodzi o to, że pojawiający się w eseju „cały szereg kategorii, chwytów” pozostaje jedynie na usługach publicystycznej wymowy tekstu. Romansowa intryga nie zostawia czytelnikowi wiele miejsca do interpretacji, struktura relacji w miłosnym trójkącie opiera się na prostych dychotomiach: niewdzięczny Zachód, zły Związek Radziecki, oszukana i gwałcona Europa Środkowa. Publicystyczny wymiar tego eseju obnaża również zawarte w nim czytelne przesłanie: politycznie zawłaszczona przez Związek Radziecki Europa Środkowa kulturowo należy do Zachodu.

Być może *Zachód porwany* nie wzbudziłby tak wielkich kontrowersji, gdyby Kundera – chcąc udowodnić tezę, iż kultura środkowoeuropejska różni się od rosyjskiej – nie oceniał tych kultur, tylko je ze sobą porównywał. W jego eseju bowiem, obok żarliwej pochwały artystów środkowoeuropejskich, odnajdziemy również dotkliwą krytykę kultury rosyjskiej. Słowa Josepha Conrada: „nie ma nic bardziej obcego temperamentowi polskiemu z jego rycerskim poczuciem obowiązku i przesadnym poszanowaniem praw jednostki niż to, co w świecie literatury nazywa się «duchem słowiańskim»”, komentuje Kundera w znamienity sposób: „duch słowiański” (albo „dusza słowiańska”) jest polityczną mistyfikacją Rosji z XIX w., w istocie zaś „słowiańszczyzna” miałyby być ucieleśnieniem tego, co rosyjskie¹⁴. Ponadto, aby pełniej oddać charakterystykę „ducha słowiańskiego”, pisarz cytuje sztych fragment książki *How To Be an Alien* George’a Mikesa:

Ci, co ją posiadają [„duszę słowiańską” – A.H.] są na ogół nader głębokimi myślicielami. Np. chętnie mawiają: „Są chwile, kiedy jestem wesoły, oraz takie, kiedy jestem smutny. Jak to wytłumaczyć?” Albo: „Jestem tak zagadkowy. Bywa, że chciałbym być kimś innym, niż tym, kim jestem”. Albo: „Gdy jestem sam w lesie o północy i przeskakuję z drzewa na drzewo, to myślę sobie często, że życie jest dziwne”¹⁵.

W *Zachodzie porwanym* nie odnajdziemy nie tylko tak wychwalanej przez Kunderę powieściowej wieloznaczności¹⁶, ale nawet właściwego sztuce esejistycznej przekonania o dialogowej naturze prawdy. Autor *Żartu* nie medytuje nad właściwościami „duszy słowiańskiej” czy kultury środkowoeuropejskiej i nie ukazuje rzeczy bardziej skomplikowanymi, niż mogłyby się wydawać na pozór¹⁷. Efektowność zarysowanego w eseju podziału wynika z zapisanej w nim wyraźnej dychotomii: napędzająca Zachód kultura środkowoeuropejska jest ciekawsza

K. Uniłowski, *Zmierzch powieści i „Sztuka powieści” Milana Kundery*, „Fa-Art” 1992, nr 4, s. 22. Tego, że Kundera jest twórcą świadomie konstruującym swoje teksty, dowodzi np. jeden z jego autokomentarzy, poświęcony konstrukcji rozdziału *Aniołowie z Księgi śmiechu i zapomnienia*: „Tekst ten składa się z następujących części: 1. anegdota o dwóch studentkach i ich lewitacji; 2. opowieści autobiograficznej; 3. krytycznego eseju o książce feministycznej; 4. bajki o aniele i diable; 5. opowieści o Eluardzie latającym nad Pragę. Części te nie mogą istnieć samodzielnie; oświetlają się one i wzajemnie tłumaczą, skupione nad jednym tematem, jednym pytaniem: «czym jest anioł?»” M. Kundera, *Sztuka...*, s. 71.

