

Nieudana ucieczka przed „gębą”.

Czytając Kunderę przez pryzmat Gombrowicza

Agnieszka Janiec-Nyitrai (Budapešť)

Abstrakt

W artykule powieść Milana Kundery *Życie jest gdzie indziej* poddana została nowej analizie przy pomocy klasycznych już pojęć przejętych z *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza – „gęba”, „pupa” i „tydka”. Poruszone zostały kwestie związane z ludzkim uzależnieniem od formy i z technikami manipulacyjnymi, nie pozwalającymi głównemu bohaterowi dojrzeć. Ważne miejsce zajmuje również stosunek Milana Kundery do twórczości Witolda Gombrowicza. Kundera przenikliwie ilustruje, iż tożsamość nie jest czymś stałym i niezmiennym. Pokazuje, jak ludzie mogą zmieniać się, często na przekór własnej woli, pod wpływem wzroku innych.

Słowa kluczowe

tożsamość; Milan Kundera; Witold Gombrowicz; komparatystyka; *Życie jest gdzie indziej*; *Ferdydurke*

Abstract

Unsuccessful Escape from the „Mug”. Reading Kundera through Gombrowicz

The article offers a new analysis and interpretation of the novel *Life is Elsewhere* by Milan Kundera using the now classic concepts from Witold Gombrowicz's *Ferdydurke* – „mug”, „arse” and „calf”. Issues related to human dependence on form and manipulation techniques that prevent the main protagonist from maturing are also touched upon. Finally, Milan Kundera's attitude toward the work of Witold Gombrowicz also plays an important role. Kundera astutely illustrates that identity is not something constant and unchanging. He shows how people can change, often against of their own will and under the influence of others' eyes.

Key words

identity; Milan Kundera; Witold Gombrowicz; comparative studies; *Life is elsewhere*; *Ferdydurke*

1. Wstęp

Problematyka chwiejnej, niepewnej tożsamości, tożsamości podlegającej ciągłym zmianom pod wpływem czynników zewnętrznych (tych w makro i mikro skali – od wpływów ideologii aż po wpływ innego człowieka) należy do jednych z kluczowych tematów pojawiających się w literaturach krajów Europy Środkowej. W horyzoncie badawczym krystalizują się wtedy niezwykle ważne pytania: Jak postrzegam sam siebie, a jak widzą mnie inni? Czy podlegając nieustannym ocenom ze strony innych, zmieniam się, czy pozostaję sobą? Czy istnieje ucieczka przed tym, jak widzą mnie inni? W którym miejscu kończę się ja, a zaczyna Inny? Jakie metody stosują ludzie, by zawłaszczyć drugiego? Aż w końcu kluczowe: kim jestem naprawdę? Właśnie te pytania stanowią wyraźny punkt styczny w twórczości polskiego pisarza Witolda Gombrowicza i czeskiego prozaika Milana Kundery.

W artykule chciałaby przeanalizować powieść *Žycie jest gdzie indziej* Milana Kundery używając pojęć, narzędzi i metod zapożyczonych od Witolda Gombrowicza. Na ślad powinowactwa obu powieści naprowadziła mnie Eva Le Grand, która w monografii poświęconej twórczości Kundery charakteryzuje powieść czeskiego pisarza jako swoistą wariację na temat debiutanckiej powieści Gombrowicza: „*Tento román čtu jako poctu-variaci na Gombrowicze, na jeho sarkastickou kritiku sentimentálního lyrismu, kterou prostupuje typický středoevropská groteska. Vzpomeňme na řádění hloupoučkého v románu ‘Ferdydurke’, kde je lyrismus hlavním terčem Gombrowiczovy satiry neznalosti, mládí a jejího modernistického imperativu.*”¹ Koncentrując się na powieściach *Ferdydurke* (1937) i *Žycie jest gdzie indziej* (1973) chciałaby zasygnalizować istnienie pewnych paraleli, dające się zauważyć w prozie obu pisarzy i zademonstrować, jakie nowe odczytania powieści Kundery są możliwe przy wykorzystaniu pojęć stworzonych przez Gombrowicza.

