

Maciej Chojnowski

Pomiędzy melancholią a rozpoznaniem – problem biografii bohaterów Milana Kundery. Tożsamość wobec wartości w ujęciu narracyjnym

„Żadnego zdziwienia wobec niezgłębionej nieskończoności duszy. Raczej zdziwienie wobec niepewności »ja« i jego tożsamości”¹.
Milan Kundera o charakterze swoich powieści

Znane jest poczynione przez Zygmunta Freuda rozróżnienie dotyczące żałoby i melancholii². Pierwsza była dlań żalem za dobrze znanym, lecz bezpowrotnie utraconym obiektem. Drugą charakteryzował jako żal za czymś nieuchwytnym, nie do końca przyswojonym, pozostającym w sferze niedookreślenia. Praca żałoby była, zdaniem ojca psychoanalizy, pożyteczna, z czasem przynosiła bowiem kojącą akceptację utraty. Melancholia przeciwnie: nie będąc skoncentrowana na jakimś konkretnym obiekcie, pozostaje *de facto* procesem nieskończonym. O ile żałoba jest w ostatecznym rozrachunku wyzwalająca, o tyle melancholia zniewala i ogranicza jednostkę, ukierunkowując jej żal na coś zupełnie efemerycznego, czego stratę trudno przepracować, jako że niedookreślony pozostaje sam utracony obiekt³. Żałoba dotyczyłaby zatem szeroko pojmowanej sfery dokonanego, melancholia zaś tego, co potencjalne, warunkowe.

Oczywiście, Freudowska eksplikacja obejmuje w dalszej części całą kwestię ekonomii pragnienia, jednak mnie bardziej interesuje ów wstępny – bardziej fenomenologiczny niż *stricte* psychoanalityczny etap myślenia. Chcę bowiem przeszczepić te ustalenia na odmienny grunt. Sądzę, że zarysowana tu kwestia melancholii i żałoby da się doskonale zastosować we współczesnym dyskursie dotyczącym tożsamości narracyjnej. Żałoba, jako świadomy utraconego obiektu żal, plasowałaby się po stronie rozpoznania – kategorii, którą zajmę się w dalszej części tekstu. Melancholia zaś tworzyłaby drugi człon opozycji zasygnalizowanej w tytule.

Zainteresowanie, jakim od pewnego czasu cieszy się w odniesieniu do zagadnienia podmiotowości kategoria narracji, daje się wyjaśnić, jak się zdaje, dzięki dostrzeżeniu swoistej mediacyjności tego pojęcia wobec rozmaitych i nierzadko wzajemnie sprzecznych ujęć kondycji ludzkiej. Koncepcja „mocnego” *cogito*, którego panowanie pod różnymi postaciami (od Kartezjusza poprzez Kanta aż do Husserla)⁴

¹ M. Kundera, *Rozmowa o sztuce powieści* [w:] Idem, *Sztuka powieści. Esej*, tłum. Marek Bieńczyk, Warszawa 2004, s. 31.

² Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, tłum. Barbara Kocowska [w:] K. Pospiszył, *Zygmunt Freud – człowiek i dzieło*, Wrocław 1991, s. 295–308. Zob też: P. Dybel, *Melancholia – gra pozorów i masek. Koncepcja melancholii Sigmunda Freuda* [w:] Idem, *Urwane ścieżki. Przybyszewski–Freud–Lacan*, Kraków 2000, s. 149–173.

³ Marek Bieńczyk pisze: „(...) melancholia przeprowadza pracę żałoby po obiekcie nieuświadomionym. Nie znaczy to, że dotknięty melancholią nie wie, jakiej doznał straty; często potrafi ją ukonkretnić: czyjeś odejście, czyjaś śmierć, upadek ideału. Nie wie natomiast, nawet gdy zna obiekt straty, co w nim utracił i jego praca żałoby nie może się dokonać”. Cyt. za: M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000, s. 16.

⁴ Por. B. Skarga, *Tożsamość ja. Eidos* [w:] Idem, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997, s. 174–195.

trwało przez bez mała 300 lat, uległa na przestrzeni XX stulecia znacznemu osłabieniu, jeśli nie ostatecznej negacji. W opozycji do paradygmatu niezapośredniczonej samowiedzy uformowały się kluczowe dla współczesnej humanistyki koncepcje człowieka. Rewolucja intelektualna, której patronują nazwiska Marksa, Nietzschego i Freuda bezdyskusyjnie przekształciła pojmowanie jakości⁵ człowieczeństwa. Odkrycia mistrzów podejrzenia spotkały się z uznaniem licznych intelektualistów; również ci, których postawę wobec tych dokonań trudno nazwać afirmatywną, dostrzegli istotę i wagę przełomu. Michel Foucault uchwycił je w celnej metaforycznej formule, pisząc:

„(...) Freud, Nietzsche i Marks, wikłając nas w zadanie interpretacji, która zastanawia się wciąż nad sobą samą, wzniesli wokół nas, i dla nas, te zwierciadła, skąd docierają obrazy o niewyczerpanym potencjale zranień kształtujących nasz narcyzm dzisiejszy”⁶.

Narracyjność umiejscawiam w szerszej perspektywie hermeneutycznej⁷. Zmierza ona bowiem raczej ku restytucji podmiotu (w tym sensie można tutaj mówić o Ricoeurowskiej rekolekcji), choć przywrócenie to nie ma charakteru zwykłego odtworzenia (powtórzenia) tego, co przeszłe, minione. Jest raczej przemodelowaniem podejmowanym z pełną świadomością czających się wokół niebezpieczeństw. Hermeneutyka nie powinna być tutaj rozumiana jako postawa w pejoratywnym sensie reakcyjna; konfrontacja z doświadczeniami filozofii podejrzenia oraz ciągle nastawienie krytyczne wobec własnych posunięć (*vide*: Ricoeur) stawia ten rodzaj myślenia w centrum wszystkich nurtów intelektualnych, utrzymujących wiarę w możliwość przynajmniej częściowego uzgodnienia spluralizowanych stanowisk i zrehabilitowania pojęcia podmiotowości. W takim ujęciu hermeneutyka to nie tyle konkretna metoda, co raczej nastawienie zakorzenione w określonych presupozycjach i otwarte na konfrontację ze zróżnicowanymi punktami widzenia. Hermeneutykę łączyłbym też z fenomenologiczną intencjonalnością i jej dążeniem do odnalezienia swoiście ludzkiego sensu w otaczającym świecie.

