

Sara Kurowska

WWISEKCJA PRZYPADKU (NIEZNOŚNA LEKKOŚĆ BYTU MILANA KUNDERY)

W *Historii naturalnej* Pliniusza Starszego¹ znajdziemy pewną „nad-naturalną” historię. Kiedy malarz Protogenes, nie mogąc odtworzyć na płótnie piany wyciekającej z psiego pyska, z wściekłości rzucił w obraz gąbką, ze zdziwieniem odkrył, że „gąbka pozostawiła kolory, którymi była nasączona, dokładnie w taki sposób, jakiego na próżno poszukiwał”². Sto lat później taki sam przypadek zdarzył się Nealkesowi, jedyna różnica polegała na tym, że piana miała wydobywać się z pyska konia. Być może dzięki nieodgadnionej zależności między pianą, gąbką malarską i niezdolnością artysty do oddania na płótnie owej piany zdarzył się pierwszy akt apologii przypadku w kulturze europejskiej. W każdym razie nie należy wątpić, że zdarzył się on przypadkiem. Musi minąć jeszcze ponad dwa tysiące lat, by przypadek został usankcjonowany jako kategoria artystyczna. Najwcześniej dzieje się to w literaturze. Jan Gondowicz stwierdza, że „wiek XX w sztuce nastął [...] 9 grudnia 1896 roku, w dniu próby generalnej *Ubu Króla*”³, dzieła, które określa się jako predadaistyczne. Ale w tym samym roku ukazuje się książka nie mniej istotna, *Pieśni Maldorora* Comte de Lautréamonta, odczytywana jako zapowiedź surrealizmu. W malarstwie przełom następuje w roku 1907, kiedy Picasso ogłasza rewolucję kubistyczną. Do muzyki zakrada się przypadek pod nazwą aleatoryzmu. Choć naukowcy sprzecząją się, kto był prekursorem przypadkowości w muzyce, to zwykle za prawowitego ojca uznaje się Johna Cage’a. Jadwiga

¹ Por. L. Brusewicz, *O popularności w czasach nowożytnych anegdot Pliniusza Starszego dotyczących tworzenia dzieł sztuki metodą fortuna*, http://www.traditioeuropae.org/artykuly/L._Brusewicz_O_popularnosc_i_w_czasach_nowozytnych_anegdot_Pliniusza_Starszego.html [dostęp: 30.05.2019].

² C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przeł. I. Chlewińska, Poznań 1996, s. 125.

³ J. Gondowicz, *Od tłumacza*, [w:] A. Jarry, *Teatr Ojca Ubu*, przeł. i oprac. J. Gondowicz, Warszawa 2006, s. 11.

Paja-Stach definiuje aleatoryzm jako nurt w twórczości muzycznej XX wieku, którego cechą szczególną jest:

wprowadzenie zjawisk nieprzewidywalnych w zakresie materiału, formy, mogących wystąpić tak w procesie komponowania, jak i wykonania utworu. Owa przypadkowość, efekty niespodziewane są przez twórcę świadomie założone. Kompozytor rezygnuje z określenia wszystkich aspektów utworu i zezwala na współdziałanie w kształtowaniu dzieła czynnikom powstającym poza sferą jego decyzji i myśli twórczej. Im większą rolę powierza on owym czynnikom, tym większe staje się ryzyko artystyczne, które kompozytor niewątpliwie bierze pod uwagę⁴.

Nazwa stworzona została od łacińskiego słowa *alea*, należącego do nie muzycznego, a hazardowego rejestru – oznacza bowiem grę w kości. Analizę elementu *alea* odnaleźć możemy w słynnej książce *Gry i ludzie*, w której Roger Caillois łączy go z elementem oszołomienia – *ilinx*. Według niego *alea*:

obezwładnia gracza, urzeka go, przyprawia o obłąd [...]. Można nawet twierdzić, że pod wpływem *ilinx* gracz tym skwapliwiej i bez reszty zdaje się na wyrok losu. *Alea* zakłada rezygnację z woli, zrozumiałe jest więc, że za tą rezygnacją idzie stan transu, opętania lub hipnozy⁵.

Przypadek rozumiany jako kategoria artystyczna jest czymś, co kwestionuje usankcjonowaną historycznie rolę artysty demiurga.

Drugie rozumienie przypadku wynika ze zdefiniowania go w porządku historycznym. Arystoteles nazywa przypadek „wyłomem w racjonalności”⁶. Cyceon przyznaje, że nie ma nic innego „tak przeciwnego rozumowi i stałemu porządkowi”⁷. Łatwo można sobie wyobrazić irytację

⁴ J. Paja-Stach, *Dzieła otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku*, Kraków 1992, s. 39.

⁵ R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatariewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997, s. 71.