2. Gombrowiczowskie pojęcia-klucze

W pojęciu Gombrowicza człowiek w momencie kontaktu z innym wkłada maski, przestaje być sobą, a w skrajnych sytuacjach staje się marionetką, lustrzanym odbiciem drugiego człowieka. Ludzka egzystencja jest pełną okrucieństwa bitwą w gabinecie krzywych luster, podczas której dochodzi do wykoślawień i wypaczeń: „[...] według Gombrowicza owo współżycie (międzyludzkie, komentarz AJN) *nie jest pokojową koegzystencją człowieka z człowiekiem, ale agresywną walką, ponieważ choć człowiek odbija się w świadomości drugiego, to jego odbicie nie jest lustrzane, ale karykaturalne i zniekształcone jak w gabinecie krzywych luster. Współistnieć, tłumacząc na Gombrowiczowski język, to być narażonym na deformację, wypaczenie i wykoślawienie, to być narażonym na przyprawienie gęby.*”² Tę egzystencjalną pułapkę Gombrowicz postanawia zbadać i uchwycić w swojej chyba najważniejszej powieści *Ferdydurke*, wydanej tuż przed wybuchem II wojny światowej. Na potrzeby powieści Gombrowicz

1 LE GRAND, Eva: *Kundera aneb paměť touhy*. Olomouc: Votobia, 1998, s. 93.

2 URBAŃSKA, Agnieszka: ‘Ferdydurke’, czyli studium nad Formą – o kłopotach w recepcji Gombrowiczowskiego dzieła i o recepcie na prawdziwe jego odczytanie. *Postscriptum polonistyczne* 14, 2014, nr 2, s. 382.

stwarza oryginalny aparat pojęciowy, który pozwala mu zagłębiać się w skomplikowane relacje międzyludzkie. Owe pojęcia – symbole na dobre weszły do języka kultury³, co świadczy o ich uniwersalności i doskonałej przystawalności do opisywanych przez pisarza kwestii. W oryginalną symbolikę zostały wyposażone poszczególne części ciała, a dla samego pisarza, jak zauważa Jerzy Jarzębski, ciało staje się czymś w rodzaju mikrokosmosu, w którym zachodzą podobne procesy, jak w makrokosmosie.⁴

Gombrowiczowska „gęba” to wszystkie maski, społeczne role, które człowiek odgrywa pozostając w relacji z innymi ludźmi, to formy, do których ludzie muszą się dopasować, by istnieć w społeczeństwie. „Gęba” oznacza także schematyzm, fałszowanie rzeczywistości. To wszelka forma, którą człowiek przyjmuje w kontaktach z innymi, bądź też forma, która jest mu narzucana: „*Gęba na koniec – to odpowiednik antycznej ‘persony’, zastężyła mina – maska wtłoczona na twarz każdego człowieka – z wolą lub wbrew jego woli.*”⁵

„Pupa” z kolei staje się u Gombrowicza symbolem zdziecinnienia, jest jedną z form „gęby”, jest gwałtem na ludzkiej naturze, na ludzkiej tożsamości. Ten, kto „upupia”, jednocześnie triumfuje, nie pozwala drugiemu na niezależność, czyni z niego wieczne dziecko, niezdolne do samodzielnego myślenia i niezależnych decyzji. „Upupienie” jest brutalną formą infantyliczacji, emblematem dziecięctwa, świadomym wpędzaniem w niedojrzałość. Jak pisze Ewa Thompson, „upupić”: „[...] oznacza tyle, co przymusić kogoś do zachowania się w sposób ujawniający strach, brak poczucia bezpieczeństwa, sprawić, by czuł się kimś nieważnym i niedojrzałym.”⁶ Upupiając traktujemy kogoś z wyższością i z pobłażaniem, widzimy w nim dziecko. „Pupa” oznacza także wszystko to, co absurdalne, pozbawione logiki, jest to w pewnym sensie drwina ze świata.⁷

„Łydka” to trzecie z kluczowych pojęć pojawiających się w *Ferdydurke*. Jest to kolejna wersja „gęby”, czyli zachwyty nad wszystkim, co nowe, nowoczesne, synonim burzenia starych tradycji, negacja tego, co wydaje się być przestarzałe. „Łydka” oznacza radykalne zerwanie z tradycją, pogoń za tym, co nowe, obiecujące, żywotne, nowoczesne. „Łydka” ma również wyraźny podtekst seksualny.