Koncepcja tożsamości narracyjnej wiąże się z fundamentalnym dla nauk o człowieku posunięciem uczasowienia ludzkiej podmiotowości. Potraktowanie bytu ludzkiego jako projektu rozwijającego się w czasie sproblematyzowało kwestię osobowej samoidentyfikacji. Pojęcia zmiany, różnicy czy nieciągłości nie pozwalają na utrzymanie przekonania o zasadniczo stałym charakterze ludzkiego „ja”, które odślaniałoby się niezmiennie w każdorazowym akcie introspekcji. Podmiotowość istniejąc w czasie, ulega istotnym przeobrażeniom – tym samym jej sobość przestaje być oczywista. Poszukiwanie ostatecznego fundamentu „ja” zostaje zarzucone jako działanie bezpodstawne. Następuje zwrot ku bardziej empirycznym aspektom ludzkiej egzystencji. Już nie podmiot transcendentálny, ale doświadczająca, osadzona w ciele jednostka koncentruje na sobie uwagę filozofów. Perspektywa, z jakiej spogląda się na człowieka staje się bardziej wewnątrzświatowa. Zrozumienie, że język to środek umożliwiający człowiekowi nadanie spójności jego byciu-w-czasie wiąże się z dowartościowaniem opowiadania, przy czym narracja nie jest tu rozumiana jako

⁵ Piszę o jakości, ponieważ takie określenia jak „istota” czy „natura” byłyby w świetle tych wywrotowych koncepcji nie na miejscu.

⁶ M. Foucault, *Nietzsche, Freud, Marks*, tłum. K. Matuszewski [w:] „Literatura na Świecie” nr 6 (203) 1988, s. 255.

⁷ Por. M. Dąbrowski, *O dwóch rodzajach literaturoznawczego dyskursu* [w:] *Czytane na nowo. Polska proza XX wieku a współczesne orientacje w badaniach literackich*, pod red. M. Dąbrowskiego i H. Gosk, Izabelin 2004, s. 20–21. Zob. zawarte tam rozróżnienie modeli (struktur) interpretacyjnych i instrumentów (narzędzi).

pochodna literatury, ale ontologicznie podstawowy sposób, w jaki podmiot radzi sobie ze swoją chwiejną tożsamością⁸. Jednak takie potraktowanie sprawy stawia nas przed problemem autentyczności czy, ujmując rzecz innymi słowy, adekwatności autonarracji wobec rzeczywistości. Wyłania się tutaj kwestia rozpoznania siebie⁹ – podstawowy problem, przed którym staje jednostka tworząca swoją opowieść o sobie samej. Jedynym możliwym kryterium wydaje się kryterium etyczne czy aksjologiczne – chodzi o taki sposób bycia, w którym weryfikacja autentyczności dokonuje się poprzez sprawdzenie wierności podmiotu wobec jego uprzednich zobowiązań. Konfrontacja obecnego „ja” z podjętymi w przeszłości decyzjami i sprawdzenie konsekwencji w ich realizowaniu decydują o odpowiedzialności osoby (lub jej braku!) i są jedyną drogą wiodącą do niezafałszowanego rozpoznania, które może się dokonać tylko w horyzoncie wartości. Same wartości nie będą tutaj jednak rozpatrywane w ich aspekcie ontologicznym; przyjęty punkt widzenia pozwala traktować tę problematykę jako zagadnienie przynależne do szeroko pojętej sfery interpersonalnej komunikacji. Rozumienie wartości bliskie jest tu pragmatycznemu postrzeganiu aksjologii jako elementu niezbędnego przy konstruowaniu osobistego etosu. Jak pisze Wayne C. Booth:

„Od czasów starożytnej Grecji aż do współczesności słowo »etos« oznacza coś w rodzaju »charakteru« albo »zbioru cech zachowań«: coś istniejącego w osobie lub społeczeństwie, no co można liczyć, iż utrzyma się w czasie. Wyrażam swój etos, swój charakter poprzez swoje zwyczajowe wybory w każdej dziedzinie życia, zaś społeczeństwo wyraża swój etos poprzez to, czym decyduje się być”¹⁰.

Wartości są tu zatem rozpatrywane w ich związku z tworzeniem przez jednostkę spójnego obrazu jej samej. Perspektywa aksjologiczna będzie tu więc sfunkcjonalizowana wobec ujęcia narracyjnego, co – przy osadzeniu całości w ramach dyskursu hermeneutyki rekolekcyjnej – winno dać relację komplementarną.

Podstawowym warunkiem rozpoznania siebie jest zatem gotowość do bycia wiernym samemu sobie, przy czym wierność ta sprawdza się dopiero wtedy, gdy jednostka – istniejąc w czasie – wchodzi w interakcje z innymi. Tylko w takiej sytuacji, gdy przyjęte wartości wystawione zostają na próbę, mówić można o prawdziwej weryfikacji i identyfikacji.

Ujęta na takim tle melancholia zdaje się czymś całkowicie przeciwnym pojęciu rozpoznania. Wiąże się ona z rozproszeniem, nieumiejętnością (czy też niechęcią) kategorię wyboru: jest stanem zawieszenia, niewiedzy o sobie – to potencjalność w stanie czystym. Jednak taki sposób ujęcia zagadnienia nie wydaje się wcale oczywisty. Agata Bielik-Robson – wychodząc od analizy fragmentu *Nieznosnej lekkości bytu*, w którym Kundera przygląda się opozycji ciężaru i lekkości i wskazuje na ambiwalentny, jeśli chodzi o kryterium aksjologiczne, charakter obu pojęć – powiada, że:

⁸ Jednak nie wszyscy podzielają – Heideggerowskie z ducha – przekonanie o fundamentalnie ontologicznym charakterze narracji. Dla Ricoeura jest ona właśnie pochodną narracji literackiej (kulturowej). Por. K. Rosner, *Paul Ricoeur wobec współczesnych dyskusji o narracji* [w:] Idem, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 125–136.