⁶ Cyt. za: M. Heller, *Filozofia przypadku. Kosmiczna fuga z preludium i fugą*, Kraków 2012, s. 109.

⁷ Cyt. za: R. Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wrocław 2006, s. 29.

ludzkości, która poprzez ten „wylom” mogła podejrzeć nieciągłość świata. Czy mogła tak po prostu oswoić się z przypadkiem, przyzwyczaić się do niego? Ian Hacking w książce *The Taming of Chance* sugeruje, że wypadek należy „poskromić trochę jak dziką bestię, którą trzeba zmusić do uległości”⁸. Może po to właśnie powstała filozofia? Może bezinteresowne umiłowanie mądrości kryje w sobie utajony lęk? Może chodziło jedynie o znalezienie cudownego środka na zlikwidowanie potwora? Max Weber twierdzi, że jednym z przejawów racjonalizacji jest dokonywanie systematyzujących rozważań nad obrazem świata, czyli „coraz większe teoretyczne opanowanie rzeczywistości poprzez coraz bardziej precyzyjne pojęcia abstrakcyjne”⁹. U podstaw nowoczesności kryje się oświeceniowa utopia, według której rozum może całkowicie zapanować nad przygodnością. Inaczej mówiąc, że racjonalne myślenie można narzucić na strukturę rzeczywistości. Przypadek definiowany w porządku historycznym rozumem jako coś, co dekonstruuje rozum nowoczesny, kwestionuje jego absurdalną uzurpację do wyjaśnienia rzeczywistości. Jest przejawem antynowoczesności, próbą ponownego „zaczarowania”¹⁰ świata.

W XX wieku niektórzy filozofowie doceniają wypadek i zdają się upominać ludzkość: „Trzeba [...] – dla człowieka – uratować to, co przypadkowe, tylko temu bowiem zawdzięcza on swą rzeczywistość”¹¹ – apeluje Odo Marquard. „Trzeba zaakceptować wypadek jako kategorię powstawania zdarzeń. Jeszcze tutaj daje się wyczuć nieobecność teorii pozwalającej przemyśleć stosunek przypadku i myśli”¹² – przekonuje Michel Foucault. Do apologetów przypadku dołącza także Milan Kundera. W *Sztuce powieści* pyta nas:

Czym jest działanie: oto odwieczne pytanie powieści, pytanie, by się tak wyrazić, ją konstytuujące. W jaki sposób powstaje decyzja? Jak przechodzi ona w czyn i jak kolejne poczynania łączą się z sobą w jedną przygodę?¹³

⁸ Cyt za: M. Heller, *Filozofia przypadku...*, s. 99.

⁹ M. Weber, *Racjonalność, władza, odczarowanie*, przeł. M. Holona, Poznań 2004, s. 89.

¹⁰ Określenie Maxa Webera, por. Idem, *Racjonalność, władza...*

¹¹ Cyt. za: R. Koschany, *Przypadek. Kategoria...*, s. 7.

¹² *Ibidem*.

¹³ M. Kundera, *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1998, s. 57.

Zdaniem pisarza przeświadczenie, iż decyzje wynikają z racjonalnie pojętej przyczyny jest złudne. W swojej twórczości śledzi on znaczenie, jakie w ludzkim życiu odgrywa przypadek. Śledzi tak niestrudzenie, że jego powieści można by wręcz nazwać swoistymi powieściami kryminalnymi, w których chodzi o to, by złapać przypadek na gorącym uczynku. Fabuła *Niežnośnej lekkości bytu* zaczyna się od następującej sceny: Tomasz stoi w oknie, patrzy przez podwórko na ścianę przeciwną kamienicy i nie wie, co robić. Przed kilkoma tygodniami w prowincjonalnym czeskim miasteczku poznał Teresę. Obsługiwała jego stolik w restauracji. Spędzili razem godzinę przed jego odjazdem. W ostatniej chwili wręczył jej swoją wizytówkę ze słowami: „Gdyby pani przypadkiem była w Pradze...”¹⁴. Po dziesięciu dniach Teresa znalazła się w Pradze, choć trudno by to było nazwać przypadkiem. Miała nadzieję, że Tomasz powie jej, by została z nim na zawsze. Skąd mogła wiedzieć, że żadna kobieta nie może zostać u niego nawet na całą noc? W dzień przyjazdu dostała gorączki i przez tydzień leżała w mieszkaniu Tomasza chora na grypę. Potem wróciła do swojego prowincjonalnego miasteczka. „Wtedy właśnie – informuje nas narrator – nadeszła ta chwila, o której mówiłem, a która wydaje mi się kluczem do jego życia: stoi w oknie, patrzy na podwórko, na mury przeciwnych kamienic, i zastanawia się. Czy ma ją zaprosić na stałe do Pragi? [...] Czy ma o niej zapomnieć? [...] Chce, żeby do niego przyjechała, czy nie chce?”¹⁵ Tomasz nie podjął decyzji, za to Teresa po raz drugi przyjechała do Pragi, „z ciężką walizką, do której spakowała wszystkie swe rzeczy”¹⁶. Walizkę zostawiła w przechowalni, a do ukochanego udała się, trzymając w ręku ciężką książkę – *Annę Kareninę*. „Nie wypuszczała [...] [jej] z dłoni, jakby to był bilet wstępu do świata Tomasza. Uświadomiła sobie, że poza tym jednym biedniutkim biletem nie ma niczego, i chciało jej się płakać”¹⁷. W nocy Tomasz, zamiast pozbyć się Teresy, jak każdej swojej kochanki, pojechał z nią na dworzec i przy-