3. Gombrowicz według Kundery

Kundera w swoich eseistycznych uwagach reflektujących twórczość własną i innych autorów często uwzględnia intelektualne dziedzictwo Witolda Gombrowicza oraz jego wkład w rozwój środkowoeuropejskiej i w ogóle światowej powieści. Nazwisko polskiego pisarza pojawia się w towarzystwie najwybitniejszych postaci europejskiego życia kulturalnego XX wieku, należy do panteonu reprezentowanego przez Hermanna Brocha, Franza

3 GARBAL, Łukasz: *Ferdydurke. Biografia powieści*. Kraków: Universitas, 2010, s. 149–166.

4 JASTRZĘBSKI, Jerzy: *Anatomia Gombrowicza*. Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja, 1972, nr 1, s. 115.

5 Tamże, s. 116.

6 THOMPSON, Ewa: *Witold Gombrowicz*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002, s. 84.

7 BŁOŃSKI, Jan: *Między buntem a ucieczką. ‘Ferdydurke’ Witolda Gombrowicza*. Teksty Drugie, 2009, nr 3, s. 246–247.

Kafkę czy Roberta Musila. Najobszerniej Kundera pisze o twórczości Witolda Gombrowicza w eseju *Nechovejte se tu jako doma, příteli*. Gombrowicz w ujęciu Kundery staje się wiecznym kontestatorem, człowiekiem, który całym swoim życiem i całą swoją twórczością protestował przeciw zaszufładowaniu, bronił swojej wolności twórczej i osobistej. Powieść *Ferdydurke* nazywa Kundera genialną, podkreśla jej nowatorskość, radykalizm, jednocześnie żałując, że została odkryta tak późno.⁸

Ciasne ramy literatur narodowych ograniczają interpretacje powieści takich autorów jak Gombrowicz, co jednak może budzić pewne kontrowersje – twórczości środkowo-europejskich pisarzy nie da się bowiem oddzielić od ich naturalnych narodowych kontekstów, jak podkreśla Světlana Šerlaimová pisząc o Kunderze i Gombrowiczu.⁹ Według Kundery polski pisarz, przebywający od roku 1939 na emigracji, określił sam siebie jako twórcę poprzez trzykrotną negację – zanegowanie politycznego zaangażowania polskiej emigracji, odrzucenie polskiej tradycji, a także odejście od tego, co proponowali zachodnioeuropejscy twórcy moderny lat 60.¹⁰ Kundera podkreśla również, iż powieści Gombrowicza można uznać za bunt przeciwko kanonowi powieściowemu XIX wieku, jednak według czeskiego pisarza autorowi *Ferdydurke* nie przyświeca chęć pogoni za nowatorstwem, przeciwnie, obnaża on pustkę powierzchownego buntu przeciwko wszystkiemu, co stare, przebrzmiałe.¹¹ Gombrowicz staje się dla Kundery synonimem niezależnego twórcy, a w jego twórczości fascynuje go właśnie motyw wyjścia z szeregu, próba pozostania sobą bez względu na okoliczności. Czeski pisarz został nawet uznany za głównego propagatora dzieła Witolda Gombrowicza w Czechach, choć Kundera koncentruje się w swoich uwagach głównie na wkładzie Gombrowicza w rozwój powieści, pomijając niejako jego twórczość dramaturgiczną, choć, jak się wydaje, Czesi na przełomie lat 60. i 70. zetknęli się najpierw z dramaturgiczną twórczością Gombrowicza.¹² Kundera nawiązuje do twórczości Gombrowicza również w swojej beletrystyce. Jak zauważa Roman Kanda, pisarz w powieści *Nieśmiertelność* eksponuje pojęcie gestu w podobnym kontekście jak Gombrowicz – jako czegoś bardziej indywidualnego niż człowiek jako indywidualium.¹³

Kundera, podobnie jak autor *Ferdydurke*, podsuwa czytelnikom i krytykom interpretacje swoich utworów. To również łączy obu pisarzy – poczucie, iż tekst, który wyszedł spod ich pióra, należy do nich, jest ich własnością. Kundera potwierdza to szczególnie we wspomnianym już eseju *Nechovejte se tu jako doma, příteli*, a Gombrowicz wyklada swoje dzieła np. w licznych fragmentach *Dzienników*, które o wiele bardziej niż zapisem życia codziennego stają się zapisem zmagania twórcy z własnym dziełem.

8 KUNDERA, Milan: *Nechovejte se tu jako doma, příteli*. Brno: Atlantis, 2006, s. 40–42.

9 ŠERLAIMOVA, Světlana: *Český román a evropský kanon*. In: *Otázky českého kanonu*. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2006, s. 62.