¹⁴ Tenże, *Zachód porwany...*, s. 21.

¹⁵ Tamże, s. 21–22 (Kundera nie podaje dokładnej lokalizacji cytatu).

¹⁶ Zob. np. tenże, *Sztuka...*, s. 13–15.

¹⁷ Jest to parafraza słów Kundery na temat powieści: „Duch powieści jest duchem złożoności. Każda powieść mówi czytelnikowi: «rzeczy są bardziej złożone niż myślisz»”. Tamże, s. 23.

i bogatsza od kultury rosyjskiej. Nic dziwnego, że środowiska emigracji rosyjskiej wytknęły pisarzowi nastawienie antyrosyjskie (wszak Kundera utożsamia rosyjską „duszę słowiańską” z politycznym najeźdźcą, Związkiem Radzieckim)¹⁸.

Jednak najmocniejszym zarzutem, jaki usłyszał autor *Żartu*, było określenie jego wizji Europy Środkowej jako „idei emigracyjnej lub też idei emigrantów poszukujących nowego zakorzenienia” w świecie zachodnim¹⁹. Jest to zarzut o tyle istotny, że ukazuje aktualnościowy wymiar wizji Kundery – wszak po upadku żelaznej kurtyny (a tym bardziej po przystąpieniu krajów Europy Środkowej do Unii Europejskiej) ciężko było mówić o heroizmie życia i walki z komunizmem na emigracji²⁰. Wielu emigrantów (w tym Kundera) nie zdecydowało się na powrót do ojczyzny, prawdopodobnie chcąc uniknąć rozczarowania, jakie stało się udziałem Odyseusza po powrocie na Itakę²¹.

Co istotne, systematyzacji poddawano nie tylko wywiedzione z *Zachodu porwanego* i towarzyszących mu esejów z lat osiemdziesiątych²² polityczne poglądy Kundery, ale również zawartą w nich załączkowo koncepcję środkowo-europejskiej sztuki. Sam Kundera nie pisał o niej zbyt wiele. W *Zachodzie*

¹⁸ Zob. J. Illg, *W kręgu powieści Milana Kundery*, Kraków 1992, s. 188. Jak przypomina Illg, największe wzburzenie przeciw antyrosyjskości Kundery wywołał jednak nieco wcześniejszy jego esej (choć opublikowany później niż *Zachód porwany*): *Wprowadzenie do wariacji*, napisany po czesku w 1981 r., a pierwotnie opublikowany w tłumaczeniu francuskim, jako wstęp do francuskiego wydania *Jacques et son Maître*, zob. M. Kundera, *Jacques et son Maître. Hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris 1984 (polska wersja: tenże, *Kubuś i jego Pan: hold w trzech aktach dla Denisa Diderota*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2000, s. 7–19). Wersja angielska tekstu ukazała się w „The New York Review of Books” z 6 stycznia 1985 r. i na łamach tej gazety – 17 stycznia 1985 r. – opublikowano także słynną polemikę Josefa Brodskiego (polska wersja: J. Brodski, *Dlaczego Kundera myli się co do Dostojewskiego*, „Zeszyty Literackie” 1985, nr 11). Jeszcze ostrzej od Brodskiego wypowiedziała się Natalia Gorbaniewska, zob. rozmowę z nią w: *Wyborów tych dokonuje zawsze dobry duch*, w: *Divertimento sztokholmskie*, Warszawa 1989, s. 59–68.

¹⁹ „Trudności wtopienia się emigrantów z Europy Centralnej w świat zachodni [...] mogą być czynnikiem ewokującym poczucie inności i potrzebę samopotwierzenia się. A stąd już tylko krok do mitycznej środkowoeuropejskiej odmienności”. Zob. C. Robotycki, *Milana Kundery „Europa Środkowa” – odbiór idei w Polsce*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne” 1996, z. 34, MCXCIII, s. 66.

