



## KUNDEROWSKIE ZMAGANIA Z KICZEM – RAZ JESZCZE O NIEZNOŚNEJ LEKKOŚCI BYTU

ALEKSANDRA HUDYMAČ

Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie  
Faculty of Philology, Jagiellonian University in Cracow (Poland)  
aleksandra.hudymac@uj.edu.pl

Wokół czeskiego, a od roku 1981 również francuskiego pisarza Milana Kundery narosło przez lata wiele kontrowersji. Szczegółowa ich analiza, a nawet jedynie skrótowe omówienie stanowiłoby materiał na osobną, naprawdę obszerną rozprawę. Na potrzeby tego szkicu wystarczy jednak stwierdzić, że Kundera ma tłuż admiratorów swojego talentu, co jego przeciwników, którzy odsądają jego twórczość od czci i wiary, a samego pisarza oskarżają o głoszenie frazesów i tendencyjność. Napisana w 1984 roku *Niežnośna lekkość bytu* zajmuje w dorobku Kundery miejsce szczególne. Po pierwsze, autor zaplanował ją jako zagorzałą polemikę ze specyficznym rozumianym kiczem. Po drugie, *Niežnośna lekkość bytu* jest jedną z dwóch powieści pisarza, która doczekała się adaptacji filmowej. Powodem tak mało spektakularnego w tym przypadku romansu literatury i kina jest bezwzględny zakaz wszelkich adaptacji filmowych i telewizyjnych wydany przez samego Kunderę.

Czeski pisarz ma fatalne doświadczenia z transpozycją swoich dzieł – zarówno z tłumaczeniami, jak i przekładem na inne media. Szczególnie traumatyczna – jak pisze o tym w *Sztuce powieści* – była dla niego weryfikacja tłumaczeń *Žartu*<sup>1</sup>. Skłoniła go ona do sporządzenia swoistego słownika. Spisał sześćdziesiąt trzy słowa-klucze – czy też, jak je określił, słowa-zasadzki, słowa-miłości – swoich powieści, których niezrozumienie doprowadzić może do błędnej interpretacji jego książek, a w konsekwencji do fatalnych tłumaczeń. Pod literą „T” odnajdujemy tu ‘testament’. Słowo

---

<sup>1</sup> M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1998, s. 109-110.

wyróżnione na tle innych, nie tyle bowiem odnoszące się do prozy Kundery, co będące swoistym słowem-*memento*. Kundera pisze:

TESTAMENT. Z tego, co kiedykolwiek napisałem (i napiszę), nigdzie na świecie nie mogą być wydawane i reprodukowane inne książki niż te, które wymienia najnowszy katalog oficyny Galimarda. I żadnych wydań krytycznych. Żadnych adaptacji (nigdy nie wybaczę sobie tych, na które się niegdyś zgodziłem)<sup>2</sup>.

Niechęć Kundery do wydań krytycznych wynika z tyleż uroczej, co odrobinę męczącej potrzeby wytłumaczenia czytelnikowi wszystkiego, co autor uznaje za niezbędne do zrozumienia jego zamysłu artystycznego, i odrobinę historycznej niechęci do bycia w tych działaniach wyręczanym, na przykład przez krytyków. Wspominane już adaptacje powstały natomiast dwie. Pierwsza, z 1969 roku, była filmową wersją *Żartu* w reżyserii Jaromila Jireša (Kundera miał swój udział w pisaniu scenariusza). Druga natomiast, słynna hollywoodzka adaptacja *Niežnośnej lekkości bytu* z 1988 roku w reżyserii Philipa Kaufmana, była tą, która przesądziła o ostatecznym zakazie jakichkolwiek innych adaptacji filmowych. W pierwszym czeskim wydaniu książki, które ukazało się w Brnie w roku 2006, zakaz ten staje się jakby częścią powieści – na jednej z pierwszych stron widnieje napis: „Jakikolwiek adaptacje filmowe, teatralne i telewizyjne są zakazane”.

Jak twierdzi Maria Poprzęcka, znawczyni problematyki kiczu, dziełom sztuki nie służą transpozycje, czyli „przeniesienie z jednego środka wyrazu na inny, z jednego medium na drugie”<sup>3</sup>. Winę ponosi każdorazowa niewłaściwość języka, na który dzieło zostaje przetransponowane. Język ten „daje efekt nieadekwatny lub w złym guście”<sup>4</sup>. Nie wiadomo, czy ów zły gust miał na myśli Kundera, kiedy twierdził, że film *The Unbearable Lightness of Being* nie ma zbyt wiele wspólnego ani z duchem jego powieści *Nesnesitelná lehkost bytí*, ani też ze stworzonymi przez niego postaciami<sup>5</sup>. Lakoniczna uwaga

<sup>2</sup> Ibidem, s. 130.

