كونديرا يواجه «خفة الكائن التي لا تحتمل»

من «الضحك والنسيان» الى التعاسة والرعب

بقلم: جون بيلي

ترجمة: كامل يوسف حسين

هناك، على الدوام، جانب هزلي في الطرق التي تؤثّر بها رواية ما فينا. فهي يمكن أن تؤثر فينا (إذا كانت واحدة من الروايات بالغة الجودة) بنوعية الحقائق التي يحدثنا بها نيتشه، وكافكا، ودوستويفسكي، أو الحقائق التي يبلغنا بها تولستوي وترولوب. ونحن نستجيب للنوع الأول بالدهشة والابتهاج بل وبالرهبة، صائحين: «الأمر كذلك بالطبع، الأمر كذلك بالطبع!». أما النوع الثاني من الحقائق فهو أكثر اعتدالاً، ويشاد صرحه على نحو أكثر تطلباً للجهد، وأكثر مدعاة للثقة في نهاية المطاف. تلك هي الحقائق الضرورية لفن الرواية، وبالتالي الضرورية للحياة. والنوع الأول يسهم، على نحو متألّق، لا في الحياة، وإنما في فهم الحياة. وذلك بدوره ضروري لنا، أو على الأقل موضع رغبة واستمتاع من جانبنا.

ورواية الكاتب التشيكوسلوڤاكي ميلان كونديرا الأخيرة هي، بالتأكيد، واحدة من الروايات بالغة الجودة، بل إنها في الحقيقة أفضل من أي شيء آخر كتبه من قبل، ويبدو ذلك واضحاً على نحو مذهل، إلى حد أن القارئ لا يستطيع تصديق الأمر، فيغرق بصورة دائمة في شعور غامر بالدهشة. ولا تختلف الرواية في الطريقة والأسلوب الفني كثيراً عن كتبه السابقة. ولكن القصة تفلح هنا، أخيراً وبصورة حقيقية، في فرض نفسها علينا، وكذلك الحال مع البطل والبطلة. وقد كان موضع القوة العظمى عند كونديرا يكمن دوماً في ذكائه، وحضور بديهته، وطريقته الخاصة في معالجة أرصدته تلك. كان راوية للحقيقة النيتشوية، أكثر منه راوية للحقيقة كما يحدثنا بها تولستوي. لكن روايته الجديدة الموسومة «خفة الكائن التي لا تحتمل» تهدم هذا التمييز، وذلك في الوقت الذي تجذب فيه الانتباه إلى هذا التمييز. ويبدو تأثيرها كبيراً. أما ما إذا كان هذا التأثير سيدوم، وما إذا كان المرء سيعاود قراءة هذه الرواية مجدداً، فإنهما سؤالان يظلان على قدر أكبر من الصعوبة في الرد عليهما.

من الضحك إلى الرعب

وصف سلمان رشدي رواية «كتاب الضحك والنسيان» لكونديرا، التي صدرت طبعتها الانجليزية في عام ١٩٨٠، بأنها «كتاب يحاكي رقصة مدوّمة». ومضى فأهال عليها ركاماً من الأوصاف المتأنقة كافة، فقال عنها إنها حزينة، جريئة، رقيقة، طريفة على نحو شرير، حكيمة بصورة مذهلة و«عمل فذّ يحفل بالملائكة، والرعب، وطيور النعام، والعشق». ولم تكن الرواية بمثل هذا القدر من السوء. لكن كونديرا كان يشبه رجلاً أطلق عقاله وسط صرعات الغرب الأدبية، فراح يمسك بهذا وذاك، متشبثاً، وقد فتنته نماذج الحرية. ولدى صدور هذا الكتاب، أسقطت الحكومة التشيكوسلوڤاكية جنسيتها عن كونديرا. وقد نبع هذا القرار والكتاب ذاته من روايات كونديرا وقصصه الأولى مثل «النكتة» التي صدرت في براغ خلال «ربيع براغ». وقد استخدم «كتاب الضحك والنسيان» (العنوان التشيكي أقصر من هذا، ويبدو أكثر توفيقاً) كل حيل فن الرواية الأميركي والفرنسي. وكان طابعه الفاضح، على الرغم من مرحه، دائباً ومصرًّا في اتجاهه إلى تفنيد أي ظلّ للنزعة التطهرية لما وراء الستار الحديدي، إلى حد أنه يبدو الآن مسرفاً وحاسماً، كحركات فتيات منظمات الشبيبة الاشتراكية، وهن يرتدين ملابس التدريب الحمراء.