¹⁴ M. Kundera, *Niežnośna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 2014, s. 62. W dalszej części pracy będę posługiwała się skrótem NLB.

¹⁵ *Ibidem*, s. 11.

¹⁶ *Ibidem*, s. 65.

¹⁷ *Ibidem*.

wiół ją i jej ciężką walizkę z powrotem do siebie. Narrator, w mowie pozornie zależnej, wyraża zdumienie bohatera samym sobą: „Jak to się stało, że zdecydował się tak nagle, skoro przez czternaście dni wahał się i nie był w stanie posłać jej nawet widokówki z pozdrowieniami? Samego go to zaskoczyło. Postąpił wbrew swym zasadom”¹⁸.

Życie Tomasza porządkowały zasady, a wszystkie podlegały jednej nadrzędnej – powołaniu lekarskiemu. Czy reguł panujących w sferze miłosnej nie skonstruował na wzór tych medycznych? Trudno oprzeć się wrażeniu, że kobiety traktował tak, jakby były jego pacjentkami. Swoje miłosne sesje zawsze inicjował tym samym zwrotem: „proszę się rozebrać”, a po północy odwoził kochanki do domu, tłumacząc, że nie potrafi zasnąć z kimś we wspólnym łóżku. Terminy spotkań wyznaczał sztywny lekarski terminarz. Po latach praktyki Tomasz skonstruował „system idealny”, który zalecał kolegom z pracy: „Należy trzymać się reguły trzech. Albo widzujesz się z jakąś kobietą co drugi dzień, ale nie więcej niż trzy razy, albo utrzymujesz z nią stosunki przez lata, ale tylko pod warunkiem że pomiędzy spotkaniami upłyną co najmniej trzy tygodnie”¹⁹.

Swoim wprawnym okiem chirurga Tomasz potrafił „przeświecić” ubraną kobietę i wytworzyć sobie w głowie obraz jej cielesności. Pozostawała jednak „mała szczelina niewyobrażalnego i nie dawała mu spokoju”²⁰. Ta szczelina przywodzi na myśl dzieło Marcela Duchampa, nad którym artysta pracował ostatnie dwadzieścia lat swojego życia: *Étant donnés*. W muzeum w Filadelfii w drewnianych drzwiach znajduje się mała szczelina, przez którą możemy podglądać trójwymiarową postać nagiej kobiety z szeroko rozchylonymi udami. Podobnie jak na obrazie Gustave’a Courbeta *Początek świata* widzimy jednak tylko pewien fragment kobiecego ciała i to jedynie pod takim kątem i z takiej odległości, jaką wyznaczył nam Duchamp. W przeciwieństwie do wcześniejszych jego prac, skrajnie zintelektualizowanych, przez ową szczelinę w drzwiach mamy wgląd w sztukę figuratywną, jak nazywał ją lekceważąco sam Duchamp, „sztukę siatkówkową”. Szczelina bacznie

¹⁸ *Ibidem*, s. 15.

¹⁹ *Ibidem*, s. 18.

²⁰ *Ibidem*, s. 239.

zatem strzeże tego, co niewidoczne. Siatkówka naszego oka może zarejestrować jedynie obraz urzeczowionej cielesności, kobieta pozostaje niepoznawalna. Bohater powieści Kundery, „prześwietlając” kobiety swym okiem, także mógł zarejestrować obraz jedynie urzeczowionej cielesności. Mówiąc językiem Richarda Rorty’ego – nie mógł zobaczyć ślepych znamion, owych szczególnych przygodności, „które sprawiają, iż każdy z nas stanowi «Ja», miast być kopią bądź repliką kogoś innego”²¹. Jak stwierdza narrator, Tomasz „nie jest opętany kobietami, ale tym, co w każdej z nich niewyobrażalne, innymi słowy, ma obsesję tej jednej milionowej niepodobnego, która różni kobietę od innych kobiet”. I dodaje: „Prawdopodobnie tutaj styka się jego namiętność dziwkarza z namiętnością chirurga. Tomasz nie wypuszcza z rąk wyimaginowanego skalpela nawet wtedy, kiedy jest z kochanką. Pragnie osiąść to, co jest głęboko w niej, a po to trzeba rozciąć jej powierzchnię”²². Oczywiście już Baudelaire w *Dziennikach poufnych* zauważył, że „W akcie miłosnym tkwi wielkie podobieństwo do tortury lub operacji chirurgicznej”²³. „On albo ona będzie operatorem, czyli katem, drugie przedmiotem, ofiarą”²⁴. Przyczyna, dla której bohater powieści Kundery „znęca się” nad swymi „ofiarami”, nasuwa pewną analogię z oprawcą z wiersza Rafała Wojaczka *Piosenka z najwyższej wieży*:

Piersi przekłute drutem do robótek
 Ma moja żona I ciągle jej rad
 I wciąż jej krwawe ciało wielbi kat
 Kuchennym nożem biodra grubo struże

I parzy stopy i opala łydki
 Wyłuskał jabłka z kolan Żyły z ud
 Teraz otworzył krzywym cięciem brzuch
 I na widelec ponawijał kiszki

²¹ R. Rorty, *Przygodność, ironia, solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 2009, s. 141.

²² NLB, s. 240.

²³ Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł. i oprac. A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 261.

²⁴ *Ibidem*, s. 254.

I szuka dalej Wymacawszy odkrył
 Kość ogonową i odrąbał ją
 I nożyczkami do naskórków srom
 Wypreparował I wylupił oczy

I przez maszynkę do mielenia mięsa
 Przepuszcza oba pośladki I krew
 Wiadomo po co rozciera na szkle
 I każdy włos jej na czworo rozszczepia

Bo ciągle wierzy że przecież odnajdzie
 Takim cierpliwym oprawcą któż by
 Inny jak tylko poeta mógł być [...] ²⁵

Kawałkując ciało kobiety, oprawca z wiersza Wojaczka wierzy, że odnajdzie – ale co? To, co decyduje o wyjątkowości jednostki. Tomasz z czasem staje się „kolekcjonerem osobliwości”²⁶, zaczyna poszukiwać kobiet o urodzie nieoczywistej, niepowtarzalnej, naznaczonej przygodnością. Niezwykle pociąga go na przykład brak harmonii w kobiecie będącej przedziwnym połączeniem delikatnego chłopca, bociana i żyrafy. Jak relacjonuje narrator:

Wychodził od niej we wspaniałym humorze. Starał się zapamiętać to, co istotne, sprowadzić wspomnienie do wzoru chemicznego, za pomocą którego można by zdefiniować jego wyjątkowość (jedną milionową niepowtarzalnego). Doszedł w końcu do wzoru, który składał się z trzech danych:

- 1) niezręczność połączona z gorliwością,
- 2) przerażona twarz kogoś, kto stracił równowagę i upada,
- 3) nogi podniesione jak ręce żołnierza, który poddaje się przed wycelowaną w niego bronią.

Kiedy powtarzał to sobie, miał błogie poczucie, że znów posiadał na własność kawałek świata: że wykroił swoim wyimaginowanym skalpelem skrawek materiału z nieskończonego płótna kosmosu²⁷.

²⁵ R. Wojacek, *Piosenka z najwyższej wieży*, [w:] Idem, *Nie skończona krucjata*, Kraków 1973, s. 32.

²⁶ NLB, s. 243.

²⁷ *Ibidem*, s. 249–250.

Cielesność poszczególnych kobiet traktuje Tomasz jak synekdochę materii rzeczywistości – nie harmonijnej, lecz pełnej przypadków. Jego akty seksualne przypominają akty techniczne, sprowadzające się do tego, by wciąż od nowa zapanować nad przypadkowością świata, unieszkodliwić ją we wzorze chemicznym. W relacji bohatera z Teresą nastąpiła transgresja poza ten schemat:

Jego przygoda z Teresą zaczęła się dokładnie w tym miejscu, w którym kończyły się przygody z innymi kobietami. Rozgrywała się poza granicą imperatywu, który zmuszał go do zdobywania kobiet. Nie chciał w Teresie niczego odkrywać. Otrzymał ją odkrytą. Kochał się z nią, zanim zdążył wziąć do ręki swój wyimaginowany skalpel, którym odkrywał leżące ciało świata. Zanim zdążył zapytać siebie, jaka będzie, kiedy zacznie się z nią kochać, już się z nią kochał.

Historia miłości zaczęła się dopiero później: Teresa dostała gorączki i nie mógł odesłać jej do domu, tak jak odsyłał inne kobiety²⁸.