<sup>3</sup> M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 220.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> <http://www.honzadedek.cz/clanky/francouzsky-sen> [data dostępu: 14.02.15]; oraz <http://www.csfd.cz/film/5026-nesnesitelna-lehkost-byti/zajimavosti/?type=film> [data dostępu: 14.02.15].

autora w kwestii filmu oznaczała, iż w jego przekonaniu z książki ocalała tu tylko jedynie warstwa zewnętrzna, owa lekkość, manifestująca się zwłaszcza w sferze erotyki<sup>6</sup>. Nie ulega wątpliwości, iż – bez względu na osobiste sympatie czy antypatie wobec powieści – jej przemyślana, siedmioczęściowa struktura, w której część szósta stanowi ów słynny polifoniczny pasaż o kiczu, będący ponadto zwornikiem całej konstrukcji książki i kluczem do jej zrozumienia, przetransponowana została na film opowiadający o trudnej, acz pięknej miłości w czasach politycznie niesprzyjających. Jak na ironię więc powieść, która w swoim zamierzeniu jest namiętną dyskusją z kiczem, która jest metarefleksją nad powieścią jako ostatnim bastionem walki z nim<sup>7</sup>, spopularyzowana została dzięki filmowi, który zredukował ją do opowieści o kicz się właściwie ocierającej.

Głos Kundery w dyskusji o kiczu należy już do wypowiedzi kanonicznych i kultowych jednocześnie. Żadne szanujące się opracowanie na ten temat nie pomija jego wywodów. W swoim rozumieniu kiczu Kundera jest niewątpliwie spadkobiercą myśli Hermanna Brocha, który w słynnym esejie *Kilka uwag o kiczu* definiuje owo pojęcie w perspektywie swoiście psychologicznej – jako sztukę będącą odbiciem określonego człowieka, który lubi kicz i chce go wytwarzać, dla którego jest on niezbędnym zwierciadłem, kłamliwym i upiększającym<sup>8</sup>. Dla Kundery kicz jest zagadnieniem egzystencjalnym i emocjonalnym. Główni bohaterowie powieści – Teresa, Tomasz, Sabina i Franz – uwikłani w skomplikowane relacje emocjonalno-erotyczne, nieustannie wystawiani są przez autora na obecność kiczu. Tu refleksja Kundery ponownie dotyka przemyśleń Brocha, który rozumie kicz jako antytezę sztuki, tkwiący w niej zły potencjał, swoiście „antychrystyczny” i zdolny do aktywacji w każdej właściwie chwili<sup>9</sup>. Autor *Nieznośnej lekkości bytu* zdaje się poddawać bohaterów swoistym eksperymentom, które mają na celu – jak sam o tym pisze w *Sztuce powieści* – uchwycenie, w myśl koncepcji

<sup>6</sup> Por. <http://iliteratura.cz/Clanek/20139/kundera-milan-nesnesitelna-lehkost-byti> [data dostępu 14.02.15].

<sup>7</sup> Por. M. Kundera, op. cit., s. 142.

<sup>8</sup> H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Warszawa 1998, s. 103.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 114.

powieści egzystencjalnej, niepowtarzalnego kodu ich życia<sup>10</sup>. Autor nie pozostawia nam żadnych złudzeń co do „prawdziwości” i „autentyczności” bohaterów. Są oni dla niego „doświadczalnym *ego*”, są tymi możliwościami jego samego, które nie zostały zniszczone<sup>11</sup>. Świat, w którym żyją, jest dla nich swoistym sprawdzianem. Jest to rzeczywistość państwa totalitarnego zbudowana na fundamencie kiczu. Cały wielki esej mu poświęcony antycypują w powieści refleksje dotyczące malarstwa Sabiny. Bohaterka przez przypadek odkrywa bowiem klucz do zrozumienia otaczającego ją świata. Zrozumienia i odkłamania. Malarka, zmuszona na uczelni do hołdowania zasadom realizmu socjalistycznego, postanawia być surowsza od swoich profesorów i maluje obrazy tak realistyczne, że przypominają kolorową fotografię. Takim obrazem sprzed lat jest malowidło pokazujące budowę huty. Sabina, wspominając, stwierdza:

– Ten obraz zepsułam. Kapnęła mi na płótno czerwona farba. Z początku byłam w rozpacz, ale potem ta plama zaczęła mi się podobać. Wyglądała jak pęknięcie, jak gdyby huta nie była prawdziwą hutą, ale pękniętą dekoracją teatralną, na której huta jest tylko namalowana. Zaczęłam bawić się tą szczeliną, poszerzać ją, wymyślać, co mogłoby być za nią widoczne. Tak namalowałam mój pierwszy cykl obrazów *Kulisy*. Nikt oczywiście nie mógł ich oglądać. Wyrzuciliby mnie ze szkoły. Zawsze na pierwszym planie był doskonale realistyczny świat, a za nim, jak gdyby za rozerwanym płótnem dekoracji, można było zobaczyć coś tajemniczego albo abstrakcyjnego. [...] Na pierwszym planie było zrozumiałe kłamstwo, a w tle niezrozumiała prawda [NLB, s. 48].

Motyw obrazów tworzonych dzięki metodzie podwójnej ekspozycji powraca w powieści jako swoisty lejtmotyw. Sabina w ów podwójny sposób widzi na przykład swojego kochanka – Tomasza. Tomasz jest jak obraz cynicznego Don Juana, przez rozdarcie na płótnie przebija jednak melancholijny Tristan. Owa podwójna ekspozycja, która na pierwszym planie umieszcza zrozumiałe kłamstwo, a dopiero na drugim, potencjalnym,

<sup>10</sup> M. Kundera, op. cit., s. 34.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 35. Por. też M. Kundera, *Niezdolna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 1996, s. 167 (wszystkie cytaty powieści pochodzą z tego wydania; dalej oznaczone jako NLB wraz z podaniem numeru strony).

niezrozumiałą prawdę, jest jednak w powieści wykorzystana przede wszystkim jako metafora rzeczywistości totalitarnej. Czerwoną plamę należy rozumieć jako szczelinę, która kusi, by ją poszerzyć i zobaczyć, co kryje się pod drugiej stronie. Poszerzenie szczeliny, a więc wypracowanie metaforycznego dystansu wobec rzeczywistości, której ucieleśnieniem staje się huta, pozwala dostrzec fałsz, dekoracyjność i teatralność tejże rzeczywistości. Trzeba jednak chcieć dostrzec szczelinę. Mogą to zrobić tylko ci, którym zdarza się czasem wątpić w sens bytu danego człowiekowi. Ci, których – jak chciałby tego Broch – kusi przeczuwana jedynie jakaś inna, nowa jakość otaczającego ich świata<sup>12</sup>. To ci, którzy nie podzielają przekonania, że znaleźli się na najpiękniejszym ze światów. Ci drudzy – ci, którzy nie poszukują szczelin w rzeczywistości – wyrażają na byt zgodę kategoryczną, czyli niezachwianie wierzą, że świat jest dobry i został stworzony właściwie. W tym kontekście właśnie sformułowana zostaje słynna Kunderowska definicja kiczu:

Za wszystkimi europejskimi wiarami religijnymi stoi pierwszy rozdział Genesis, z którego wypływa, że świat został stworzony właściwie, że byt jest dobrem, należy go więc mnożyć. Nazwijmy tę podstawową wiarę kategoryczną zgodą na byt. [...] Ideałem kategorycznej zgody na byt jest świat, w którym gównu jest zanegowane i wszyscy się zachowują, jakby nie istniało. Ten estetyczny ideał nazywa się kiczem. [...] Kicz jest absolutną negacją gówna w dosłownym i przenośnym tego słowa znaczeniu, kicz eliminuje ze swego pola widzenia wszystko, co w ludzkiej egzystencji jest z zasady nie do przyjęcia [NLB, s. 186-187].

Największym problemem dla Sabiny (a postać ta jest naszym, czytelników, przewodnikiem po powieściowym świecie kiczu) jest nie tyle brzydota świata komunistycznego, ile maska piękna, którą ten świat przyodziewa. Francuski filozof Gaston Bachelard pisał, że maska to rodzaj zatrzymanego marzenia<sup>13</sup>. Kicz komunistyczny nadaje temu marzeniu rysy koszmaru sennego. Tak też widzi to sam Kundera. W innej części powieści natrafiamy na opis snu Teresy. Wokół basenu chodzi grupa uśmiechniętych i śpiewających

<sup>12</sup> H. Broch, op. cit., s. 112.