ربما لم يكن هذا الوصف عادلاً، ولكن الظروف جعلت

الكتاب يبدو مفتقداً للوزن، ومؤلفاً من عناصر اجتمعت من مختلف أرجاء العالم. أما رواية « خفة الكائن التي لا تحتمل » فليس فيها، على الرغم من عنوانها، شيء مجرد من الوزن. بل إنها بمعنى ما من المعاني تسخر حقاً من الكتاب السابق لمؤلفها. ويبدو أنها من المستحيل أن يكتبها روائي فرنسي أو أميركي، فهي رواية تنتمي بعمق إلى أوروبا الوسطى، وتجمع بين الطابعين الجرماني والسلافي، مثلما كان نيتشه نفسه جرمانياً وبولندياً. وتشكل براغ مركز أوروبا تلك. ونحن مع هذا الكتاب نعود إلى مدينة كافكا، حيث لا يمكن أن تنشر أعمال كافكا أو كونديرا. وبرغم هذا فقد تخلى ذكاء كونديرا بهدوء عن الصرعة الغربية المعاصرة، وعاد إلى جذوره العميقة في ضروب القمع والكوابيس القديمة لأوروبا، إلى وقت وفن سبقا بزمان طويل السينما والأحداث المعاصرة.

تمثّل السينما في كل من بولندا وتشيكوسلوفاكيا أسلوباً للهرب إلى الحداثة التي يرفضها النظام الشيوعي ويحظرها. وقد كان كونديرا أستاذاً لتكنولوجيا السينما، وأنتج تلاميذه الموجة الجديدة في السينما التشيكية. وقد تأثرت أعماله، بما في ذلك أحدث رواياته، بالأساليب الفنية للأفلام، لكنها في هذه الرواية الأخيرة تم امتصاصها، ودفعها إلى أشكال الأدب التقليدية. ويبدو كونديرا الآن منتمياً إلى طراز عتيق، بصورة مؤكدة، من حيث الأسلوب الذي يدمج به حضور المؤلف مع « القصة ». فالمؤلف هو ناقل الحقيقة النيتشوية، لكن القصة تنتمي إلى النوع الذي ينقله لنا تولستوي. وخفة الكائن إنما ترتبط بصوت المؤلف، بالسينما، والجنس، وغياب المسئولية، والتحدد، والسياسة. ومن ناحية أخرى فإن خفة الكائن أو ثقله ترتبط بالحب، والإخلاص، والمعاناة، والصدفة، والخيال، والشكل، والمضمون (كان الحزن شكلاً والسعادة مضموناً. أترعت السعادة الفراغ بالحزن)، والموت.

تتمتع القصة بالثقل، على الرغم من أنها تروى بخفة. إذ يزور جرّاح من براغ، وهو زير نساء لا يروى له ظمأ، مستشفى بإحدى مدن الأقاليم. ويفتر عن ابتسامة رقيقة لساقية بالفندق الذي ينزل به، فتقع أسيرة هواه، وتتبعه إلى براغ. إنها امرأة لها ثقلها (ويجري وصف الخلفية التي تنتمي إليها بأسرها). يتضاجعان ليرقد أحدهما غافياً بين أحضان الآخر عقب ذلك. (لم يستطع قط الإغفاء إلى جوار امرأة، وما كان بوسعه إلا أن يبادلها الحب فحسب). كل منهما ضروري للآخر، لكنه لا يملك التخلي عن الفتيات الأخريات. وفي الليل يضوع شعره برائحتهن، وذلك على الرغم من أنه يتذكر على الدوام غسل باقي جسمه بعناية تخلصاً من رائحتهن، فتتعرض تيريزا في غمار غيرتها التي لا تحتمل إلى كوابيس، أحلام هي جزء من خفة الكائن، فيتزوجها ليعوضها عن ذلك.