Tomasz „Czuł płynący z jej ust delikatny zapach gorączki i wdychał go, jak gdyby chciał wchłonąć intymność jej ciała”²⁹. I właśnie wtedy „Poczuł [...] niezrozumiałą miłość do tej nieznanym dziewczyny [...]”³⁰. Zamiast „rozkroić” cielesność, wchłonął jej zapach i dał mu się owładnąć. W *Zazdrości i medycynie* Michała Choromańskiego odnajdziemy podobną scenę – doktor Tamten nie może oprzeć się zapachowi ciała Rebeki Widmarowej, który wydaje mu się słodkawy, mdły i kojący: „«Zupełnie jak chloroform», pomyślał chirurg rozleniwiony i senny”³¹. Zapach ciała wydzielany podczas gorączki czy zapach ciała przypominający związek organiczny z grupy halogenoalkanów można potraktować jako nowoczesne wersje napoju magicznego, które skazały Tristana na miłość i wierność wobec Izoldy. Doktor Tamten w pewnym momencie stwierdza: „Popadłem w nałóg, potrzebuję jej i jej obecności coraz częściej i w coraz większych dawkach. [...] Muszę z nią zerwać i powrócić do innych ko-

²⁸ *Ibidem*, s. 252–253.

²⁹ *Ibidem*, s. 11–12.

³⁰ *Ibidem*, s. 10.

³¹ M. Choromański, *Zazdrość i medycyna*, Poznań 1966, s. 31.

biet. Oto *remedium amoris*³². *Remedium amoris* okazuje się jednak nieskuteczne: „każda inna kobieta, podsunięta mu przez wyobraźnię w celach kuracyjnych, przypominała mu protezę, którą podsuwają choremu w zamian amputowanej żywej nogi”³³. Tomasz wprawdzie nieustannie zdradza Teresę, lecz musi się najpierw odurzyć związkiem chemicznym o wzorze C_2H_5OH , który jest *remedium amoris* jedynie krótkotrwałym, a ponadto pozostawiającym po sobie wyczuwalny zapach winy:

Idąc do innej kobiety, z góry czuł do niej niechęć i obiecywał sobie, że widzi się z nią po raz ostatni. Cały czas miał przed oczami obraz Teresy i żeby o niej nie myśleć, musiał się upijać. Odkąd poznał Teresę, nie mógł kochać się z innymi kobietami bez alkoholu. Ale właśnie zapach alkoholu w jego oddechu był dla Teresy tropem, który sygnalizował jego zdrady³⁴.

Imię, które nadał Kundera bohaterowi swojej powieści, nie jest przypadkowe. Wywodzi się od aramejskiego słowa *toma* oznaczającego „podwójny, bliźniak”. W pewnym momencie powieści Sabina mówi do Tomasza:

Kiedy tak patrzę na ciebie, mam wrażenie, że zmieniasz się w wieczny temat moich obrazów – powiedziała. – Spotkanie dwóch światów. Podwójna ekspozycja. Zza postaci Tomasza-libertyna prześwituje twarz romantycznego kochanka. Albo na odwrót – poprzez postać Tristana, który myśli wyłącznie o swojej Teresie, widać piękny, zdradzony świat libertyna³⁵.

Tomasz pragnął, by wszystkie elementy jego życia były obarczone sensem, by układały się jak motywy Beethovenowskiego kwartetu *Es muss sein*. Praca była głównym motywem życiowego kwartetu bohatera, do którego z czasem dołączył motyw miłości do Teresy. Kiedy

³² *Ibidem*, s. 68.

³³ *Ibidem*.

³⁴ NLB, s. 29–30.

³⁵ *Ibidem*, s. 30.

Tomasz wraca dla Teresy z Zurychu, łudzi się, że jego miłość do niej wybrzmiewa jako *Es muss sein* jego egzystencji. Muzyką Beethovena nie udaje mu się jednak zagłuszyć wątpliwości, które podsuwa świadomość: *es könnte auch anders sein* – mogło być również inaczej, miłość ta jest jedynie efektem sześciu śmiesznych przypadków³⁶:

Przed siedmiu laty w szpitalu w mieście Teresy przypadkiem znalazł się pacjent ze skomplikowanym schorzeniem mózgu, w związku z którym wezwano na pilną konsultację ordynatora Tomasza. Ale ordynator przypadkiem miał właśnie atak ischiasu, nie mógł się ruszać i w zastępstwie posłał do prowincjonalnego szpitala Tomasza. W mieście było pięć hoteli, ale Tomasz przypadkiem trafił właśnie do tego, w którym pracowała Teresa. Przypadkiem zostało mu trochę wolnego czasu do odjazdu pociągu i wszedł do restauracji. Teresa przypadkiem miała dyżur i przypadkiem obsługiwała stolik Tomasza. Potrzebnych było aż sześć przypadków, aby doprowadzić Tomasza do Teresy, jak gdyby jemu samemu nie chciało się do niej dojść. Wrócił do Czech dla niej. Decyzja życiowej wagi opierała się na miłości tak przypadkowej, że nie zaistniałyby ona w ogóle, gdyby jego szef nie zachorował przed siedmiu laty na ischias. I ta kobieta, to ucieleśnienie absolutnego przypadku, leży teraz obok niego i głęboko oddycha przez sen³⁷.