⁹ Na temat rozpoznania siebie patrz np.: P. Ricoeur, *Drogi rozpoznania*, tłum. J. Margański, Kraków 2004; Idem, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, wstęp M. Kowalska, Warszawa 2003; Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, tłum. A. Pawelec, Kraków 2002; Idem, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekład zbiorowy pod red. T. Gadacza, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001.

¹⁰ W.C. Booth, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Los Angeles 1988, s. 8 (cytowany fragment podaję we własnym tłumaczeniu).

„Melancholia jest (...) tą postawą egzystencjalną, w której najpełniej wyraża się monotonia istnienia oddanego bez reszty ciężarowi, nuda tożsamości, powagi, głębi, pamięci – wszystkich tych *modi* egzystencjalnych, które opierają się na wytrwałym i sumiennym, zamkniętym w sobie powtórzeniu. Tymczasem – stwierdza dalej autorka *Innej nowoczesności* – zbuntowana przeciw nudzie myśl ponowoczesna stoi – czy raczej nieustannie biegnie – pod znakiem niestałego Merkurego”¹¹.

Moim zdaniem ponowoczesność – wbrew Bielik-Robson – jest głęboko melancholijna. Otóż jeśli przyjąć, że melancholia stanowi nieodłączny cień czy rewers utopii¹², to wraz z kresem oświeceniowej wiary w postęp w kulturze zachodniej pojawia się faza melancholijna, wyrażająca się w dojmującej tęsknocie za bezpowrotnie utraconymi możliwościami. W takim świecie funkcjonują właśnie bohaterowie Kundery¹³. Nie musi więc być tak, że melancholia – jak chciałaby tego Bielik-Robson – jest ciężarem, wszak ciężarem wartościowanym pozytywnie (zapewniającym spójność); przeciwnie – melancholię można rozpatrywać jako nieznośną lekkość własnej biografii, lekkość negatywną – ciążącą swoją nieokreślonością. Tak rozumianej melancholii – być może należałoby ją określić mianem *melancholiae minoris* (w odróżnieniu do tej afirmowanej przez Bielik-Robson) – przeciwstawiam rozpoznanie, które jest dla mnie synonimem pozytywnie rozumianej ciężkości, *gravitas festiva*. Egzystencjalne doświadczenia Kunderowskich bohaterów rozgrywają się właśnie w przestrzeni wyznaczonej przez te dwa pojęcia.

W *Walcu pożegnalnym* znajduje się fragment – nieco może melodramatyczny – który dość dobrze wyjaśnia intencję posłużenia się kategorią melancholii w kontekście tej prozy. Kamila Klimowa – zazdrosna żona jednego z protagonistów powieści, przelotnie spotyka się z Jakubem, byłym dysydem, który podjął nieodwołalną decyzję opuszczenia kraju. To spotkanie, o którym Jakub pomyśli, że „rozegrało się poza jego życiem, na marginesie jego losu, na rewersie jego biografii”¹⁴, okaże się dla Kamili wydarzeniem przełomowym. Uświadomi jej mianowicie przygodność większości decyzji, które podjęła w życiu. Cały splot wydarzeń układających się do tej pory w dosyć spójny obraz jej egzystencji, zostanie nagle postawiony pod znakiem zapytania:

„Co mówił ten człowiek [Jakub – M.Ch.]? Że wyjeżdża na zawsze. Serce ścisnęła jej cicha, ale silna tęsknota. Tęsknota nie tylko za tym mężczyzną, lecz także za straconą okazją. I nie tylko za tą konkretną okazją, ale za okazją jako taką. **Żał jej było wszystkich okazji, które przeoczyła, które ją ominęły, których uniknęła, a nawet tych, których nigdy nie miała.** (...) Żyła jak ślepiec. Nie widziała nic prócz jednej jedynej postaci, oświetlonej silnym reflektorem zazdrości. A gdyby nagle ten reflektor przestał świecić? W rozproszonym świetle dnia ukazałyby się tysiące innych postaci i mężczyzna, który przedtem zdawał się jej jedynym na świecie, stałby się jednym z wielu”¹⁵.

Cytowany fragment ujawnia podstawowe dla bohaterów Kundery doświadczenie. Jest nim uświadomienie sobie groźby przypadkowości własnych decyzji, wyborów czy postanowień, która niczym widmo unosi się nad każdą jednostkową biografią; to zrozumienie, że w historii każdego człowieka nie musi wcale być niczego naprawdę wiążącego, niczego, co nie dałoby się zastąpić jakąś alternatywną możliwością. Przekonanie to, które zdaje się dobrze zawierać właśnie w

¹¹ A. Bielik-Robson, *Melancholia i ekstaza – dwie formuły subiektywności* [w:] Idem, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 63.

¹² Por. M. Bieńczyk, op. cit., s. 45.

¹³ Co wcale nie musi być równoznaczne z traktowaniem Kundery jako apologety postmodernizmu. Jego stosunek wobec tego zagadnienia zdaje się dużo bardziej złożony. W tym względzie zgadzam się z Bielik-Robson.

¹⁴ M. Kundera, *Walc pożegnalny*, tłum. P. Godlewski, Warszawa 2001, s. 165.

¹⁵ Op. cit., s. 187, wyłączenie M.Ch.

formule lekkiej melancholii, jest *leitmotivem* łączącym ze sobą wszystkie dzieła Kundery.