يحصل على عمل مرموق في زيوريخ، لكنه لا يتخلى عن عاداته، فتهجره تيريزا، وتعود إلى براغ. ويعود بدوره حينما يدرك أنه لا يستطيع الحياة دونها. وفي هذا الوقت بالتحديد يدخل الروس براغ، فيفقد عمله كطبيب، ويصبح منظف نوافذ ثم سائقاً في مزرعة تعاونية، ويبقى مع تيريزا وكلبهما كارينين. ولما كان القدر قصة فإن كارينين يموت جراء السرطان ـ حدث مؤثر. ذلك أن الحيوانات لكونها بلا حول ولا قوة تتمتع بالثقل كله الذي يفتقر إليه وعي البشر. ونعلم أن توماس وتيريزا يلقيان حتفيهما في حادث سيارة، لكن الرواية تستمر، تاركة إياهما في لحظة سعادة مستقرة، لا تختلف عن النهاية الهادئة للرواية التقليدية فيما يفترض أنها ليلتهما الأخيرة على الأرض. وربما كان بمقدور توماس أن يصبح جراحاً ناجحاً في زيوريخ، أو أن يهاجر إلى أميركا، على نحو ما فعلت سابينا إحدى خليلاته اللاتي يفتقرن إلى الثقل، ويعيش في سكون بعيداً عن رحاب فن الرواية. لكن قدره هو القصة على نحو ما يحكيها تولستوي وتيريز، التي لم تستطع قط « تعلّم الخفة ».

الخفة والثقل

رواية كونديرا، إذن، تقلب المائدة، بوضوح وبمعنى ما، على منظّري الرواية اليوم. فمن قبيل التهكّم، في نهاية الأمر، أن يقال لنا الآن وطوال الوقت كيف أن فنّ الرواية يحلق بأجنحة الخيال كلية، بينما الكتّاب الذين يتبنون وجهة النظر تلك لا يبذلون عملياً مثل هذا الجهد لجعل رواياتهم خيالية بصورة دقيقة، أي لجعلها واقعية على نحو مقنع. فحينما تبدأ الرواية في التشديد على أنها مبتدعة كلية، فإنها تميل إلى أن تبدو للقراء غير مبتدعة بالمرة. وهدف كونديرا هو أن يؤكد أن الرواية حالياً ـ أو كانت قبلاً ـ صادقة، بالنسبة لأحد جوانب الحياة الإنسانية، بينما العبث الحرّ للفكر والوعي صادق، بالنسبة لجانب آخر.

« ما الذي سنختاره إذن؟ الخفة أم الثقل؟

لقد طرح بارمنيدس هذا السؤال عينه في القرن السادس قبل ميلاد المسيح. رأى العالم مقسماً إلى أزواج وأضداد... أيّ الأمرين هو الإيجابي: الثقل أم الخفة؟

وردّ بارمنيدس: «الخفة هي الإيجابية، أما الثقل فسلبيّ. أكان على صواب أم لا؟ تلك هي المسألة. إن اليقين الوحيد هو أن تناقض الخفة/الثقل هو أكثر ضروب التناقض غموضاً وإثارة للحيرة». هكذا فإن كونديرا يشير على نحو بارع إلى أن جانبي الحياة اللذين يشكلان رواية حولها، قصة حاسمة، هما أصيلان كالشعور بالوعي، خفة الكائن، ولكي نفهم أحدهما فإننا نتطلبهما معاً. وتوماس يمثل الخفة، أما الثقل فتمثله تيريزا. ويبدو هذا كما لو كان يوحي بأنهما ليسا شخصيتين حقيقيتين، لكنهما شخصيتان حقيقيتان بسبب التناقض القائم بينهما.