²⁰ Sam Kundera, po latach, skomentował swoją koncepcję w ten sposób: „Nie sądzę, by na uniwersytetach uczono kiedyś historii Europy Środkowej jako oddzielnej dyscypliny [...] Czyż zresztą ja sam nie posługiwałem się z równym naciskiem tym pojęciem, gdybym nie zaznał politycznego dramatu mojego ojczystego kraju? Z pewnością nie. Istnieją słowa, które drzemią we mgłę i które w stosownej chwili przychodzą nam z pomocą. «Europa Środkowa» zdemaskowała jałtańskie kłamstwo, owo kupczenie trzech wojennych zwycięzców, którzy przesunęli tysiącletnią granicę między europejskim Wschodem i Zachodem o kilkaset kilometrów na zachód”. Zob. M. Kundera, *Zastłona*, s. 49.

²¹ Dekonstrukcji mitu Wielkiego Powrotu dokonał Kundera w *Niewiedzy* (M. Kundera, *Niewiedza*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2003). Trudno o wymowniejszy komentarz do *Zachodu porwanego*. Przecież porównując Europę Środkową do Itaki (a tak, jak sądzę, można interpretować *Niewiedzę*), Kundera niejako przystaje na zarzut krytyków swojej niegdysiejszej koncepcji, iż w okresie przymusowej emigracji Europa Środkowa była dla niego „realnością zmityzowaną” (zob. C. Robotycki, *Milana Kundery...*, s. 66), rodzajem kompensacji, a nie konkretnym, politycznym projektem (jako „sielankową” określił Kundera Europę Środkową w *Zdradzonych testamentach*, zob. M. Kundera, *Zdradzone testamenty...*, s. 236).

²² Mam tu na myśli uzupełniający się z *Zachodem porwanym* esej *O dziedzictwo kulturalne Europy Środkowej* (zob. M. Kundera, *O dziedzictwo kulturalne Europy Środkowej*, „Fa-Art” 1992, nr 4) oraz dwa eseje opublikowane w ramach *Sztuki powieści: Wzgardzone dziedzictwo Cervantesa* oraz *Sześćdziesiąt pięć słów* (zob. tenże, *Sztuka...*).

porwanym skupił się jedynie na wyliczeniu artystycznych osiągnięć twórców o środkowoeuropejskiej narodowości (Austriaków, Czechów, Węgrów i Polaków) – mówił zatem o Schönbergowskiej dodekafonii, twórczości prozatorskiej Kafki i Haška, będącej „powieściowym pendant” do dorobku Musila i Brocha, o dokonaniach praskiego koła lingwistycznego oraz estetyce groteski Gombrowicza, Schulza i Witkiewicza, poprzedzającej rozwój teatru absurdu lat pięćdziesiątych²³. W *Sztuce powieści* natomiast nazwał Kafkę, Haška, Musila i Brocha „plejadą wielkich środkowoeuropejskich powieściopisarzy”, którzy to – opisując żywioł Historii jako siłę „bezosobową, nieposkromioną, nieobliczalną, niezrozumiałą” – „sposztrzęgli, podjęli i uchwycili *schyłkowe paradoksy* Czasów Nowożytnych”²⁴. W powyższym zbiorze esejów odnajdujemy również następujący opis sztuki środkowoeuropejskiej:

Najteższe umysły (Freud, powieściopisarze) nadają wartość temu, co przez stulecia pozostawało niedoceniane czy nieznanne: demistyfikatorskiej, racjonalnej przenikliwości; poczuciu rzeczywistości; powieści. Ten bunt sytuuje się dokładnie po przeciwnej stronie rewolty modernizmu francuskiego: antyracjonalistycznego, antyrealistycznego, lirycznego [...] Plejada wielkich powieściopisarzy europejskich: Kafka, Hašek, Musil, Broch, Gombrowicz [w porównaniu z poprzednim cytowanym fragmentem, lista pisarzy jest już uzupełniona o Gombrowicza, choć tekst należy do tego samego zbioru esejów! – A.H.]; ich niechęć do romantyzmu; ich miłość powieści przedbalzakowskiej i ducha libertyńskiego [...] nieufność wobec Historii i upojenia przyszłością; modernizm pozbawiony złudzeń awangardy²⁵.