Punktem wyjścia niniejszych analiz chcę uczynić krytyczną refleksję Milana Kundery nad tradycyjnym pojęciem podmiotowości. Przekonanie autora *Niežnośnej lekkości bytu* o niemożliwości podtrzymania statycznej teorii ludzkiej osobowości znalazło dobitny wyraz w opowiadaniu *Fałszywy autostop*, zamieszczonym we wczesnym tomie zatytułowanym *Śmieszne miłości*. Pojawia się tam zagadnienie międzyludzkiej gry skonfrontowane z ideałem autentyczności. Problematyka ta wyłania się, gdy autor poddaje analizie wzajemną relację dwojga młodych ludzi i próbuje odnaleźć fundament, na którym związek ten mógłby się opierać. Okazuje się, że podstawa taka nie istnieje; człowiek pozbawiony jest naturalnego rdzenia, zaś postulowana stałość w obrębie społeczeństwa wytwarza się w wyniku długofalowego procesu „przymiarek”, podczas którego istota niedorośła konfrontuje różnorakie wersje swojego „ja” z występującymi w świecie sytuacjami i dzięki temu modeluje własną osobowość. To – Gombrowiczowskie z ducha – przekonanie znajduje w warstwie fabularnej utworu ciekawe rozwinięcie. Pozornie banalna historia obyczajowa, mówiąca o pierwszym dniu wspólnych wczasów pary młodych ludzi, okazuje się brzemienią w pesymistyczne konstatacje. Oto dziewczyna z chłopakiem wyruszają w podróż, na długo oczekiwane wakacje. Ich niedojrzałość i niepewność samych siebie – będące zarówno źródłem niepokoju, jak i erotycznej przyjemności – są przyćmiewane przez prostoduszne uczucie. Stopniowo jednak perspektywa wspólnej egzystencji przez najbliższe dwa tygodnie wytwarza pomiędzy nimi – nienawykłymi do takich sytuacji – nową, ekscytującą atmosferę pozornie bezpiecznego flirtu. Błaha gra prędko przekształca się w coraz poważniejszą walkę, w której oboje wypróbowują kolejne uczuciowe modalności możliwe w męsko-damskiej relacji. W efekcie tego „pojedyunku na miny” chłopiec przyjmuje rolę ordynarnego i brutalnego podrywacza, zaś dziewczyna taniej, prowincjonalnej panienci do wzięcia. Co najistotniejsze, wszystko to dokonuje się jak gdyby poza nimi – bez względu na ich głębsze odczucia. Wiedzeni przypadkowo wytworzoną sytuacją, w cudzych, ale jednak przecież jakoś swoich rolach, odnajdują się wzajem siebie obcy, nie rozpoznając już swoich prawdziwych intencji i charakteru własnego związku. Opowiadanie wieńczy wymowna scena:

„ (...) Usłyszał cichy płacz. Ręka dziewczyny nieśmiało, dziecinnie dotknęła jego ręki, cofnęła się, dotknęła znowu, potem odezwał się błagalny, płaczący głos:

– Ja jestem ja, ja jestem ja...

Chłopiec milczał, nie poruszał się i uświadamiał sobie smutny bezsens jej słów, w których nieznanne definiuje się przez nieznanne¹⁶.

Wypowiedziane przez bohaterkę tautologiczne stwierdzenie nie jest w żadnej mierze aktem potwierdzenia oczywistości – to gest rozpaczliwej obrony przed ostatecznym zwątpieniem. Jednak słowa dziewczyny ujawniają jedynie faktyczne nieistnienie desygnatu, którego w swojej naiwności chciałyby osiągnąć. Okazuje się, że „ja” potrzebuje historii – opowieści wyrosłej z doświadczenia i ukształtowanej wedle określonych reguł. Czysta sobość jest iluzją, która w pewnych sytuacjach boleśnie obnaża swą nicość¹⁷.

¹⁶ M. Kundera, *Fałszywy autostop* [w:] Idem, *Śmieszne miłości*, tłum. E. Witwicka, Warszawa 2001, s. 76.

¹⁷ Zagadnienie młodości i gry powraca również w *Żarcie* – utworze, na którym skupię się w dalsze kolejności. Z ust Ludwika – jednego z głównych bohaterów – padają w pewnej chwili następujące słowa: „W komendancie widziałem jedynie mściwego i podstępного szczura, dzisiaj jednak widzę go

Dalsza część rozważań dotyczyła będzie powieści *Żart*. W utworze tym wykorzystano narrację pierwszoosobową; tekst zbudowany został z siedmiu rozdziałów, z których sześć pierwszych stanowi odrębne monologi czterech głównych postaci utworu, ostatni zaś oparty został na zasadzie wielogłosowości – wypowiedzi poszczególnych bohaterów przeplatają się i oświetlają nawzajem, tworząc charakterystyczny kontrapunkt. Jest to w naszym przypadku o tyle istotne, że posunięcie takie pozwala bezpośrednio śledzić ewolucję odrębnych biograficznych opowieści, jak też dostrzec – w polifonicznym finale – kluczowe zawężenia wynikłe z zestawienia owych odrębnych historii.

Żart bywa często postrzegany jako książka ukazująca uwikłanie człowieka w dzieje. Jednak przyjęcie perspektywy, w której to historia okazuje się siłą dominującą, determinującą ludzkie zachowania – jakkolwiek nie bezzasadne, nie wydaje się też tutaj najwłaściwsze. Sam Kundera tak wypowiadał się na ten temat:

„Człowiek i świat są powiązani niczym ślimak i jego muszla: świat stanowi część człowieka, jest jego wymiarem; w miarę jak zmienia się świat, zmienia się również egzystencja (*in-der-Welt-sein*). Począwszy od Balzaka, »Welt« naszego bycia ma charakter historyczny i życie powieściowych postaci toczy się w przestrzeni oznakowanej datami. (...) Nie należy wszakże mylić dwóch rzeczy: powieści badającej *historyczny wymiar ludzkiej egzystencji* i powieści będącej *ilustracją historycznej sytuacji*. (...) Traktuję jak najbardziej oszczędnie wszystkie historyczne okoliczności. (...) Spośród [nich] wybieram te tylko, które wytwarzają dla moich bohaterów znaczącą sytuację egzystencjalną”¹⁸.