سيكون مما لا معنى له بالنسبة للمؤلف أن يحاول إقناع القارئ بأن شخصياته قد عاشت بالفعل، فهي لم تولد من رحم أم، وإنما ولدت من عبارة أو عبارتين ملهمتين استمدّتا من موقف أساسي. لقد ولد توماس من مقولة «إن عدم الحدوث هو في ذاته حدوث». أما تيريزا فقد ولدت من قرقرة مَعِدة.

غلب الخجل تيريزا لأن توماس حينما قبّلها لأول مرة قرقرت معدتها. كانت معدتها خاوية بسبب التوتّر الناشئ عن السفر، ولم تستطع شيئاً حيال هذا الأمر. وعدم القدرة على إتيان شيء حول الأمر هو الشعور الذي نحيا به كما لو كانت تحكمنا حبكة رواية. وتوماس هو الرمز المشخّص للقول الجرماني السائر وللفكرة القائلة بأنه لا شيء يحدث لنا لأنه لا يمكن أن يحدث إلا مرة واحدة. ولأنه ما من شيء يحدث فإن بمقدورنا أن نسيطر عليه ـ إنه يصبح خفيفاً كالريشة، كالتاريخ. «لأن سنوات الثورة الفرنسية الدموية تتناول شيئاً لن يعود فإنها تحولت إلى محض كلمات، نظريات، ومناقشات لا تخيف أحداً». ونقرأ كذلك ما يلي:

«منذ وقت ليس بالبعيد، ألفيت نفسي أعايش إحساساً يستعصي على التصديق. كنت أتصفح كتاباً عن هتلر، فتأثّرت ببعض لوحاته الشخصية، فقد ذكرتني بطفولتي. كنت في يفاعتي خلال سنوات الحرب، ولقي العديد من أقاربي حتفهم في معتقلات هتلر، ولكن ما الذي تعنيه مصارعهم إذا قورنت بذكريات فترة ضائعة من حياتي، فترة لن تقدر لها العودة قط؟»

تكشف هذه المصالحة مع هتلر عن الارتكاس الأخلاقي العميق لعالم يقوم بصفة جوهرية على انعدام العودة ذلك أنه في هذا العالم يتم العفو عن كل شيء مسبقاً، وبالتالي فإن كل شيء يجري السماح به على نحو كلي. إن مكتشفات نيتشه، مهما بدت مثيرة، تترك في مجال التطبيق الحس العام والأخلاق العامة على نحو ما كانت عليه إلى حد بعيد. ومثل هذه المصالحة مع هتلر لا تغيّر الحس العام بالأشياء، أو حتى شعور الإنسان الذي وصل إلى هذا الاكتشاف. ولعل ما هو أكثر أهمية بكثير، من وجهة نظر الرواية، تلاعب كونديرا بنوعين من الوعي بالأشياء: الخفيف والثقيل، الدائم والروائي. ويبدو الأمر كما لو أنه قرر كتابة رواية تحقق واقعيتها بمقابلة رؤيتين نظريتين لكيفية تقويم هذه الواقعية: فكرة ڤرجينيا وولف عن المظروف الدائم والشفّاف للوعي الذي يتلقى بلا حول ولا قوة الانطباعات «وصف المصابيح الغريبة» القصة الدائبة متتابعة الحلقات التي يقدمها كاتب روائي من نوعية أرنولد بنيت.