<sup>13</sup> G. Bachelard, *Le masque*, [cyt. za:] *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 6-7 grudnia 1982 r.*, red. M. Janion i M. Zielińska, Warszawa 1986, s. 319.

nagich kobiet, natomiast mężczyzna, siedzący w podwieszonym nad basenem koszu, strzela do każdej, która przestaje śpiewać. Wraz z każdym kolejnym trupem, który wpada do basenu, wzmagają się jedynie śmiech i rozszerzają uśmiechy. Kundera wielokrotnie, w różnych wymiarach powraca do tego snu, by wreszcie stwierdzić:

Wydaje się, że uczucie, które w Sabinie budził radziecki kicz, jest podobne do przerażenia, które przeżywała Teresa we śnie, kiedy maszerowała z nagimi kobietami wokół basenu i była zmuszona do śpiewania wesołych pieśni. Pod powierzchnią unosiły się trupy. Teresa nie mogła zwrócić się do żadnej z kobiet z jakimkolwiek słowem, z jakimkolwiek pytaniem. Usłyszałyby w odpowiedzi tylko kolejną strofę pieśni. Nie mogła do żadnej nawet ukradkiem mrugnąć. Zaraz by na nią wskazały, żeby mężczyzna zawieszony w koszu nad basenem ją zastrzelił. Sen Teresy odsłania prawdziwą funkcję kiczu: kicz jest parawanem zasłaniającym śmierć [NLB, s. 190-191].

Nie sposób pominąć analogii, jaka istnieje między snem Teresy a obrazem pierwszomajowego pochodu, który w przekonaniu autora jest modelem komunistycznego kiczu. Tłum ubrany w białe, czerwone i niebieskie koszulki, małe orkiestry grające do marszu, usta rozciągnięte w udawanym lub prawdziwie entuzjastycznym uśmiechu – wszystko to, według Kundery, jest wielką manifestacją z g o d y. Nie na komunizm bynajmniej. W powieści czytamy:

Niepisany, niewypowiedziany hasłem pochodu nie było „niech żyje komunizm”, lecz „niech żyje życie!”. Siła i przebiegłość polityki komunistów polegały na tym, że sobie to hasło przywłaszczyli. Ta właśnie idiotyczna tautologia („niech żyje życie!”) przyciągała do pochodu komunistycznego również tych, którym idee komunizmu były obojętne [NLB, s. 187-188].

Kicz jawi się więc jako sposób kodowania rzeczywistości – jakiś specyficzny, obowiązujący komunikat totalny. Ma on swojego nadawcę (władze komunistyczne) i odbiorcę (społeczeństwo), istniejących w relacji nadrzędno-podrzędnej. Kicz, dając złudne poczucie bezpieczeństwa poprzez rytualizm i powtarzalność, jest tak naprawdę narzędziem kontroli. Kundera pisze nawet o inkwizycji kiczu, gdyż jedynie nieustanna i pedantyczna troska o jego czystość może kiczowi totalnemu zagwarantować trwałość. Z życia społecznego mniej lub bardziej brutalnie eliminowane są więc

wszelkie przejawy indywidualizmu (gdyż jest on splunięciem w twarz roześmianemu braterstwu), wątpliwości (nie ma sensu zadawać pytań, skoro odpowiedzi są z góry ustalone), ironii (bo wszystko należy tu traktować ze śmiertelną powagą) oraz tego, co godzi w święte przykazanie „kochajcie się i rozmnażajcie” [NLB, s. 189]. W tym rozumieniu kicz spełnia niewątpliwie podobną funkcję co Orwellowski *Newspeak*. Tak jak i nowomowa, kicz jest intencjonalny. Nie powstaje przypadkiem, ale z zamiarem uczynienia „czegoś jakimś” – pięknym, wzruszającym, podniosłym. Zachwycająca się Nowy Jorkiem Sabina formułuje nawet tezę, że piękno, a więc również prawdziwa sztuka, rodzi się przypadkiem, jakby przez pomyłkę. Kicz natomiast świadomie czyni rzeczy pięknymi i podniosłymi. Czyni je takimi nie dla wybranych ludzi, ale dla wszystkich. Niezbywalną w konstrukcji kiczu jest bowiem również idea powszechności (zarówno w odniesieniu do zasięgu, jak i uniwersalności symboli, które zawłaszcza). Kundera podkreśla, że w krainie kiczu panuje dyktatura serca, a nie rozumu, i definiuje symboliczny moment jego narodzin – łyzy.

Pierwsza łyza mówi: jakie to piękne, dzieci biegnące po trawniku! Druga łyza mówi: jakie to piękne wzruszać się wraz z całą ludzkością dziećmi biegnącymi po trawniku! Dopiero ta druga łyza robi z kiczu kicz. Braterstwo wszystkich ludzi świata można zbudować wyłącznie na kiczu [NLB, s. 189].