Być może Kundera celowo użył łacińskiego terminu zamiast bardziej zrozumiałej nazwy „rwa kulszowa”. Być może *ischias* miało być częściowym anagramem *Isityche*:

ISCHIAS ISITYCHE

Isityche to bóstwo pochodne od Tyche. Jak podaje Pierre Grimal w *Słowniku mitologii greckiej i rzymskiej*, Tyche to:

Przypadek, któremu nadano cechy boskie, uosabiając go w bóstwie żeńskim. [...] Nie posiada mitu, jest tylko abstrakcją. Ostatecznie wchłonęła niektóre boginie, jak Isis, i dała początek narodzinom złożonego

³⁶ *Ibidem*, s. 45.

³⁷ *Ibidem*, s. 45–46.

bóstwa, zwanego Isityche, wyobrażającego w synkretyzmie religijnym epoki cesarstwa potęgę łączącą Opatrzność i Przypadek, którym podporządkowany jest świat³⁸.

Ischias można (być może) rozumieć jako pierwszą przyczynę, dzięki której spotykają się dwa przeciwstawne pierwiastki: konieczność oraz przypadek – ucieleśnieniem pierwszego jest Tomasz, drugiego – Teresa. Skoro bohater zwykł sprowadzać swoje kochanki do wzoru chemicznego, nazwijmy Teresę, której imię ma pochodzenie greckie, analogiem³⁹ greckiej Tyche. Każda z sześciu liter jej imienia odpowiadałaby w tym wzorze jednemu z sześciu przypadków, które doprowadziły do niej bohatera. Sama zrodzona została z przypadku, z absurdu spotkania „spermy najbardziej męskiego z jajeczkiem najpiękniejszej”⁴⁰. Według matki „w tej fatalnej chwili, która nazywa się Teresa”⁴¹, zaczyna się szlak jej zmarnowanego życia.

Narrator powieści stwierdza w którymś momencie, że „tylko przypadek może wyglądać jak wysłannik losu. To, co jest nieuchronne, czego się spodziewamy, co powtarza się codziennie, jest nieme. Tylko przypadek do nas przemawia”⁴². Takim przypadkiem, który przemówił do wyobraźni Tomasza okazała się choroba Teresy – wkradła się bowiem do jego przestrzeni prywatnej, łamiąc panujące w niej reguły. Gdy bohater patrzył na chorą leżącą w jego własnym (a nie szpitalnym) łóżku, przyszło mu do głowy, że jest ona:

dzieckiem, które ktoś włożył do koszyka nasmarowanego smołą i puścił na rzekę. Nie można przecież zostawić koszyka z dzieckiem na wzburzonej wodzie! Gdyby córka faraona nie wyловиła z fal koszyka z małym Mojżeszem, nie byłoby Starego Testamentu i całej naszej cywilizacji! Tyle starych mitów zaczyna się od tego, że ktoś uratował porzucone

³⁸ P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, red. nauk. J. Łanowski, przekł. M. Bronarska et al., Wrocław 1987, s. 354.

³⁹ Analog – pierwiastek z szeregu pierwiastków o analogicznej budowie elektronowej.

⁴⁰ NLB, s. 54.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*, s. 59.

dziecko. Gdyby Polybos nie zaopiekował się małym Edypem, Sofokles nie napisałby swej najpiękniejszej tragedii! Tomasz wtedy nie uświadamiał sobie jeszcze, że metafory są rzeczą niebezpieczną. Z metaforami nie należy igrać. Miłość może się narodzić z jednej metafory⁴³.

Od tego momentu w obrazie Tomasza zdobywającego kolejne kobiety, by symbolicznie zapanować nad przypadkowością świata, pojawia się szczelina, poprzez którą zaczyna przeświecać aprobata wobec przypadkowej miłości do Teresy, a więc, w szerszym kontekście, wobec przypadku w ogóle. Powieść kończy się obrazem wiejskiej idylli bohaterów. Tylko pozornie zatem Tomasz zostaje zdegradowany do roli kierowcy ciężarówki? Przysłuchajmy się dialogowi bohaterów zamykającemu powieść:

– Tomasz, wszystko, co złe w twoim życiu, pochodzi ode mnie. Przeze mnie dotarłeś aż tutaj. Tak nisko, że nie możesz być już niżej.

– Co ty pleciesz – odpowiedział Tomasz. – Nisko? O czym ty mówisz?

– Gdybyśmy zostali w Zurychu, mógłbyś operować swoich pacjentów. [...]