10 KUNDERA, Milan: *Nechovejte se tu jako doma, příteli*. Op. cit., s. 40.

11 SOLIŃSKI, Wojciech: *Gombrowicz w Czechach?* In: CUDAK R. (eds.): *Literatura polska w świecie*. T. 3, *Obecności*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, s. 212.

12 Op. cit., s. 205–206.

13 KANDA, Roman: *Gesto – detail – forma. K některým aspektům tvorby Witolda Gombrowicze*. Aluze, 2011, č. 2, s. 56.

Kundera sam uznaje Gombrowicza za jednego z najważniejszych pisarzy XX wieku¹⁴ i nie ulega wątpliwości, że pisarstwo Gombrowicza – radykalne, głęboko filozoficzne, semantycznie niezwykle bogate i inspirujące, ale jednocześnie nieoderwane od życia – mogło być inspiracją nie tylko refleksji dotyczących sensu powieści w XX wieku, ale także dla samej twórczości powieściopisarskiej Kundery.

4. Kundera według Gombrowicza

4.1. W sidłach „gęby”

Drugą powieść Milana Kundery *Žítie jest gdzie indziej* można uznać za swoiste studium skomplikowanych relacji międzyludzkich polegające na nieustannym przyprawianiu „gęby” drugiemu człowiekowi, wpychaniu go w rolę, która jest dla niego niewygodna i uciekaniu w „gębę” przed skomplikowanym światem. Niemal każdy każdemu wciska na twarz maskę, gombrowiczowską „gębę”, co więcej sami bohaterowie wpadają z jednej formy w drugą, skrywają się za „gębami”. Konsekwencje owej „gry masek” mają dalekosiężne skutki. Matka głównego bohatera przypląca swoją relację z kochankiem artystą malarzem silnym załamaniem nerwowym, ponieważ maska wyzwolonej kochanki i dziwne eksperymenty seksualno-artystyczne pozostają w niezgodzie z jej naturą. „Gęba”, do której noszenia zmusza ją malarz, uwiera ją, dusi, niszczy. W końcu sama z ulgą skrywa się za kolejną rolą społeczną – maską, „przyprawiając sobie gębę” matki, która rezygnuje ze związku z malarzem ze względu na dobro swego syna. Bohaterka pisze list do malarza, w którym usprawiedliwia swoją decyzję o rozstaniu: *„Na konci psaní už sama věřila, že to nebylo její břicho ani namáhavý běh za malířovými nápady, co způsobilo její nervovou krizi, nýbrž jen její velké mateřské city, které se vzbouřily proti velké, ale hříšné lásce.”*¹⁵

„Gębę” przyprawia bezimiennej bohaterce także jej własny syn, a ona podlega jego wpływowi, choć jasne jest, że znów chodzi o coś obcego, niezgodnego z jej przekonaniami: *„Jak jsou si oba podobní, matka i syn! Oba jsou stejně uhranutí nostalgií po monistickém ráji jednoty a harmonie [...] Jak syn dospíval, snažila se, aby byla kolem něho i nadále obestřena jak vzdušná náruč, přijala všechny jeho názory, vyznává moderní umění, hlásí se ke komunismu, věří v synovu slávu, rozhořčuje se nad obojetnictvím profesorů, kteří včera mluvili něco jiného než dnes, chce být kolem něho jako obloha, chce být stále ze stejné hmoty jako on.”*¹⁶ Matka nie może zaakceptować, iż jej syn jest odrębnym bytem, kimś innym, zaczyna żyć jego życiem.

Jednocześnie jednak sama matka głównego bohatera – młodego poety Jaromila – jest mistrzynią w przyprawianiu „gęby”. Wynikiem jej eksperymentów jest właśnie syn – wypadkowa jej marzeń, snów i wyobrażeń. Całe życie młodego poety jest ucieczką przed „gębą” „zgotowaną” mu przez matkę. Jaromil na próżno stara się strząsnąć ciężar, ów wątpliwy dar „gęby”, ale wciąż widzi w sobie podobieństwo do matki: *„Jaké to bylo břemeno,*

14 ČEŠKA, Jakub: *Barthes, Kundera, Gombrowicz*. World Literature Studies 2 (19), 2010, č. 3, s. 63.