W świetle autorskiego komentarza widać wyraźnie, że historia w tym przypadku nie uzyskuje autonomii – jest raczej częścią czy jednym z wymiarów człowieka – projektu realizującego się w czasie. To ważne spostrzeżenie, jako że odsuwa ono pokusę deifikacji historii (a raczej: Historii) i zwraca uwagę na fakt, że dzieje się ona pomiędzy ludźmi – każdy z podmiotów rzuconych w czas snuje swą własną opowieść. I mimo że osobiste narracje łączą jakieś wspólne, konkretne wydarzenia zewnętrzne, to wydarzenia te status historii (czyli opowieści posiadającej sens) uzyskują dopiero po wpisaniu w ramy indywidualnych narracji biograficznych. Historia sama w sobie nie istnieje – są tylko poszczególne interpretacje, które nadają sens faktom¹⁹ z przeszłości, tworząc nierzadko sprzeczne i pełne niekonsekwencji relacje z wydarzeń, które nigdy nie posiadały żadnego uniwersalnego, ponadindywidualnego sensu.

Jan Patočka, uczeń Husserla i Heideggera – postać, która wywarła istotny wpływ na myślenie Kundery, pisał w jednym z tekstów poświęconych zagadnieniu sensowności dziejów:

„Dzieje różnią się od ludzkości przeddziejowej *zachwianiem* (...) *akceptowania sensu*. (...) Przyjmując odpowiedzialność za siebie i za innych, człowiek stawia *implicite* problem sensu na nowo i inaczej. (...) W *polis*, w życiu poświęconym wspólności, życiu politycznym, buduje [ludzkość] przestrzeń dla autonomicznej, czysto ludzkiej sensowności – sensowności wzajemnego uznania w działalności, która

przede wszystkim jako człowieka, który był młody i grał. 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, wzorów i schematów, tych, które podobają im się najbardziej, które są w modzie, z którymi im do twarzy – i grają. (...) Ale czy to pierwszy raz spotkałem się z takim młodocianym aktorem? (...) A ja sam? Czyż nie grałem kilku nawet ról, wśród których motałem się niezdecydowanie, aż mnie tak motającego się przychwycyło?”. M. Kundera, *Żart*, tłum. E. Witwicka, Warszawa 1991, s. 67.

¹⁸ M. Kundera, *Rozmowa o sztuce powieści*, op. cit., s. 37–38 (kursywa autora).

¹⁹ Pojęcie faktu bywa stawiane pod znakiem zapytania przez niektórych narratystów zajmujących się dyskursem historycznym. Mnie jednak chodzi tu raczej o perspektywę świadka-uczestnika, a nie „późnego wnuka”, który do przeszłości ma dostęp tylko zapośredniczony poprzez tekst, nie zaś przez indywidualną pamięć o wydarzeniu.

ma znaczenie dla wszystkich swych uczestników i (...) stanowi źródło życia przekraczanego w pamięci czynów, jaką gwarantuje właśnie *polis*. Jest to życie (...) bardziej ryzykowne, ponieważ tak samo jak działanie jest ono inicjatywą, która się zrzeka siebie samej (...), kiedy zostaje wyraźnie uchwycona – oddaje się w ręce nie kończącego się współzawodnictwa poglądów, które pierwotne zamysły (...) prowadzi do czegoś nieoczekiwanego i nieprzewidzianego. Jest bardziej ryzykowne, ponieważ całe życie indywidualne i społeczne wciąga w sferę zmiany sensu, w sferę, w której musi ono całe zmienić swą strukturę, ponieważ zmienia swój sens. Właśnie to oznacza historia²⁰.

Powyższe twierdzenie jest zarazem refleksją nad istotą greckiej demokracji, jak i postulatem skierowanym do współczesnej Europy, której niepokojący obraz przedstawił Husserl w znanych tekstach o kryzysie nauki i kultury europejskiej, do których odwoływał się zarówno Patočka jak też sam Kundera. W wypowiedzi czeskiego filozofa dostrzega się przekonanie o międzyludzkim, interpersonalnym charakterze historii. Sens dziejów nie jest gotowy, ale potrzebuje twórczego skrzyżowania indywidualnych perspektyw. Dopiero w takim spotkaniu (czy też, jak kto woli, starciu) możliwe staje się wykrystalizowanie sensu, który nie byłby totalizujący w swym uniwersalizmie, a poza tym pozostawiał jednostce swobodę, lecz wymagał także odpowiedzialnego zaangażowania w obronę własnej prawdy. Takie postawienie sprawy okazuje się niestety jedynie pobożnym życzeniem. Nie inaczej rzecz ma się w przypadku wydarzeń przedstawionych w omawianej tu powieści.

Wszyscy główni bohaterowie *Żartu* to postaci trzydziestokilkuletnie – „w połowie drogi żywota” – dokonujące rozliczeń ze swoją przeszłością. Ich młodość przypadła na przełom lat czterdziestych i pięćdziesiątych, kiedy stalinowska indoktrynacja osiągnęła apogeum. Są oni niewolni od zaangażowania w system, przy czym w każdym wypadku związek z komunistyczną wiarą miał nieco inny przebieg. Ogniwem łączącym te postacie jest rozczarowanie, poczucie oszukania, zagubienia i niedopasowania do późniejszej o kilkanaście lat sytuacji. Można by zatem rzeczywiście powiedzieć, że zostały one zdradzone przez Historię. Jednak w świetle wcześniejszych ustaleń będzie to znaczyło tylko tyle, że osoby te od samego początku poszukiwały oparcia nie w autentycznych relacjach z ludźmi, ale w ideologicznym fantomie, kuszącym swoją wizją świetlanej przyszłości. Komunizm niewątpliwie był utopią. A, jak to już zostało we wstępie zauważone, w cieniu utopii dojrzewa powoli bakcyll melancholii, która zamiast porządkować i scalać przeszłe wydarzenia, ostatecznie zrywa pomiędzy nimi wszelkie więzi, które dotychczas zapewniały autobiograficznej opowieści jaką taką spójność i zorganizowanie. Odejmuje ona ciężar wszystkim znaczącym gestom wykonanym w przeszłości, wskazując na ich przygodność, którą w tym kontekście wypada raczej nazwać „nieznośną lekkością”.