Wprawdzie, jak należy przypuszczać, pisarz szerzej omówił wyznaczniki owego środkowoeuropejskiego stylu w trakcie prowadzonego przezeń paryskiego seminarium „Wielka powieść środkowoeuropejska (Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz)” oraz w licznie udzielanych wywiadach, jednak w samym kanonie jego twórczości nie znajdziemy wielu podobnych opisów. Nie zmienia to faktu, że na podstawie tych nielicznych i dość ogólnych wypowiedzi powstał artykuł doprecyzowujący ideę stylu środkowoeuropejskiego, *Milan Kundera and The Central European Style*²⁶ (1987). Jego autor, Fred Misurella, po przecinku wymienił wykładniki stylu środkowoeuropejskiego, m.in.: sentymentalno-ironiczną narrację, intelektualno-filozoficzny, czarny humor; skłonność do łączenia eseju z narracją powieściową i rzeczywistości z fikcją²⁷. Inne wymienione przez badacza wykładniki to sceptycyzm wobec politycznych i religijnych idei²⁸ oraz skłonność do operowania materialnym konkretem w opozycji do właściwego romantyzmowi i mistycyzmowi posługiwania się pojęciami abstrakcyjnymi²⁹. Odwołując się do twórczości Kundery, Gombrowicza, Kiša i Kazimierza Brandysa, Misurella określił styl środkowoeuropejski jako kombinację północnoamerykańskiej prozy

²³ Zob. M. Kundera, *Zachód porwany...*, s. 22–23.

²⁴ Zob. tenże, *Sztuka...*, s. 18.

²⁵ Tamże, s. 111.

²⁶ F. Misurella, *Milan Kundera and The Central European Style*, „Salmagundi” 1987, nr 73: *Milan Kundera: Fictive Lightness, Fictive Weight*.

²⁷ Podaję całe wyliczenie w amerykańskim oryginale: „historical determinism coupled with a flair for narrative caprice (often shown in the guise of fatal and faithful accidents that diminish the value of individual human effort); an ironic, personal voice that combines sentimentality with an aloof; intellectual darkly philosophic humor; and finally, a willingness to mix essay with narrative, reality with fiction, regarding them all as equally relevant to the novelist’s art”. Tamże, s. 40.

²⁸ Tamże, s. 56–57.

²⁹ Tamże, s. 49.

non-fiction ze środkowo- i południowoeuropejskim realizmem magicznym; mieszaną fantazji z historią oraz nauki i filozofii ze sztuką³⁰.

Problematycznym punktem eseju *Milan Kundera and The Central European Style* nie jest to, że Misurella próbuje opisać i skodyfikować środkowoeuropejski styl pisarski, lecz fakt, iż czyni to niejako na licencji udzielonej mu przez Kunderę. Już sam tytuł artykułu sugeruje, że badacz uznaje autora *Żartu* za fundatora stylu Europy Środkowej. Czy tak chciałby być odczytywany sam Kundera?