15 KUNDERA, Milan: *Život je jinde*. Toronto: Sixty Eight Publishers, 1979, s. 66.

16 Tamże, s. 259.

*nést tuto tvář! Jak těžká byla ta lehoučká kresba rysů.*¹⁷ Matka i jej zwodniczy cień są obecne zawsze i wszędzie: „*A protože věděl, že se na něho ostatní zase dívají, začal si na sobě palčivě uvědomovat svou tvář a skoro s úděsem cítil, že to, co má ve tváři, je maminčin úsměv! [...] Cítil, že má na obličejí usazenou maminku, že ho maminka oblepila jako kukla oblepuje larvu, které nechce dopřát právo na vlastní podobu. A tak tu seděl mezi dospělými lidmi zakuklen do maminky, která ho objímala a táhla zpátky z toho světa, do kterého chtěl náležet, a který se k němu choval vládně, ale přece jen jako k někomu, kdo do něj ještě nepatří. Bylo to tak nesnesitelné, že Jaromil sebral všechny své síly, aby se sebe matčinu tvář setřásl, aby z ní vykročil [...]*“¹⁸ Jaromil nigdy nie może być sobą, ponieważ matka nie dała mu szansy stać się sobą. Ustawicznie „upupiany” i z przyklejoną „gębą” jest tak naprawdę tylko pustym naczyniem, w które ktoś wlewa treść.

Nieco inaczej gombrowiczowska „gęba” manifestuje się w przypadku Rudej – kochanki Jaromila. Ruda jest wtłoczona w schemat, zaszufladkowana przez Jaromila i jego matkę jako człowiek z ludu. Nie widzą w niej człowieka, ale jedynie jego pochodzenie społeczne, figuruje w ich wyobrażeniach jako nieco nieokrzesana, niewychowana kasjerka ze sklepu, pozbawiona wyższych uczuć, i, w przypadku Jaromila, obiekt seksualnych pragnień.

Wizja, którą proponuje Kundera, jest jednak inna niż u Gombrowicza – tam główny bohater staje się niejako reżyserem owej „gry gęb”, potrafi zdystansować się od okoliczności, zdarzeń i sytuacji: „*Bohater Ferdurke Gombrowicza jest wręcz biologicznie predestynowany do tego, aby – zamiast, jak inni, podporządkowywać się różnym, gębom i wrastać w nie bez reszty niczym paznokiec w palec – dystansować się wobec nich i grać nimi, demaskować je i przedrzeźniać. Dlatego zamiast pozwolić im rządzić sobą, sam staje się podmiotem i reżyserem otaczającej go gry gęb; napuszcza je na siebie, konfrontuje ze sobą, ośmiesza.*”¹⁹ Kundera proponuje mroczniejszą wersję – w powieści *Życie jest gdzie indziej* bohaterowie nie są świadomi własnego odczłowieczenia, nieautentyczności, jedynie Jaromil w rzadkich przeblyskach świadomości zdaje sobie sprawę, iż jest sterowany przez matkę, iż sam przybiera pozy jak malarz, że „kradnie” inne tożsamości z braku własnej.

4.2. Uciekając przed „pupą”

Jaromil jest również ofiarą nieustannego „upupiania”. Matka wciąż „upupia” go, a owo „upupianie” przyjmuje jak najbardziej konkretne formy. Poprawianie Jaromilowi przy gościach pracowicie wystylizowanej przez niego fryzury: „*Můj Bože, jak ty vypadáš, zděsila se nahlas, když spatřila synův pečlivě rozčuchaný účes. Donesla hřeben a neustávajíc v konverzaci s návštěvou, vzala mu hlavu do rukou a česala ho. A veliký básník, nadaný ďábelskou fantazií a podobný Rilkemu seděl, rudý a vzteklý, a nechal se česat, jedině, na co se zmohl, byl surový úsměšek (ten dlouhá léta cvičený), který so nechal ztuhnout na tváři.*”²⁰, zmuszenie go do prze-

17 Tamże, s. 113.

18 Tamże, s. 173.

19 DYBEL, Paweł: *Gombrowicza gra w gęby albo gra gęb*. Przestrzenie Teorii, 2012, nr 20, s. 32–33.

20 KUNDERA, Milan: *Život je jinde*. Toronto: Sixty Eight Publishers, 1979, s. 135.

bierania się przy matczynych koleżankach²¹, ustawiczne śledzenie, strofowanie, kontrola... Matka nie chce, żeby syn dorósł, ma być zawsze jej kochanym małym, utalentowanym i wrażliwym synkiem. Ubiera go, przygotowuje co rano ubrania, bieliznę, kontroluje go wciąż, nie daje mu dojrzeć. Jaromil nie może wyrwać się z opresji, z nieustannego nękania psychicznego.