Ludwik Jahn – jeden z bohaterów *Żartu* – tak podsumowuje tworzoną z perspektywy kilkunastu lat relację ze swojego życia:

„(...) Niegdyś i ja otaczałem nimbem heroizmu swój los wyrzutka, ale była to fałszywa pycha. Sam musiałem sobie od czasu do czasu przypominać, że nie dostałem się do »czarnych« [karnej kompanii – M.Ch.] za to, że byłem odważny, że walczyłem, że przeciwstawiłem się w swoich poglądach poglądom innych; nie, mojej kłębki nie poprzedziła żadna patetyczna tragedia, byłem raczej przedmiotem niż podmiotem całej swojej historii i wobec tego (...) nie mam się czym chwalić²¹.”

W stwierdzeniu bohatera o byciu przedmiotem, a nie podmiotem własnej historii, nie chodzi o to, że był on pionkiem na scenie jakichś Dziejowych Wydarzeń,

²⁰ J. Patočka, *Czy dzieje mają sens?*, tłum. J. Zychowicz [w:] Idem, *Eseje heretyckie z filozofii dziejów*, tłum. różni, Warszawa 1998, s. 85–87 (kursywa J.P., rozstrzelanie M.Ch.).

²¹ M. Kundera, *Żart*, op. cit., s. 92.

ile raczej o samą banalność jego biograficznej opowieści – w jego życiu rzeczywiście niewiele było autentycznego tragizmu. Wypada je określić raczej mianem farsy. W tym kontekście być przedmiotem własnej historii to nie mieć na nią wpływu, nie scalić jej, nie pozostawić na niej indywidualnego piętna. A jak ustaliliśmy wcześniej, scalenie możliwe jest przede wszystkim poprzez dotrzymanie zobowiązania. Bohaterom Kundery nie udaje się tego uczynić.

Bycie przedmiotem oznacza pojawienie się we własnej narracji w postaci figury, nie zaś podmiotu. Jest to równoznaczne z lekkością osobistej biografii otwartej na permanentną i całkowitą reinterpretację, w której poszczególne fakty mogą obrastać w coraz to nowe znaczenia. Staje się to możliwe, ponieważ – jak wyjaśnia Charles Taylor:

„W kontekście nowożytnym melancholia powstaje w świecie pozbawionym gwarancji sensu, w którym można zakwestionować wszystkie jego tradycyjne źródła (...). Melancholia przyjmuje więc nowy kształt: nie jest już poczuciem odrzucenia i wygnania z niepodważalnego kosmosu znaczenia, lecz raczej przecuciem czegoś, co może być krańcową pustką, zmierzchem ostatniej iluzji znaczenia”²².

Dotrzymywanie zobowiązania i wynegocjowanie sensu staje się możliwe dopiero wtedy, gdy spełniony zostaje warunek autentycznego otwarcia na Innego, nastąpi wystąpienie-ku... To warunek, bez którego wierność (ani sobie, ani drugiemu) nie może zostać dochowana. Bohaterowie *Żartu* są do tego niezdolni. Wzajemna obcość tych postaci – ich brak wsłuchania się w siebie, uniemożliwiają szczerze spotkanie. Kiedy jednak konfrontacja w sposób nieunikniony następuje, jest już za późno – zewsząd wyłania się obcość, cała rzeczywistość tych osób okazuje się tylko fasadą:

„(...) Niemal z pasją obserwowałem tę dziwną okolicę i usiłowałem nazwać słowami to, co temu pejzażowi, złożonemu z tak różnorodnych elementów, nadaje jednolity charakter i ład (...). Byłem wstrząśnięty wszystkimi tymi drobnymi przejawami niestosowności, (...) przede wszystkim dlatego, że dostrzegałem w nich odbicie swego własnego losu, (...) i uświadomiłem sobie, że właśnie dlatego, że jestem tu zupełnie nie na miejscu, muszę tu być, w tym przerażającym mieście rzeczy niedostosowanych, mieście, które w bezwzględny uścisku zespoliło wszystko, co sobie nawzajem obce”²³.

Poczucie owej paradoksalnej adekwatności w nieadekwatności, która każe Ludwikowi kojarzyć historię własnego życia z niedopasowanymi do siebie elementami otaczającego go miejskiego pejzażu, powraca w utworze kilkakrotnie. Wyalienowanie bohatera, brak przywiązania do czegokolwiek pozytywnego, nieumiejętność uchwycenia w sobie samym jak i w otaczającym świecie jakiegoś stałego punktu, wystawia go na typowe dla melancholii niebezpieczeństwo przewartościowania sensu, którego konsekwencją jest permanentny deficyt (lub też dewaluacja istniejących uprzednio) znaczeń.

Podobnie dzieje się z Jarosławem – przyjacielem Ludwika z czasów młodości – który żyje przeszłością, nie chcąc dostrzec rzeczywistości i zachodzących w niej zmian. Jego *idée fixe*, by wskrzesić autentycznego ducha muzyki ludowej i w ten sposób przywrócić ją (jak i siebie samego) współczesności, wydaje się od początku utopijna i skazana na niepowodzenie. Kolejna obsesja, by swojego syna ukształtować na własne podobieństwo, odtworzyć w nim i przemodelować utraconą przeszłość, a w ten sposób – poprzez powtórzenie – samemu ją odzyskać, jest z gruntu nierealna i dowodzi skłonności do zawłaszczania oraz dominacji zamiast akceptowania odmiennych perspektyw. Z trudem dostrzega on w synu autonomiczną jednostkę,

²² Ch. Taylor, *Oblicza religii dzisiaj*, tłum. A. Lipszyc, Kraków 2002, s. 34.

²³ Ibidem, s. 48–49.

która nie powinna być traktowana jak podatny na przekształcenia materiał służący ojcowskiej satysfakcji. Również małżeństwo Jarosława, będące od samego początku raczej mitem (problem stylizowanej na ludową uroczystości ślubnej, w której zabrakło wszakże elementów obrządku religijnego, bez których prawdziwe wiejskie zaślubiny nie mogły się odbyć – zwraca na to uwagę i dziwi się temu Ludwik) niż rzeczywistym podjęciem wyzwania, z czasem kruszy się i obnaża chwiejność swoich fundamentów, które miały podtrzymywać międzyosobową relację.