Bohaterowie powieści próbują zatem umknąć od rzeczywistości. Teresa i Tomasz uciekają na wieś (po tym jak Tomasz zostaje społecznie zdegradowany z pozycji chirurga do pracy jako pomywacz okien). Sabina zdradza swoje kolejne „małe stabilizacje”, uciekając coraz bardziej na zachód, przez Szwajcarię, Paryż, aż do Ameryki (zdrada oznacza dla niej właśnie wyzwalające wystąpienie z szeregu, podróż w nieznanne, wolność). Franz odkrywa swoją śmieszność jako członek elitarnego korpusu pokoju złożonego z zachodnioeuropejskich intelektualistów, który – w wyśmianym przez Kunderę „Wielkim Marszu” – udaje się do Kambodży w żarliwym proteście przeciwko wojnie.

Można jednakże odkodować rzeczywistość kiczu. Ta sama intencja i świadomość, które powołują go do życia, mogą jego życie zakończyć. W chwili, w której uzmysławiamy sobie, że kicz jest kłamstwem – pisze Kundera – przestaje on być kiczem. Jak podkreślał inny znawca problematyki, Abraham Moles: „Nikt nie może tkwić w kiczu, posiadając jego

świadomość”<sup>14</sup>. Dla Kundery najważniejsze jest jednak to, że w chwili swoistej dekonspiracji, ujawnienia, kicz „traci swą autorytatywną władzę i jest wzruszający jak każda inna ludzka słabość” [NLB, s. 193]. Kicz jest zatem przede wszystkim kategorią egzystencjalną. Przynależy do ludzkiego losu, nosimy w sobie jego potencjał poprzez obecność wszelkich „miejsz miękkich” naszej świadomości – niezaspokojonych pragnień, potrzeb, marzeń, lęków, skrywanych miłości i namiętności. Jak słusznie zauważa Maria Poprzęcka, Kunderowski „kicz totalny” nie ma już zbyt wiele wspólnego ze sztuką. Badaczka stwierdza, że:

Jeśli [kicz – przyp. A.H.] odnosi się do kultury, to tylko ze względu na swój wszechogarniający, totalny charakter. Owo „niemieckie słowo, które przeniknęło do wszystkich języków”, przy wszystkich niejasnościach dotyczyło przede wszystkim niskich, popularnych poziomów produkcji artystycznej. Teraz, poszerzając niepomierne swój zakres, straciło tu zarazem swój pierwotny przedmiot odniesienia<sup>15</sup>.

Kundera kontynuuje raczej Brochowską myśl o kiczu jako systemie immanentnie tkwiącym w rzeczywistości i w każdym człowieku. Upatruje go zarówno w wielkich reżimach totalitarnych, jak i po drugiej stronie barykady – w tak zwanym Wielkim Marszu. Wskazuje na różne jego rodzaje, wyznaczone tym, co jest ową wielką ideą, ową podstawą bytu, na którą wyrażana jest kategoryczna zgoda. Istnieje zatem kicz katolicki, protestancki, żydowski, komunistyczny, faszystowski, demokratyczny czy feministyczny [NLB, s. 193].

Kwestią otwartą pozostaje to, czy bohaterom *Niežnośnej lekkości bytu* udaje się ostatecznie ocalić własne życie, uchronić je od uwikłania w kicz. Skoro jednak cała powieść jest w gruncie rzeczy jednym wielkim egzystencjalnym laboratorium doświadczalnym, to może pytanie to jest po prostu źle sformułowane. Może należałoby zapytać nie o to, „czy”, ale „na ile” udaje im się to życie ocalić. Odpowiedź brzmiałaby wtedy: „Na tyle, na ile to możliwe”. Idylla z psem, którą budują wokół siebie Tomasz i Teresa na dalekiej czeskiej wsi, nosi wprawdzie wszelkie znamiona kiczu, ale bohaterowie

<sup>14</sup> A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa 1978, s. 215.

<sup>15</sup> M. Poprzęcka, op. cit., s. 288.