Odpowiedź pisarza padła po wielu latach, w *Zastłonie* (2005). Opisując swe niegdysiejsze motywacje, Kundera potwierdził, że pierwotnie *Zachód porwany* napisał z przyczyn politycznych³¹. Później jednak powrócił do pojęcia „Europa Środkowa” z odmiennych pobudek:

Pojęcie „Europa Środkowa” przyszło mi później z pomocą raz jeszcze, i to z powodów, które z polityką nie miały nic wspólnego; zdarzyło się to wówczas, gdy zaczęło mnie dziwić, że słowa „powieść”, „sztuka nowoczesna”, „powieść nowoczesna” znaczą dla mnie co innego niż dla moich francuskich przyjaciół. Nie było między nami niezgody, chodziło o zwykłe stwierdzenie różnicy między dwiema tradycjami, które nas ukształtowały. W skróconym spojrzeniu na historię obie kultury zdały mi się dwiema niemal symetrycznymi antytezami. We Francji: klasycyzm, racjonalizm, duch libertyński, a później, w dziewiętnastym wieku, epoka wielkiej powieści. W Europie Środkowej: królestwo wyjątkowo ekstatycznej sztuki barokowej i później, w wieku dziewiętnastym, moralizatorska idylla biedermeieru, wielka poezja romantyczna, niewiele wielkiej powieści³².

W powyższym fragmencie zaskakuje użycie czasu przeszłego, które sugeruje, że Kundera (autoironicznie) opisuje zamknięty rozdział swojego życia. W istocie autor *Żartu* przyznał, że koncepcja Europy Środkowej i wiążącego się z nią stylu była mu kiedyś potrzebna jako argument w dyskusji z francuskimi literaturoznawcami, a ściślej rzecz biorąc – jako poręczna metafora. Nie świadczy to wcale o radykalnej zmianie jego pisarskiego temperamentu – już w *Zdradzonych testamentach* „plejadę wielkich pisarzy Europy Środkowej”³³ (Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz) zastąpiła peryfrazą „najwięksi powieściopisarze okresu postproustowskiego”³⁴, a rozważania nad sztuką Europy Środkowej usta-

³⁰ Tamże, s. 40. Unifikacyjnej wizji pisarstwa środkowoeuropejskiego w kulturze anglosaskiej przysłużyła się również edytowana przez Philipa Rotha w latach 1974–1989 czterotomowa seria *Writers from The Other Europe*, w ramach której – oprócz wywiadów Rotha z Kunderą – opublikowano amerykańskie przekłady powieści i opowiadań Kiša, Ludvika Vaculika, Bohumila Hrabala, Brunona Schulza, Jerzego Andrzejewskiego, Tadeusza Borowskiego, Tadeusza Konwickiego, Witolda Gombrowicza, Györgya Konráda i Milana Kundery.

³¹ Zob. przyp. 22.

³² M. Kundera, *Zastłona*, s. 49–50.

³³ Do tego sformułowania Kundera również powrócił w *Zastłonie*: „Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz... Czy tworzyli oni grupę, szkołę, jakiś ruch? Nie; byli samotnikami. Wielokrotnie nazywałem ich «plejadą wielkich powieściopisarzy Europy Środkowej» i w istocie każdego z nich, nieczym gwiazdy plejady, otaczała pustka. Tym bardziej wydawało mi się, 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”. Zob. M. Kundera, *Zastłona*, s. 52. W tym fragmencie, podobnie jak we fragmencie ze stron 49–50, zwraca uwagę użycie czasu przeszłego, sugerujące ironiczny dystans autora wobec żywnych niegdys z żarliwością przekonań.

³⁴ Zob. tenże, *Zdradzone testamenty...*, s. 70.

piły miejsca medytacjom nad dorobkiem artystycznym i kulturalnym małych narodów, przede wszystkim Islandii i Martyniki³⁵. Nie oznacza to jednak, że w *Zasłonie* Kundera zmienił poglądy estetyczne, hołdował nowym trendom w sztuce i pracował nad nowym stylem własnej twórczości; przeciwnie; wciąż przywoływał nazwiska tych samych twórców i wychwalał te same przymioty ich pisarstwa. Sęk jednak w tym, że umieścił je w innych – nieśrodkowoeuropejskich – kontekstach.