إن المظروف الشفاف لتوماس المعتم يتم اجتذابه، إلى أبعد الحدود، من قبل الثقل الحاسم ـ بكل المعاني ـ الذي تمثله تيريزا المخلصة. وهو يجبر في مناقضة لطبيعته على أن يصبح شخصية في رواية، الشخصية التي هي تيريزا بطبيعتها. وعلاقتهما طريفة ومؤثرة في الوقت نفسه، وتهيمن على الكتاب، وتضفي عليه بهاء فن الرواية وثقله (إن كونديرا يذكرنا بأن نشأة الرواية هي في الوقت نفسه التعبير عن الوعي بالذات دائب التعاظم وترياقه. فنحن بتقديم أنفسنا في الروايات إنما نهرب من لاجوهرية الوعي التي لا تحتمل).

المشرط الوهمي

كان كونديرا دائماً كاتباً خاطفاً للبصر يميل إلى البهجة، وكان اهتمامه الرئيسي هو المناقشة والإثارة الجنسية. وقد أصبح هذا بالطبع أمراً شائعاً الآن، إلى حد أنه غدا ممارسة قياسية، على الأقل بالنسبة لكتاب الغرب، وهو أمر يقتضي على الدوام درجة من الانغماس في الذات. غير أن بهرجته هنا تصبح رصيداً يحسب لصالحه، ويمتزج على نحو جميل باستراتيجيته التصويرية، التي قوامها التجربة الجنسية الرائعة والمختلفة ـ مجال الخفة والإرادة والظفر والفضول والإبداع ـ عن المجال الذي لا يدلنا فيه، الثقيل، والمقدّر للحب. والحب يشكل الرواية، بينما يقدم الجنس التعقيب. وربما كان هذا ترتيباً تغلب السهولة عليه، لكنه فعّال. وشأن

ستندال، فإن نوعيات الإغواء عند كونديرا تطيب للأنواع المختلفة من عشاق مطاردة النساء، وبصفة خاصة أولئك الذين يتميز المس الذي أصابهم بالطابع «الغنائي»، الذي يقوم على مثال أعلى رومانتيكي يصاب بخيبة الأمل على الدوام، ويولد من جديد باستمرار، وعاشق مطاردة النساء «الملحمي» «الذي يتسم عجزه عن الإصابة بخيبة الأمل بأنه مخزٍ على نحو ما. ويبدو المس الذي يرتبط بعاشق مطاردة النساء الملحمي للناس مفتقراً للخلاص (الخلاص عن طريق خيبة الأمل)».

إن توماس ينتمي إلى النوع الثاني. وبما أنه جراح فإنه لم يستطع مع خليلته «أن يضع جانباً ذلك المشرط الوهمي قط. ولما كان يتوق إلى تملّك ناحية شيء عميق داخلها فقد كان بحاجة إلى أن يشقّ جوفيها». إن سابينا، وهي المقابل الأنثوي لتوماس، تماثله في السعي الدائب، وفي التقلب. والحب بالنسبة لها هو نوع من سقط المتاع، مفارقة للإيمان والحق، إفساد لعلاقة شريفة. وباعتبارها دون جوانا من النمط الملحمي فإنها تمثل دمار عاشقها فرانز، الذي ينتمي المس الذي يربطه بها إلى النوع الغنائي.

يبدو كل هذا المخطط سلساً بصورة جميلة. إن بوشكين يعالج في مسرحيته الموجزة «الضيف الحجري» موضوعة الخليلة خفيفة الفؤاد والغاوي الذي يفتنه التنوع الأنثوي على الدوام، وذلك بتعمق حقيقي في الفن. ويبدو من المحتمل أن كونديرا قد أعاد إلى الأذهان ما أسماه بوشكين بـ«التحقيق الدرامي» وجعله مصوّراً وواضحاً. أما ما هو أكثر أصالة على نحو قاهر فيتمثل في الجانب السياسي للخفة والحقيقة القائلة بأن هذا الجانب، حسبما يرى كونديرا، يشكل المناخ الاجتماعي العادي للدولة الشيوعية. لم يعد أحد يؤمن بالثقل الزائف لإيديولوجية مثل هذه الدولة، ولما كانت تلك الايديولوجية قد حلت محل الأخلاق العتيقة والغريزية فإن حياة المواطنين الشخصية تترك في وضعية انعدام الثقل أو الوزن.