znajdują wreszcie spokój. Ukoronowaniem ich burzliwego związku, zaraz przed tragicznym wypadkiem, jest dojrzała i uświadomiona miłość. Sabina ucieka, zacierając za sobą wszelkie ślady, i odżegnuje się od swojej czeskości. Ostatnią rzeczą, jakiej się o niej dowiadujemy, jest to, że chce umrzeć pod znakiem lekkości. Jej prochy mają być rozsypane na wietrze. Franz – marzyciel, który w powieści zdaje się najmniej świadomy swojego uwikłania w skażoną kiczem rzeczywistość, tęskniący za życiem rozgrywającym się wielkim wymiarze ryzyka, odwagi, niebezpieczeństwa i śmierci – ostatecznie dostrzega absurdalność swoich wyobrażeń. Zanim przypadkowo zginie w bezsensownej i obliczonej na tani efekt wielkiej misji pokojowej do Kambodży, rozstaje się z żoną i odnajduje jakiś rodzaj szczęścia u boku młodej studentki okularnicy. Bohaterowie zrobili, co mogli, w ramach swoich, w gruncie rzeczy bardzo ograniczonych, możliwości. Nie udało im się jednak uciec tak zupełnie. Kicz zagarnął ich w momencie, w którym nie mieli już żadnej możliwości obrony. Ich moment przejścia w niebyt dokonuje się przy jego akompaniamencie. Zupełnie jak gdyby między bytem a zapomnieniem istniało jakieś przewężenie, które ogołaca człowieka z całego bagażu nieprzeciętności i niepowtarzalności. I jest to właściwy, smutno-gorzki epilog całej powieści. Kundera podsumowuje:

Co pozostało z ludzi umierających w Kambodży? Jedno duże zdjęcie amerykańskiej aktorki trzymającej w objęciach żółte dziecko. Co pozostało z Tomasza? Napis: Pragnął Królestwa Bożego na ziemi. Co pozostało z Beethovena? Zachmurzony mężczyzna z nieprawdopodobną grzywą, który niskim głosem mówi „*Es muss sein!*” Co zostało z Franza? Napis: Powrócił po długim błędzeniu. I tak dalej, i tak dalej. Zanim zostaniemy zapomniani, przemieni się nas w kicz. Kicz jest stacją tranzytową między bytem i zapomnieniem [NLB, s. 208].

Zgodnie z tą interpretacją kicz będzie swoistym odpowiednikiem Gombrowiczowskiej „gęby”, a więc narzuconej, niechcianej formy, która determinuje nasze życie. I kicz, i „gęba” są niezbywalne. Ten mocny i efektowny akord kończący rozważania o kiczu budził niepokój samego Kundery. W *Sztuce powieści* autor przyznawał:

Kiedy pisałem *Niežność lekkość bytu*, niepokoiło mnie nieco, że ze słowa „kicz” uczyniłem jedno z kluczowych słów powieści. Jeszcze nie tak dawno

słowo to było we Francji niemal nieznane bądź rozumiano je jedynie w bardzo zubożonym sensie. We francuskiej wersji słynnego eseju Hermanna Brocha słowo „kicz” zostało przełożone jako „sztuka tandetna”. Nieporozumienie<sup>16</sup>.

Powracamy więc do problemu, od którego zaczęliśmy te rozważania – problemu nieadekwatnego przekładu. Z czeskiego na francuski, z powieści na film. Hollywoodzka ekranizacja *Nieznosnej lekkości bytu* spopularyzowała zarówno książkę, jak i pisarza. Na nowo przypisała autora dzieła, tak że stał się on jakby twórcą jednej powieści. Tymczasem Kundera piszący *Nieznosną lekkość bytu* to powieściopisarz bardzo już doświadczony<sup>17</sup>. W latach sześćdziesiątych w Czechach jego książki cieszyły się ogromną popularnością, zwłaszcza *Žert (Żart)*, *Směšné lásky (Śmieszne miłości)* czy *Život je jinde (Życie jest gdzie indziej)*. *Nieznosna lekkość bytu* ukazała się po raz pierwszy we francuskim przekładzie w roku 1984 w Paryżu. Kundera wtedy już od prawie dziesięciu lat przebywał na emigracji. Książka ta nie była jego pierwszą emigracyjną powieścią. W roku 1978 ukazała się we Francji *Knihla smíchu a zapomnění (Księga śmiechu i zapomnienia)*, za którą odebrano mu czeskie obywatelstwo. Jak wskazuje znawca problematyki, Petr Bílek, *Księga...* była pierwszą próbą dotarcia do zachodnioeuropejskiego czytelnika-intelektualisty. Doczekała się ona kilku pochwał od paru profesorów zajmujących się komparatystyką literacką. Odzew więc, w porównaniu z wcześniejszymi powieściami Kundery, był właściwie znikomy.