Zabieg demaskacji fałszywej świadomości zostaje zastosowany do wszystkich bohaterów. Ani jedna z wykreowanych przez Kunderę postaci nie jest obdarzona zdolnością do prawdziwej autoidentyfikacji (dzieje się tak do czasu, gdy w finale wszelkie iluzje zostają obnażone). Możliwości autentycznego rozpoznania są skutecznie hamowane przez rozmaite mechanizmy obronne falsyfikujące faktyczny stan rzeczy. I tak Kostka – socjalizujący chrześcijanin, któremu marzy się raj na ziemi, okazuje się z czasem postacią ambiwalentną. Jego światopogląd nie jest tak mocno ugruntowany, jak mogłoby się to z początku wydawać. Ludwika, któremu wiele zawdzięcza, traktuje w wyobraźni jako głównego ideowego przeciwnika. W fikcyjnej polemice, którą z nim (a *de facto* z samym sobą) prowadzi, wykształca na zasadzie opozycji własny obraz cnotliwego, bogobojnego człowieka silnej wiary. W istocie Kostka jest relatywistą (jeśli nie hipokrytą!), który zwodzi sam siebie wiarą w Boga, maskując w ten sposób swoje zwątpienie i niemoralność:

„Żadne postępowanie nie jest samo przez się dobre ani złe. Dopiero jego miejsce w szeregu czyni je dobrym lub złym. (...) Fakty mają przeważnie inny sens niż ten, który przypisują im ich ślepi autorzy; są często zawołowanymi rozkazami z góry, a ludzie, którzy do nich dopuszczają, to tylko nieświadomi wykonawcy wyższej woli, której istnienia nawet nie przeczuwają. (...) O, jakże ja sam siebie okłamuję! Z jakim uporem staram się utwierdzić w przekonaniu o słuszności swojej drogi życiowej! (...) Jak rozpoznać głos Boga wśród tylu innych głosów?”²⁴.

Przed melancholijną pracą pamięci nie chroni bohatera modyfikowany na własną rękę obraz Boga. Niegdysiejszy świat niewzruszonych wartości, wspierany przez wyobrażenie o Stwórcy jako gwarancie metafizycznego porządku, uległ erozji wraz z radykalną sekularyzacją, która nadeszła wespół z epoką nowoczesną. Tylko autentyczna spójność motywacji, którymi kierowałby się w życiu, mogłaby zapewnić Kostce zgodność jego egzystencjalnego projektu z narzucanymi sobie wartościami. Jednak autonarracja bohatera rwie się nieustannie, brakuje w niej bowiem konsekwencji tłumaczącej jego poczynania, wybory i decyzje. Kostka nie ma nawet możliwości rehabilitacji, ponieważ obraz Boga, przed którym ewentualnie mógłby się ukorzyć, jest w gruncie rzeczy jego indywidualną projekcją. Świat zewnętrzny natomiast dostarcza jedynie dowodów na brak jakiegokolwiek ciągłości w społeczno-politycznym dyskursie publicznym, będącym w zeświecczonym i zideologizowanym państwie jedyną ofertą powszechnych pryncypiów.

Pozostaje jeszcze Helena – żona partyjnego koniunkturalisty Zemanka, która, by nadać sens własnemu życiu, bezgranicznie uwierzyła w komunistyczną ideologię. Mimo że dostrzega ona, iż niegdysiejszy partyjny monolit obecnie się kruszy, a ponadto wcale nie traktuje swoich poglądów jako jedynie słusznych, bo stwierdza:

„(...) Nie wiem, dlaczego miałabym zamieniać własną głupotę na [cudzą] głupotę, nie chcę rozłamywać swego życia na dwoje, chcę, żeby to było jedno, moje życie, jedno od początku do końca (...)”²⁵.

²⁴ Ibidem, s. 176, 178, 181–182.

²⁵ Ibidem, s. 13.

Helena pobiła samej sobie i nie zamierza rozliczać się z grzechów młodości (gdy była gorliwą aktywistką komunistyczną). Cytowana wypowiedź dowodzi, iż nadrzędnym celem przyświecającym jej postępowaniu jest utrzymanie za wszelką ceną spójności własnego życia. Takie postępowanie okazuje się jednak skrajnie powierzchowne i zbudowane na samozakłamaniu. Ślepotę bohaterki i brak autentyzmu jej egzystencjalnego projektu obnaża zemsta Ludwika, który uwodzi kobietę, kierowany pragnieniem odegrania się na jej mężu – Pawle Zemanku, który niegdyś zrujnował mu życie. Nieautentyczność poczynań Heleny osiąga kulminację w scenie jej nieudanego samobójstwa. Zrozumiawszy, że jest jedynie pionkiem w grze kochanka, ostatecznie upodlona postanawia w tandetnie teatralnym geście odebrać sobie życie. Pigułki, które zażywa, okazują się jednak zwyczajnymi tabletkami na przeczyszczenie. Patetyczne w intencji samobójstwo (które miało przyprawić Ludwika o nieukożone wyrzuty sumienia) znajduje swój finał – zamiast w ponurej przestrzeni prosektorium – w wiejskim klozecie. Groteskowy rozdźwięk między zamierzeniem a realizacją raz jeszcze uwidacznia przepaść pomiędzy nieosiągalnym, spójnym obrazem „ja” a fałszywymi rolami odgrywanymi przez bohaterów.

Msząc się Ludwik również nie osiąga zamierzonego celu. Mąż Heleny od kilku lat żyje z nią w separacji, ma za to bardzo atrakcyjną, młodą partnerkę; poza tym z gorliwego działacza przekształcił się w umiarkowane opozycyjnego wykładowcę filozofii, który cieszy się poważaniem studentów. Jego nowo przybrana tożsamość pozostaje w absolutnej dysproporcji wobec roli odgrywanej przezeń przed laty. Pretensje Ludwika zawisają w próżni, ponieważ jego prywatna wersja historii nie pokrywa się z alternatywną narracją postaci, dla której faktyczny obraz przeszłości jest tylko niewygodnym balastem uniemożliwiającym przystosowanie do nowych realiów. W przypadku Zemanka nadrzędnym kryterium oceny osobistej opowieści nie jest ciągłość biografii, ale użyteczność wiążąca się z praktyką korygowania własnych losów, jeśli tylko zachodzi taka potrzeba.