إن سابينا تربط تدني الحب الذي يحيله إلى نوع من سقط المتاع بالتدنّي الشامل للنظام الشيوعي، ناظرة إلى أي نوع من الإخلاص أو التكامل الشخصي في المدى الطويل كما لو كان تناظراً وظيفياً مع تمجيد التدني ذاك، «المسيرة الكبرى» نحو الذرى المتألقة للاشتراكية. ويشير كونديرا إلى أن هذا هو سوء ناتج للتدني الشمولي في عصرنا وأنه ينبغي أيّ نموذج طبيعي وفردي لمسئولية وثقل الحياة الشخصية. ففي النظام الشيوعي لا توجد حقاً حياة خاصة وإنما نزعة كلبية بلا قرار من ناحية وتدنٍ لا يسبر له غور من ناحية أخرى. لقد تلقت سابينا تدريباً على الرسم بالأسلوب الواقعي الاشتراكي، وسرعان ما تعلمت ممارسة حيلة، أصبحت في النهاية أسلوبها الخاص والبالغ الأصالة وجعلتها ناجحة وثرية حينما مضت إلى الغرب وإلى أميركا على وجه التحديد. فهي ترسم واقعاً اشتراكياً مفهوماً بصورة جميلة، ولكنها بالاستعانة ببضع قطرات عشوائية من الطلاء الأحمر أو شيء من هذا القبيل تستحق واقعاً غير مفهوم تحته، وتطرح عبثاً وغياباً للمعنى، وبالتالي تستحضر خفة الكائن، مراكمة لمدخراتها وتحقيقاً لانعتاقها. وتمتلئ نفسها بالشعور بالغثيان حينما يقيم المعجبون بها معرضاً لفنها، بعد خروجها إلى الغرب، عارضين اسمها وتعريفاً بها على خلفية جذابة من السلك الشائك وغيره من رموز القهر التي هزمتها الروح الإنسانية. إن هذا لا يعدو أن يكون التدني القديم ذاته بوسائل أخرى. وتعترض سابينا التي تتميز بذوق شديد الحساسية في مثل هذا المسائل، قائلة إن ما ترفضه وتهرب منه ليس الشيوعية، وإنما التدني ذاته. ويلاحظ كونديرا أن «التدني هو المثال الجمالي الأعلى لكافة السياسيين والأحزاب والحركات السياسية جميعها... إن أخوة البشر على الأرض ستكون ممكنة فحسب على أساس من التدنّي».

ومن سوء الحظ أن كونديرا درج على أن يلقي بالأفكار الجيدة على الأرض وأن يستغرق بصورة متزايدة في تطوير المفاهيم الحية إلى أن تنداح بعيداً عن يده. وهذا هو الحال مع فكرة التدني، ذلك المفهوم الذي يضعه في مواجهة خفة الكائن والذي يعالجه في تحليل غنائي في المقطع قبل الأخير من الرواية. ومغزى هذا أنه على الرغم من أن التدني يضع نفسه في مواجهة خفة الكائن فإن النقيض الحقيقي له أي للتدني هو ثقل الحب والموت عند تيريزا، الثقل الذي تحتوي به توماس. ولا يحمل التدني رداً على الموت («التدني شاشة مطوية تنشر لتحجب الموت») تماماً كما أنه لا تربطه علاقة بالضرورات الحقة للقوة والحب. وسابينا دقيقة كلية في إدراكها للعلاقة بين التدني والشيوعية: إن ما تمقته وتخافه ليس «الواقع» الشيوعي ـ الاضطهاد، طوابير شراء اللحم، الزحام، التشكك والهلهلة الدائمين، وتلك كلها ظواهر صريحة ومحتملة ـ وإنما النزعة المثالية السوفياتية. «في عالم المثال الشيوعي وقد غدا واقعاً» عالم الأفلام الشيوعية و«البلهاء

المبتسمون»، «لن تجد ما تقوله، ستلقى حتفها رعباً في غضون أسبوع».