Kolejna powieść, a więc *Nieznosna lekkość bytu*, zaplanowana została jako bestseller. Bestseller składający się z trzech pieczołowicie dobranych składników. Pierwszym i głównym Kundera uczynił historię miłosną. Stanowi ona około 75% całości powieści. Są to dzieje pary, która staje się trójkątem, następnie czworokątem, a w końcu dwiema parami. Historia Teresy i Tomasza opowiedziana zostaje w dwugłosie. Miłość, nasycona zarówno wyszukaniem, jak i niewyszukanym erotyzmem aplikowanym w dykcji filozoficznej, pokazana jest raz z kobiecej, raz z męskiej perspektywy. Rozdział poświęcony Teresie nosi tytuł *Dusza i ciało*, Tomaszowi – *Lekkość i ciężar*. Kundera definiuje w ten sposób główne antynomie, które targają bohaterami.

<sup>16</sup> M. Kundera, *Sztuka powieści...*, op. cit., s. 114.

<sup>17</sup> Ten fragment referatu wiele zawdzięcza rozważaniom Petra A. Bílka zarejestrowanym w ramach projektu: „Mluvicí hlavy FFUK” <https://www.youtube.com/watch?v=-z7fO04h4Ws> [data dostępu: 16.02.15].

Związek oparty jest o wierność Teresy i niewierność Tomasza. Teresa raz po raz odwołuje i przywołuje „armię swej duszy z pokładu własnego ciała” [NLB, s. 180], Tomasz chciałby kochać Teresę bez przeszkód agresywnej głupoty seksu [NLB, s. 32]. Dowiadujemy się, że metafory są niebezpieczne, bo miłość może się narodzić z jednej metafory [NLB, s. 11]. Tak bowiem narodziła się miłość Teresy i Tomasza (Tomasz widzi w Teresie dziecko, które ktoś porzucił u brzegów jego sypialni – jak małego Mojżesza [NLB, s. 129]). Po zakończeniu powieści wierzymy niezbitcie, że „tak wyglądają chwile, w których rodzi się miłość: kobieta nie może się oprzeć głosowi, który wywołuje na zewnątrz jej załęczoną duszę, a mężczyzna nie może się oprzeć kobiecie, której dusza jest wrażliwa na jego głos” [NLB, s. 120]. Miłość Teresy, Tomasza, Sabiny i Franza zostaje ponadto wzbogacona o dodatkowy kontekst romansowy. Na zasadzie intertekstualnego przywołania w powieści pojawia się inne dzieło – *Anna Karenina* Lwa Tołstoja. Powieść rosyjskiego autora, czytana przez Teresę, jest jednocześnie znakiem świadczącym o jej przynależności do tajnego bractwa czytelników. Teresa niesie ją ze sobą, gdy po raz pierwszy spotyka się z Tomaszem. Kundera sprawnie zaburzył czarno-biały świat romansu Tołstoja (przypomnijmy, w *Annie Kareninie* mamy parę zdradzających – Annę i Wrońskiego – oraz pewien archetyp kochanków – Kitty i Lewina). Relacje między Teresą i Tomaszem, Tomaszem i Sabiną oraz Sabiną i Franzem odarł Kundera z aury jednoznaczności. Słabość zdradzanej Teresy jest tak naprawdę agresywna (w tle pobrzmiewa Havlovska „moc bezmocnych”, czyli „siła bezsilnych”), a zdradzający Tomasz jest tak naprawdę melancholijnym Tristanem; zdrady Sabiny są wyrazem jej indywidualizmu, a zdradzający i zdradzany Franz jest po prostu marzycielem.

Drugim składnikiem bestsellera, jakim stała się *Nieznośna lekkość bytu*, jest wątek polityczny. Jak twierdzi Bilek, tłem opowieści o miłości jest tu swoista encyklopedia komunizmu. Trudno opowiadało się na Zachodzie o rzeczywistości Układu Warszawskiego. Taka opowieść za każdym razem wywoływała konieczność dodawania wielopiętrowych przypisów, które tylko zamazywały obraz sytuacji. Uczynienie z Praskiej Wiosny roku 1968 – a więc z momentu, w którym komunizmowi próbowano nadać tak zwaną „ludzka twarz”, co skończyło się tylko brutalną normalizacją – węzłowego punktu tła powieści dało możliwość stworzenia pewnego kodu komunizmu, zestawienia słów-kluczy rzeczywistości komunistycznej. Zachodnioeuropejski

czytelnik nie musiał sprawdzać faktów w podręcznikach i encyklopediach. Całość potrzebnej mu wiedzy dostarczona została w zgrabnym i nieprzeładowanym informacjami pakiecie.

Wreszcie trzeci składnik – powieść dla intelektualistów. Rozważania o kiczu, o ciężarze i lekkości, o idei wiecznego powrotu, wreszcie o pisaniu powieści podszyte są Nietzschem i Parmenidesem. Filozoficzne pasáže prezentują się na tyle erudycyjne, by zadowolić *ego* inteligentnego i w miarę zorientowanego w filozofii światowej czytelnika, a jednocześnie na tyle wolne są od hermetycznej terminologii, by nie zrazić tego mniej odczytanego.