W utworze Kundery nie dochodzi do prawdziwego rozpoznania. Jedyne, o jakim można mówić, to rozpoznanie negatywne, nie zaś „mocne” w sensie etycznym. Jest ono faktycznie rozpoznaniem *à rebours*, ponieważ nie potwierdza spójności biograficznego projektu jednostki, ale świadczy tylko o rozlicznych pęknięciach życiowej opowieści. W doświadczeniu tym osoba przekonuje się, że jej przeszłość okazuje się lekka i że znaczenie, które tej przeszłości przypisywała jest nietrwałe i nie oprze się działaniu czasu. W takich chwilach do głosu dochodzi melancholia, podkreślająca nieistotność ludzkich spraw. Ludwik, kiedy zrozumiał swoje niepowodzenie, myśli:

„Całe moje życie było chyba zawsze zbyt pełne cieni, a rzeczywistość zajmowała w nim najprawdopodobniej dosyć poślednie miejsce. (...) Przeszłość, która mnie fascynuje, którą staram się rozszyfrować, rozwiązać, rozwikłać, a która nie pozwala mi żyć (...) z twarzą zwróconą przed siebie (...) to przeszłość z każdym dniem bardziej odległa (...) i tym samym coraz bardziej nieodgadniona, coraz bardziej nie do rozwikłania (...). Główna więź, którą chciałem się z ową hipnotyzującą mnie przeszłością związać, [to] zemsta, tylko że (...) odkładana na później przeobraża się w coś fałszywego, w prywatną religię, w mit z każdym dniem bardziej oderwany od występujących w nim osób (...): dzisiaj inny Jahn stoi przed innym Zemankiem, a policzek, który mu jest winien, jest nie do wskrzeszenia, nie do zrekonstruowania (...) toteż, kiedy wymierzyłem go teraz, po latach, jest zupełnie niezrozumiały, (...) nabiera całkiem innych, nie zamierzonych przeze mnie znaczeń, (...) a ja nie mogę nim nawet kierować (...)”²⁶.

²⁶ Ibidem, s. 212 (rozstrzelenie autora).

Ludwik dostrzega naiwność wiary w możliwość odnowienia przeszłych znaczeń. Rozumie swoją klęskę i nieprzystawalność osobistego projektu do rzeczywistości. Uświadamia sobie także, iż przyczyną niepowodzenia było ślepe zaufanie pokładane przezeń w akcie zemsty. Zemsta jest odwrotnością prawdziwie etycznego projektu. Nie będąc wcale synonimem sprawiedliwości, przykuwa ona ofiarę do minionych wydarzeń i czyni ją ślepą na upływ czasu. W efekcie okazuje się krzywdą wyrządzoną przede wszystkim samemu sobie.

Melancholia Kunderowskich bohaterów okazuje się niewykonalną próbą restytucji przeszłości. To, co przeminęło nigdy nie zostaje na powrót odzyskane. Wypełnione zobowiązanie może jednak powiązać nierozzerwalnym węzłem terażniejszość z przeszłością. Wtedy też przeszłość, za sprawą ciągłości, ma szansę niejako odnaleźć się w czasie terażniejszym. W przeciwnym razie jedynym, co pozostanie, będzie nieprzynoszące ukojenia rozpoznanie w przestrzeni melancholii.

Obecne w *Żarcie* modele „ja” są reprezentowane przez postaci na różne sposoby egzystencjalnie okaleczone. Ich cechą charakterystyczną, by nie powiedzieć konstytutywną, jest wybrakowanie. Brak im przede wszystkim podstaw do stworzenia wiążącego projektu własnej tożsamości. Podstawą tą byłoby wytworzenie takich relacji międzypersonalnych, które angażowałyby obydwie strony w oparte na świadomym wyborze zależności. Nieistnienie tych podstaw wyzwała żywioł melancholii, która – jak już wiemy – relatywizuje przeszłe decyzje i zobowiązania. Ma ona moc fałszowania, stąd też wszystkie przedstawione w utworze modele „ja”, oprócz wybrakowania, są też nieautentyczne. Trzymając się czwórki głównych bohaterów można wskazać:

- „ja” inwersyjne – przypadek Ludwika, dla którego terażniejszość jest paradoksalnie tym, co przeszłe;
- „ja” zmediatyzowane – przypadek Jarosława próbującego odzyskać siebie „drogą okrężną”, poprzez zapośredniczenie;
- „ja” sublimujące – przypadek Kostki, który usiłuje to, co niemoralne uzasadnić w kategoriach moralności czy powołania;
- „ja” spetryfikowane – przypadek Heleny, której „ja” jest zahibernowane i trwa niezmienione, podczas gdy powinno być potwierdzone czy konfrontowane z terażniejszą sytuacją.

Opisane przeze mnie wcześniej strategie egzystencjalne tych postaci, czyli sposoby, w jakie radzą sobie one z przeszłością, narażają je na nieuchronność radykalnej reinterpretacji, po której nie ma już szans na skorygowanie obrazu samych siebie. Konsekwencją tego jest to, że owe wybrakowane i nieautentyczne podmiotowości stają się w końcu „ja” rozbitymi.

Czytany z perspektywy późnej nowoczesności (oraz właściwych jej kulturowych przewartościowań), debiut Kundery jawi się jako przenikliwe studium moralnych postaw w rzeczywistości, której brak elementarnych aksjologicznych rozróżnień zagraża bardziej niż niegdysiejsze unifikujące metaprawdy, sprowadzające ideał godziwego postępowania do naśladowania odgórnie ustalonych wzorców zachowań. Zanik poczucia istnienia powszechnie obowiązujących źródeł sensu i idące z tym w parze przekonanie (lub przynajmniej podejrzenie takiego stanu rzeczy) o generalnej przypadkowości ludzkich wyborów moralnych stawia jednostkę wobec decyzji, w których stawką nie jest już (a na pewno nie w pierwszym rzędzie i zdecydowanie nie dla wszystkich) kwestia wirtualnej pośmiertnej nagrody lub kary za życie doczesne, ale fundamentalny problem (inter)personalnej identyfikacji.