III

Wycofanie się Kundery z politycznie i kulturalnie pojmowanej koncepcji Europy Środkowej wydaje mi się zrozumiałe. Nie chodzi tu o samą koncepcję, lecz – szerzej – o sprzeciw wobec określonego sposobu interpretowania tekstów pisarza. O ile publicystyczny w wymowie *Zachód porwany* zachęcał czytelnika do podejmowania doraźnych odczytań, o tyle włączone do kanonu twórczości pisarza eseje i powieści (w tym teksty umieszczone w *Sztuce powieści*) takich wskazówek nie zawierały. „Wydobywanie” z nich – zarówno z powieści, jak i z esejów – koncepcji środkowoeuropejskiego stylu w sztuce jest dowodem interpretowania ich niczym zawierających tezę i argumentację traktatów, a nie jako wieloznacznych tekstów literackich. Przekonująco pisze o tym Krzysztof Uniłowski:

[Kundera – A.H.] nie ma ambicji precyzyjnego, „słownikowego” dookreślenia wypromowanych przez siebie terminów. Stawką jest sam proces ich redefiniowania (po prostu: pisania). [...] W ostatecznym rachunku błyskotliwe rozważania na temat zapomnienia czy litosti, kiczu czy gówna wyzbyte są jakichkolwiek pretensji do autorytatywności. Nadużyciem byłoby wyjęcie ich z tekstu, cytowanie i przejmowanie. Należą one li tylko do utworu³⁶.

³⁵ Apologię małych narodów europejskich odnajdujemy już w *Zdradzonych testamentach*, tutaj też pada nawiązanie do języka najmniejszego spośród tych narodów, islandzkiego (zob. M. Kundera, *Zdradzone testamenty...*, s. 172–174). W *Zasłonie* punktem wyjściowym do rozważań nad koncepcją *Die Weltliteratur* Goethego jest szerzej nieznany, doniosły artystycznie zbiór średniowiecznych sag islandzkich (zob. tenże, *Zasłona...*, s. 36–37). W *Spotkaniu* zaś pisarz omawia powieść Islandczyka, Guðbergura Bergssona, *Skrzydło łabędzia*. Tam również odnajdujemy cały rozdział poświęcony kulturze i sztuce Martyniki, ojczyzny wielbionego przez Kunderę Aimé Césaire’a (zob. tamże, s. 83–97). Trzeba jednak pamiętać, że sympatia do małych narodów i zainteresowanie ich dorobkiem kulturalnym oraz artystycznym nie jest u Kundery niczym nowym – już w pochodzącym z 1968 r. eseju *Czeski los* autor *Żartu*, nie bez (tak rzadkiego w jego pisarstwie!) patosu, pisał: „Wielkie narody mają zapewnione swoje istnienie i znaczenie międzynarodowe już choćby tylko dzięki ilości obywateli [...] Mały naród, jeśli chce mieć w świecie jakieś znaczenie, musi codziennie, uporczywie tworzyć wartości. [...] Tworzenie wartości jest bowiem u niego połączone z kwestią istnienia, więc dlatego twórczość (kulturalna i gospodarcza) jest w małych narodach znacznie intensywniejsza niż w wielkich imperiach [...] Jestem przekonany o wielkiej misji małych narodów. Jestem przekonany, że świat, w którym słychać byłoby głos Gwatemalczyków, Estończyków, Wietnamczyków czy Duńczyków oprócz głosów Amerykanów, Chińczyków czy Rosjan, byłby światem lepszym i mniej smutnym”. Jest to dokonane przez Andrzeja Jagodzińskiego tłumaczenie fragmentu eseju Kundery, zob. A. Jagodziński, *Milan Kundera w polemikach*, w: *Kundera...*, s. 22.

³⁶ K. Uniłowski, *Zmierzch powieści...*, s. 23.