Kluczowym momentem jest scena, kiedy podczas kręcenia filmu, w którym Jaromil jest głównym bohaterem, bohater czyta swoje wiersze na filmie poruszając niemo ustami jak ryba: „' *Proboha* ', *volala na něho filmařka už netrpělivě, musíte je otevřít přesně na slova své básně, ne jen tak, jak se vám zachce. Ten herec to přece musí namluvit na pohyby vašich úst!* ' *A tak stál Jaromil před balvanem, otevřel ústa (poslušně a přesně) a kamera se konečně rozzvučela.*”²² Jaromil pozostaje wciąż w lacanowskim „stadium lustra”. Jak pisze Agnieszka Doda-Wyszyńska: „*Stadium lustra to częściowo nieudane wejście w porządek symboliczny. Jakaś część rzeczywistości musi pozostać nieusymbolizowana. Według J. Lacana, czas stadium lustra pokrywa się z czasem 'tranzytywizmu dziecięcego', schwywania przez obraz innego. Na przykład dziecko, bijąc innego, mówi, że on je zbil.*” *Jest to pewne zaburzenie, niewykształcenie, niedorozwój odpowiedzialności za własne czyny.*”²³ Bohater jest często pokazany, kiedy przegląda się w lustrze, jakby wciąż chciał potwierdzić, sprawdzić, kim jest naprawdę, świadczy to o jego niedojrzałości i charakterystycznej dla dzieci fascynacji własnym odbiciem. Jaromil nie jest „jednolity”, nie jest gotowy, wciąż znajduje się w stadium dojrzewania, składa się z wielu nieprzystających do siebie kawałków, co jest wynikiem ciągłego i natarczywego „upupiania” przez matkę. Spędza czas przed lustrem ćwicząc grymasy, gesty, uśmiechy pełne wyższości, aby wyglądać na dorosłego, po męsku.²⁴

Według Lacana cały czas stoimy przed lustrem, tożsamość więc jest czymś niegotowym, wciąż mającym swoje tajemnice. Według Lacanowskiej psychoanalizy dziecko stając naprzeciw lustra konfrontuje się z samym sobą, który jest jednocześnie Innym, kimś drugim. Chodzi o swego rodzaju pierwotną identyfikację dziecka, oczywiście „stadium lustra” rozumiane być może w sposób symboliczny. Lustrem, w którym przegląda się człowiek, w naszym przypadku Jaromil, są inni ludzie, a w szczególności matka. „*Matka jest przecież, w perspektywie genetycznej, pierwszym innym, jaki zjawia się dziecku w lustrze świata. Samo dziecko jako podmiot doświadczający pokawałkowania własnego ciała [...] jest na razie czymś w rodzaju pustej tablicy, na której, aby mogło wyjawić się dla siebie jako własne 'ja', inny musi najpierw odcisnąć swój ślad. Dlatego, zanim podmiot wykształci swój lustrzany obraz (imago) jako 'ja', zrazu utożsamia (mylnie) siebie z ujrzanym pierwotnie w lustrze obrazem innego – matki.*”²⁵ Jaromilowi do końca nie udaje się uwolnić od owego niszczyielskiego utożsamiania się z matką, umiera w jej ramionach nie odnalazszy nigdy sam siebie.

21 Tamże, s. 184–185.

22 Tamże, s. 287.

23 DODA-WYSZYŃSKA, Agnieszka: *Dziecko przed lustrem, czyli w poszukiwaniu swojego miejsca*. Studia Kulturoznawcze 1, 2011, nr 1, s. 103.

24 KUNDERA, Milan: *Život je jinde*. Op. cit., s. 147.

25 DYBEL, Paweł: *Lacan i Leśmian: dwa zwierciadła*. Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja, 1998, nr 1/2 (49/50), s. 28.