Czy oburzenie (a może nawet zniesmaczenie) Kundery filmową adaptacją jego powieści nabiera w tym kontekście nowego sensu i znaczenia? Może *The Unbearable Lightness of Being* Kaufmana ujawniło jakąś istniejącą podświadomość *Niežnośnej lekkości bytu*? Może było jej Brochowskim zwierciadłem? Może owo rozczarowanie i oburzenie filmem były jedynie maską zasłaniającą niepokój samego autora? A może po prostu Kundera-pisarz, podobnie jak bohaterowie jego powieści, jest wystawiony na działanie kiczu, znajduje się „w pułapce zwanej rzeczywistością” i w najlepszym razie może się od kiczu oddalić tylko na krok. Wytworzyć szczelinę. Nic więcej.

## Bibliografia

- Herman Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Milan Kundera, *Niežnośna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, PIW, Warszawa 1996.
- Milan Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, PIW, Warszawa 2004.
- Abraham Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska, E. Wende, PIW, Warszawa 1978.
- Maria Poprzęcka, *O złej sztuce*, WAI F, Warszawa 1998.
- Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 6-7 grudnia 1982 r.*, red. M. Janion i M. Zielińska, PIW, Warszawa 1986.

## Źródła internetowe

- <http://iliteratura.cz/Clanek/20139/kundera-milan-nesnesitelna-lehkost-byti>
- <http://www.honzadetek.cz/clanky/francouzsky-sen>
- <http://www.csfid.cz/film/5026-nesnesitelna-lehkost-byti/zajimavosti/?type=film>
- <https://www.youtube.com/watch?v=-z7fO04h4Ws>

## **Kundera's Struggle with Kitsch. On *The Unbearable Lightness of Being* Once Again**

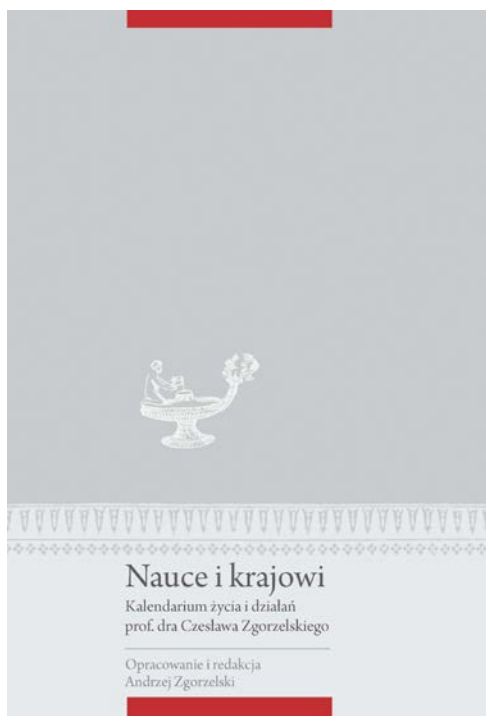
This paper deals with the Kundera's most popular novel as a passionate dialogue with kitsch. *The Unbearable Lightness of Being* is based on the antinomy of lightness and heaviness, as well as kitsch and individuality. The narrator treats his characters as the experimental ego and confronts them with the reality created on the cross-scheme of those key-words mentioned above. Kundera interprets the phenomenon of Kitsch as the tool to create a totalitarian reality and slave human beings, but also as something, that can be recognize and 'domesticate', and then comprise an inalienable part of human existence and its relation to the world. Paper also deals with the Kundera's famous aversion to film his novels. He banned any further film adaptations of his work, having disliked the way *The Unbearable Lightness of Being* had been adapted by Philip Kaufman in 1988.

**Keywords:** Milan Kundera, *The Unbearable Lightness of Being*, kitsch, testament, lie, mask, socialism with a 'human face'

*Nauce i krajowi.*

*Kalendarium życia i działań prof. Czesława Zgorzelskiego*

(opr.) Andrzej Zgorzelski



Okazja dla wydania tomu jest szczególna: przypadająca w 2016 roku dwudziesta rocznica śmierci uczonego, zbliżające się stulecie polonistyki KUL, na którym działalność naukowa Czesława Zgorzelskiego stanowi jedną z najznamienitszych kart, a także piętnastolecie konkursu im. Czesława Zgorzelskiego na najlepszą pracę magisterską, organizowanego przez Konferencję Polonistyk Uniwersyteckich.