Pozbawianie powieściowych quasi-sądów ich macierzystego kontekstu (niezależnie od założonego przez badacza celu) jest – by powiedzieć więcej – instrumentalnym użyciem tekstów Kundery. Wieloznaczność jego prozy nie jest bowiem zbudowana na współbrzmieniu niezależnych i równoznacznych głosów-ideologii (jak dzieje się to u Dostojewskiego czytanego przez Bachtina), które można bez trudu wydobyć z tekstu i zreferować – w twórczości autora *Nieśmiertelności* prawdziwie słyszalny jest tylko jeden głos narratora. Dlatego źródeł wieloznaczności jego prozy należy szukać gdzie indziej. Odnajdziemy je w – nawiązujących do aforystyki Fryderyka Nietzschego³⁷ i powieści Denisa Diderota – sposobach prowadzenia narracji oraz budowania fabuły.

Proces nieustannego redefiniowania pojęć, o którym pisał Uniłowski, wiąże się właśnie z medytacyjnym, aforystycznym charakterem Kunderowskiej prozy. Liczne w niej gnomy są w istocie zapisami narratorskich epifanii (fenomenologicznie rozumianych „odkryć” istoty danych zjawisk), a nie spoiwami filozoficznego światopoglądu – w świecie opuszczonym przez Boga tylko te krótkie chwile intelektualnej rozkoszy dają narratorowi namiastkę metafizyki. Z kolei częste wykorzystywanie „zasady wielokrotnych powtórzeń analogicznych sytuacji” w konstruowaniu fabuły oraz upodobanie do elipsy świadczą o sympatii Kundery do ludyczno-dyskusyjnych powieści spod znaku Diderota. To właśnie „czynnik ludyczny i dyskusyjny – jak pisze Kazimierz Bartoszyński – ma według Kundery podważać i relatywizować jednoznaczność wyników, jaką przynieść by mogło roztrząsanie filozoficzne”³⁸.

Pozostaje jeszcze odpowiedź na pytanie, czy tak zarysowane cechy stylu Milana Kundery można – za Misurellą – zaklasyfikować jako „środkowoeuropejskie”. Oczywiście – nie. Sęk w tym, że amerykański badacz prezentuje listę cech pisarstwa środkowoeuropejskiego rozumianego jako całość artystyczna, a nie jako kategoria historyczno-ideowa. Biorąc pod uwagę moment publikacji eseju (1987 – ledwie cztery lata przed upadkiem ZSRR), trudno się temu dziwić, jednak obecnie takie ujęcie budzi instynktowny sprzeciw. Cechy historycznie ujmowanej literatury środkowoeuropejskiej są bowiem ściśle związane z historyczną sytuacją polityczną Austrii, Polski, Czech i Węgier, jak również z historycznymi realiami życia społecznego przed upadkiem komunizmu, czyli przed akcesem społeczeństw środkowoeuropejskich do grona ponowoczesnych społeczeństw zachodnich. Tragikomiczne sploty wydarzeń, groteskowe opisy rzeczywistości, poczucie strachu jednostki przed działaniem nieobliczalnej Historii – wszystkie te cechy odnoszą się do literatury tworzonej w określonym miejscu i czasie. Przywoływano je w kontekście niektórych powieści Kundery (takich jak *Žart*, *Życie jest gdzie indziej*, *Księga śmiechu i zapomnienia* czy *Nieznośna lekkość bytu*), w odniesieniu do innych okazały się jednak nieadekwatne³⁹.

³⁷ O inspiracji Nietzschem pisze Kundera w autobiograficznym esej *Fortepian Chopina*. Estetykę autora *Narodzin tragedii* ujmuje następująco: „Sztuka aforyzmu. Tak powinien filozofować powieściopisarz. Refleksja w powieści jest jednocześnie miejscem najintensywniejszego piękna”. Tenże, *Fortepian Chopina*, w: A. Jagodziński, *Banici*, Kraków 1988, s. 172–173.

³⁸ K. Bartoszyński, *Dwa modele powieści: Milan Kundera, Umberto Eco*, „Teksty Drugie” 1996, nr 6, s. 59–61.