„Upupianie” rozumiane w szerszy sposób staje się udziałem całego czechosłowackiego społeczeństwa, wystawionego na szykany po roku 1948. Ludzie są traktowani jak dzieci, wiersze przeznaczone dla „komunistycznego człowieka” przyszłości muszą być chwytliwe, jasne, łatwe w odbiorze, jednoznaczne, poezja ma nie pozostawiać żadnej przestrzeni interpretacyjnej. Ludzie mają pozostawiać w stanie permanentnej niedojrzałości, łatwiej nimi wtedy manipulować, są ubezwłasnowolnieni. Ten, kto jest niedojrzały, jest łatwiejszy do sterowania. Ludzie, podobnie jak u Gombrowicza,²⁶ stają się zakładnikami gier, stają się aktorami wyreżyserowanych rytuałów, których nie rozumieją. Wiedzą, że nad nimi rozciąga się jakiś autorytet, ktoś, kto wie lepiej, ktoś, kto czuwa, sprawdza, upomina, ktoś, kto ma zawsze rację. System komunistycznej kontroli jest tak zbudowany, aby te osobniki, które odważą się myśleć niezależnie, były eliminowane ze społeczeństwa, jak bohater debiutu powieściowego Kundery *Žart* Ludvík Jahn.

4.3. Zafascynowani „łydką”

Nedojrzałość głównego bohatera powieści *Žycie jest gdzie indziej* ma także swoje inne konsekwencje. Jaromil jest zafascynowany tym, co nowe, tym, co przynosi z sobą komunistyczna rewolucja w 1948 roku. Wierzy w nowy, lepszy świat, podlega złudnej wierze, że świat można zrewolucjonizować, cechuje go wiara w przemianę świata, naiwna wiara w komunizm i w moc poezji. Bunt Jaromila jest oczywiście naiwny, bohater stara się przeciwstawić tradycji, uosabianej w pewien sposób przez matkę, ale także przez stryja.

Ważną rolę w kontekście gombrowiczowskiej „łydki” pełni także seksualność – jest to droga, którą Jaromil podąża pragnąc uciec od matki i przed matką, w konsekwencji tego ucieka jednak tylko z jednego łona w drugie, wpada w kolejną pułapkę ubezwłasnowolnienia. Tak bardzo chce dorosnąć, że nie widzi, iż ucieka z jednej niewoli w drugą.

Gombrowiczowska „łydka” – udawana spontaniczność, energiczność, zdecydowanie – należały do ważnych elementów wychowania komunistycznej młodzieży na wartościowe nowe pokolenie, wolne od zabobonów przeszłości. Jaromil chce być właśnie taki – postępowy, nowoczesny, męski, zdecydowany, ale wszystkie jego starania sprowadzają się do nakładania kolejnych masek, kolejnych nieudanych prób znalezienia własnej tożsamości w szybko zmieniających się czasach. „*Revolve stejně jako lyrika nesnáší kritickou distanci, vyžaduje bezpodmínečnou víru, euforii, nadšení, splynutí s jejími cíli.*”²⁷ Właśnie taki, zaślepiony wizją przyszłości, niekrytyczny, ogłupiony narkotykiem rewolucji jest Jaromil.

Tragicznym symbolem „łydki” staje się również Ruda – przedstawicielka pracującego proletariatu, nadzieja komunistycznego społeczeństwa, która, podobnie jak gombrowiczowska Ziuta, bohaterka „Ferdydurke”, jest jednocześnie bardzo aktywna seksualnie. W powieści Kundery jednak właśnie ta postać, emblematyczny bohater swoich czasów, pierwowzór „nowego człowieka”, zostaje brutalnie potraktowana – na podstawie donosu Jaromila jest zaarrestowana i „złamana” w więzieniu. Kundera pokazuje, jak rewolucja pożera własne dzieci, niszczy własne tkanki, jak jest ślepa i pozbawiona logiki.