– Tereso – powiedział Tomasz – czy nie zauważyłaś, że jestem tu szczęśliwy?

– Twoim powołaniem było operować – powiedziała.

– Tereso, powołanie to bzdura. Nie ma żadnego powołania. Nikt nie ma żadnego powołania. To wielka ulga zrozumieć, że jest się wolnym, że nie ma się żadnego powołania.

Nie można było nie wierzyć w szczerość jego głosu⁴⁴.

Czy wierzymy w tę finalną, pełną harmonii miłość do Teresy, w „nawrócenie” niewiernego Tomasza, wynikające w istocie z tego, że został pozbawiony możliwości, by sypiać z innymi kobietami? Czy w ogóle to, co łączy Tomasza z Teresą, możemy nazwać miłością, przystając bez zastrzeżeń na jego nowoczesne, chirurgiczne oddzielenie miłości od seksu? Chyba nie przypadkiem Kundera dokonuje podobnego chirurgicznego rozgraniczenia we wszystkich swoich

⁴³ *Ibidem*, s. 16.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 379–380.

powieściach. „Wszystkie moje powieści – przyznaje – mogłyby się nazywać *Niežnośna lekkość bytu* lub *Żart* lub *Śmieszne miłości*; tytuły są wzajemnie wymienne i wyznaczają kilka tematów, którymi jestem opętany, które mnie determinują i, niestety, ograniczają. Poza tymi tematami nie mam nic do powiedzenia ani do napisania”⁴⁵. Interpretując słowa pisarza, nie bez pewnej ironii można zauważyć, że w istocie wszystkie jego powieści mogłyby nosić tytuł *Śmieszne miłości*. Śmieszne, czyli lekkie, przypadkowe, pozbawione metafizycznej odpowiedzialności. W ów libertyński motyw próbuje włączyć Kundera fałszywie brzmiący „akord tristanowski”⁴⁶. Próbuje dowieść, że skalpelem, którym oddziela miłość od seksu, nie zabija uczuć wyższych, nie ogołaca ich z metafizyki.

Kundera wydaje się w pewnym stopniu *porte-parole* Tomasza także w innym znaczeniu. Jego technika pisarska zbliża się do techniki chirurga operującego skalpelem. Sam zresztą posłużył się tą metaforą, mówiąc o siedmioczęściowej kompozycji swoich powieści:

Kiedy pisałem *Niežnośną lekkość bytu*, pragnąłem za wszelką cenę przełamać fatum liczby siedem. Powieść była od dawna pomyślana jako osnowa w sześciu częściach. Jednakże pierwsza część wciąż wydawała mi się bezkształtna. W końcu zrozumiałem, że ta pierwsza część składa się w rzeczywistości z dwóch części, że była ona niczym bliźnięta syjamskie, które trzeba w drodze delikatnej operacji chirurgicznej rozdzielić na dwoje⁴⁷.

Wydawałoby się, że w powieściach Kundery pozbawionych linearności, związku przyczynowo-skutkowego, odżywa dawna wolność komponowania, o której z takim podziwem pisze w *Zdradzonych testamentach*:

W trakcie pisania *Don Kichota* Cervantes bez żenady zmienił charakter swego bohatera. Wolność, którą Rabelais, Cervantes, Diderot, Sterne

⁴⁵ M. Kundera, Ch. Salmon, *Sztuka kompozycji*, [w:] *Dwa wywiady z Milanem Kunderą*, przeł. J. Malewski, „Kultura Niezależna” 1987, nr 27, s. 47.

⁴⁶ Określenia tego używa Paweł Huelle w powieści *Śpiewaj Ogrody*.

⁴⁷ M. Kundera, Ch. Salmon, *Sztuka kompozycji...*, s. 46.

nas urzekają, wiązała się z improwizacją. Sztuka złożonej i rygorystycznej kompozycji stała się bezwzględnie koniecznością dopiero w pierwszej połowie XIX wieku⁴⁸.

Kundera tworzy jednak całkiem inaczej niż dawni powieściopisarze, którzy improwizowali, czyli brali pod uwagę przypadek. Wywiad zatytułowany *Sztuka kompozycji*, przeprowadzony z nim w 1984 roku przez Christiana Salmona, dowodzi, że pisarzowi najbliższej do muzyka tworzącego zintelektualizowane konstrukcje. Stwierdza w nim, że swoje powieści wznosi – „jak dom na filarach”⁴⁹ – na kilku podstawowych słowach kategoriach, będących „czymś na wzór «serii tonów» u Schönberga”⁵⁰. W toku powieści poddaje je analizie, definiuje, redefiniuje, pragnąc przekształcić w „kategorie dotyczące istnienia”⁵¹. Konstruując fabułę, wzoruje się Kundera na technice kompozytorskiej Leoša Janáčka. W muzyce czeskiego kompozytora „tylko ton, który mówi coś istotnego ma prawo istnienia”⁵². Komponowanie powieści à la Janáček oznacza dla Kundery posługiwanie się „sztuką elipsy” – uwolnienie jej od konwencjonalnych automatyzmów techniki powieściowej, takich jak: przedstawienie postaci, opis środowiska, wprowadzenie akcji w sytuację historyczną itp.⁵³ Elementy istotne składające się na powieść są formalnie niejednorodne. To elementy filozofii, opowiadania i snu, które zgodnie z zasadą „powieściowego kontrapunktu” mają tworzyć niepodzielną, muzyczną całość⁵⁴. Przyjrzyjmy się wiwisekcji konstrukcji formalnej, jakiej dokonuje Kundera na przykładzie szóstej części *Niežnośnej lekkości bytu*:

[...] historia syna Stalina, refleksja teologiczna, wydarzenia polityczne w Azji, śmierć Franza w Bangkoku i pogrzeb Tomasza w Czechosłowacji

⁴⁸ M. Kundera, *Zdradzone testamenty*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1996, s. 22.

⁴⁹ M. Kundera, Ch. Salmon, *Sztuka kompozycji...*, s. 44.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, s. 38.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 37.

są powiązane pytaniem, które stale powraca: „Co to jest kicz?”. Ten polifoniczny fragment jest sklepieniem całej konstrukcji powieści. Sekret jej polifonicznej harmonii znajduje się właśnie w tym rozdziale⁵⁵.

Pisarz stara się jednak ukryć przed czytelnikiem tę misterną konstrukcję: „Chciałbym, aby zamieszczone w tej powieści opowiadanie, marzenie i refleksja tworzyły razem prąd niewidoczny i całkowicie naturalny”⁵⁶. W jego powieściach zamiast swobody twórczej, cudownej przygodności, które opiewa jako eseista, panuje chłodny intelekt, „sztuka elipsy”, czyli redukcji, rygor, dyscyplina. Śladem tęsknoty Kundery za wolnością komponowania respektującą przypadek jest być może przypowieść Sabiny z *Nieznośnej lekkości bytu* o jej pierwszym obrazie, jakby wyjęta z *Historii naturalnej* Pliniusza Starszego:

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, który nazwałam *Kulisy*⁵⁷.

W biografii twórczej Kundery zauważam pewną podwójność, analogiczną do podwójności powieściowego Tomasza, choć jakby à rebours – zza deklarowanej pochwały przygodności, prześwieca wobec niej wstręt i lęk. W swoich powieściach Kundera zapisuje, w sposób bezpośredni, apologię przypadku, a pośrednio, na poziomie formalnym, postępuje wobec niego w sposób chirurgiczny. Można powiedzieć, że dokonuje na przypadku wiwisekcji.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 40.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ NLB, s. 75.

Bibliografia

- Baudelaire Ch., *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł. i oprac. A. Kijowski, Warszawa 1971.
- Brusewicz L., *O popularności w czasach nowożytnych anegdot Pliniusza Starszego dotyczących tworzenia dzieł sztuki metodą fortuna*, http://www.traditioeuropae.org/artykuly/L._Brusewicz_O_popularnosc_i_w_czasach_nowozytnych_anegdot_Pliniusza_Starszego.html [dostęp: 30.05.2019].
- Caillois R., *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997.
- Choromański M., *Zazdrość i medycyna*, Poznań 1966.
- Gondowicz J., *Od tłumacza*, [w:] A. Jarry, *Teatr Ojca Ubu*, przeł. i oprac. J. Gondowicz, Warszawa 2006.
- Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, red. nauk. J. Łanowski, przeł. M. Bronarska et al., Wrocław 1987.
- Heller M., *Filozofia przypadku. Kosmiczna fuga z preludium i fugą*, Kraków 2012.
- Huelle P., *Śpiewaj ogrody*, Kraków 2014.
- Koschany R., *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wrocław 2006.
- Kundera M., *Nieznosna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 2014.
- Kundera M., *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1998.
- Kundera M., *Zdradzone testamenty*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1996.
- Kundera M., Salmon Ch., *Sztuka kompozycji*, [w:] *Dwa wywiady z Milanem Kunderą*, przeł. J. Malewski, „Kultura Niezależna” 1987, nr 27, s. 36–48.
- Paja-Stach J., *Dzieła otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku*, Kraków 1992.
- Rorty R., *Przygodność, ironia, solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 2009.
- Tomkins C., *Duchamp. Biografia*, przeł. I. Chlewińska, Poznań 1996.
- Weber M., *Racjonalność, władza, odczarowanie*, przeł. M. Holona, Poznań 2004.
- Wojaczek R., *Piosenka z najwyższej wieży*, [w:] Idem, *Nie skończona krucjata*, Kraków 1973, s. 32.