³⁹ Choćby w odniesieniu do *Nieśmiertelności*. Jako że głównymi bohaterami tej powieści (po raz pierwszy u Kundery) są paryżanie, pisarz musiał „zmierzyć się” (Kunderze zapewne nie spodobałoby się to określenie) z nowymi problemami; problemami niezwiązanymi ani z upojeniem komunizmem w roku 1948, ani z Praską Wiosną i następującą po niej „normalizacją”, ani z emigracją Czechów do

Nie oznacza to, rzecz jasna, że pomiędzy *Žartem* a *Nieśmiertelnością* nie ma żadnych punktów wspólnych. Opisał je właśnie Misurella, niesłusznie jednak zamykając swą listę w przegródce pod nazwą: „cechy stylu środkowoeuropejskiego”. W swej sztuce pisarskiej i eseistycznej Milan Kundera nie jest bowiem wierny Europie Środkowej, tylko wspomnianym na wstępie „starym miłościom”. A nie trzeba udowadniać, że wymieniane przez badacza cechy stylu środkowoeuropejskiego to dystynkcje łączące autora *Walca pożegnalnego* – w mniejszym lub większym stopniu – zarówno z Danilo Kišem, Kazimierzem Brandysem i hołubionymi przez Kunderę Środkowoeuropejczykami (Kafką, Brochem, Musilem oraz Gombrowiczem), jak i z reprezentantami narodów nieśrodkowoeuropejskich; na wschód i na zachód od Wełtawy (spośród starych mistrzów można wymienić Sterne’a, Diderota, Fieldinga czy Tołstoja; z jeszcze starszych – Rabelais’go i Cervantesa; z najmłodszego pokolenia zaś – choćby Orhana Pamuka). Przenikająca pisarstwo tych twórców skłonność do de-mityzacji, de-ideologizacji i de-konwencjonalizacji pozostaje w oczywistej sprzeczności z formułowaniem jakichkolwiek programów estetycznych. Z tego powodu nadużyciem byłoby przemianowanie artykułu Misurelli na, dajmy na to, *Milan Kundera and The Modern European Style*, choć – o ironio – taki tytuł byłby zapewne bardziej adekwatny.

HOW SHOULD MILAN KUNDERA NOT BE READ?
(WITH CENTRAL EUROPE IN THE BACKGROUND)

Summary

The purpose of this study is to consider whether it is appropriate to talk about the writing style of the Central Europe as a separate artistic construction. After the fall of the Iron Curtain, when the former Soviet states became part of the western community, Central European society ceased to exist so that the whole project has become an anachronism. One can see it on the example of Kundera’s post-Cold War novels which definitely do not represent the Central European style. It does not mean, however, that one is unable to find a link between Kundera’s *The Joke* and *Immortality*. Features such as anti-essentialism, aphoristic and intellectual style, narrative games, ambiguity and irony are appropriate not only for Kundera, but also for other authors of modern novel – with or without Central European citizenship – like Cervantes, Sterne, Broch, Gombrowicz, K. Brandys, Pamuk, etc.

Adj. Izabela Ślusarek

krajów bloku zachodniego. Aby osiągnąć ten cel, skorzystał z nowych rozwiązań formalnych – metafikcyjny, postmodernistyczny charakter *Nieśmiertelności* był już przedmiotem niejednych studiów (zob. np. Z. Mitosek, *Ciało ze słów utkane*, w: *Poznanie (w) powieści*, Kraków 2003, s. 314–331 oraz J. Sztorc, „*Nieśmiertelność*” Milana Kundery jako powieść, która myśli w: <http://tekstualia.pl/index.php?DZIAL=teksty&ID=108> (dostęp: 18.02.2014)). Tragikomizm i groteska – jakości tak wyraźnie widoczne w debiutanckim *Žarcie* – w *Nieśmiertelności* ustępują miejsca grom z narracją i zonglerkom schematami fabularnymi.