26 KANDA, Roman: *Gesto – detail – forma. K některým aspektům tvorby Witolda Gombrowicza*. Op. cit., s. 56.

27 CHVATÍK, Květoslav: *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994, s. 67.

5. Wnioski końcowe

Gombrowicz w powieści *Ferdydurke* protestował przed deformacją ludzkiej tożsamości, przed zniekształcaniem, wykoślawianiem tego, co jest w człowieku autentyczne. Dramat „upupienia”, zaklęcia w formę, staje się także udziałem bohaterów powieści *Życie jest gdzie indziej*, która staje się niejako traktatem o zakleszczaniu w formę, tragicznie groteskową przypowieścią o niszczeniu człowieka przez człowieka, o trudnym i wyczerpującym poszukiwaniu własnego ja: „*Hlavní činností Jaromila je jeho neustále a úpěnlivě obnovovaný pokus definovat sama sebe. Totéž platí i o jeho matce a o všech ostatních postavách románu v té míře, ve které jsou rozvinuty. Bez oddechu putují z jedné role do druhé, hrají či předstírají, vymýšlejí si své úlohy nebo je přijímají od druhých.*”²⁸ Człowiek nie może istnieć w społeczeństwie bez atrybutów nadanych mu przez ludzi, wśród których żyje, ale jednocześnie owo „upupianie”, wtlaczanie w formę niesie za sobą poważne konsekwencje – może oznaczać rozchwiania ludzkiej tożsamości, frustrację, niekończące się pytania – kim właściwie jestem? „Gęba”, „pupa” i „łydka” nie są niegroźnymi etykietkami, nie chodzi tylko o zaszufladkowanie, o grę masek społecznych. Na oczach czytelników powieści Kundery rozgrywają się prawdziwe egzystencjalne tragedie pokazujące walkę o własną tożsamość.

Kundera niezwykle przenikliwie ilustruje, iż tożsamość nie jest czymś stałym i niezmiennym. Pokazuje, jak ludzie mogą zmieniać się, przepoczwarczać, często na przekór własnej woli, pod wpływem wzroku innych. „Nasadzając gębę” sobie i innym człowiek sprzeniewierza się autentyczności, prawdzie, ale jednocześnie dzięki temu może współistnieć w świecie z drugim człowiekiem.

Postacie Kundery wpadają w tę samą pułapkę, co postacie Gombrowicza – walcząc o swoją suwerenność, uciekając przed „gębą” wpadają w pułapki kolejnej „gęby”. Każdy z bohaterów powieści Kundery jest na swój sposób zniewolony, podlega automatyzmowi, jest jak zdalnie sterowana zabawka pozbawiona własnej woli. Jaromil, wprawiony w ruch władczą ręką swej matki, bezwiednie zmierza ku tragicznemu końcowi, ku śmierci, nic nie rozumiawszy, nic nie odkrywszy, niedojrzały, niepewny, „upupiony” i wyposażony w ciężącą mu „gębę”, która go ciągnie na dno. Wydzwięk powieści jest Kundery podobny jako dzieł Gombrowicza: „*Gombrowiczova díla 'ze smetišť' chtějí odhalit divadlo světa tím, že osvětlují plochost kulís, hranost gest a umělost formy, že – chceme-li pokračovat v tomto přímeru – nezaměňují tvář člověka s maskou nebo hereckým líčidlem. Gombrowiczova díla ukazují, že tím hlavním jevištěm je 'smetišť', vše odložené, co může prozradit iluzivnost hereckého výstupu, který je nepřipadně prezentován jako fragment skutečnosti samé.*”²⁹ I u Kundery i u Gombrowicza człowiek jest niewolnikiem poglądów innych ludzi, schwytny jest w formę, jego tożsamość, o ile zdoła się w ogóle wykształcić, podlega ciągłym deformującym ją eksperymentom.

Twórczość obu autorów ma demistyfikacyjny charakter. Obaj powieściopisarze odsłaniają bezlitośnie mechanizmy, którymi rządzi się świat, czynią to z chirurgiczną precyzją, stając się jednocześnie ważnym głosem dla swojego pokolenia. W wyrafinowany artystycznie

28 RICHTEROVÁ, Sylvie: *Eseje o české literatuře*. Brno: Pulchra, 2015, s. 428–429.

29 KANDA, Roman: „*Gesto – detail – forma. K některým aspektům tvorby Witolda Gombrowicze*. Op. cit., s. 56.

sposób badają i oświetlają, używając metafory Milana Kundery, pułapkę, którą stał się świat. Pułapka ta często przybiera bowiem formę kontaktów międzyludzkich, które zmieniają się w pole walki między dominującym a zdominowanym, między tym, kto chce uciec od „gęby”, a tym, kto ową „gębę” pragnie drugiemu nałożyć.

PhDr. Agnieszka Janiec-Nyitrai, Ph.D.

Ústav slovanské a bałtské filologie, FF ELTE
Múzeum krt. 4 D, 1088 Budapešť, Maďarsko
janiec.nyitrai@gmail.com