التدنّي والآلية

إن اصطلاح «التدني» على نحو ما يستخدمه كونديرا يبالغ في تبسيط مسألة الآلية التي نتقبل بها الحياة ونفتح أحضاننا للمواقف الرئيسية. ولكل الكتاب الجيدين من هوميروس حتى هيمنجواي صياغتهم الخاصة له. ولو أننا قبلنا تحديده لهذا الاصطلاح فإن كل ضروب الفن ستغدو مليئة بالتدني ـ الصياغة المتداولة للحياة الكريمة ـ على نحو ما يمتلئ به فيلم سوڤياتي أو هوليودي. والأمر المهم بالتأكيد، مثلما يدرك كونديرا، هو الهدف الكامن وراء التدني اليوم. الطرق التي سيطرت بها المصالح التجارية والسياسية على حاجة إنسانية أساسية وراحت تتلاعب بها. لقد وصل التدني ـ الكلمة ومعناها ـ إلى القرن التاسع عشر كبديل عن الأنواع الأخرى من الأوهام الإنسانية، الدينية والقائلة بظهور المسيح بعد ألف من الأعوام، والتي كانت في طريقها إلى التداعي. إن ما يخلق يسارياً هو تدني «المسيرة الكبرى» نعم. ولكن ما يجعل العيش قابلاً لأن يحتمل هو تدني الحياة ذاتها. وينبغي أن يقال هنا أن كونديرا يقيم صرح تمييز جميل.

«يؤدي التدني إلى انسكاب دمعتين في توال سريع. تقول الدمعة الأولى: ما أجمل رؤية الأطفال وهم يعدون فوق النجيل!

وتقول الدمعة الأخرى: ما أجمل أن يؤثر فينا، جنباً إلى جنب مع الإنسانية كلها، الأطفال وهم يعدون على النجيل!

إن الدمعة الثانية هي التي تجعل من التدني تدنياً».

حتى سابينا تعزي نفسها في بعض الأحيان بصورة لنفسها كجزء من «أسرة سعيدة تحيا وراء نافذتين متألقتين». ولكن «ما إن يتم تعرّف التدني بحسبانه الكذبة التي تشكل قوامه حتى ينتقل إلى سياق اللاتدني. فيفقد على هذا النحو قوته الشمولية ويصبح مؤثراً شأن أي ضعف إنساني آخر». ومن خلال تعرف سابينا الدائم للتدني تفصح عن عجزها عن اجتراح تلك التحركات العميقة والتلقائية في مجال الروح التي تعايشها تيريزا وتوماس في ارتباطه بهذه الأخيرة. أما سابينا فليس بمقدورها إلا أن تعرف خفة الكائن التي لا تحتمل فحسب.

أتراها ملاحظات مبتذلة عتيقة تطرح بأساليب جديدة؟ الأمر كذلك إلى حد ما على نحو حتمي. وشأن كل المتظاهرين النيتشويين، فإن كونديرا لا يستطيع الإقرار بالجانب النسبي للأمور. فالتدني لا يحدّد مفهوماً مطلقاً، وإنما هو يشير فحسب إلى اتجاه وأسلوب. ولكونديرا ولع، يعكس الانتماء إلى قارة أوروبا، بالوصول إلى تعريف الأشياء، وذلك على نحو ما يفعل في غمار إعطائه إيانا رؤيا تيريزا لمصرعها مع توماس.

«الرعب صدمة تحل في وقت العماء المطلق. الرعب يفتقر إلى كل التلميحات إلى الجمال... ومن ناحية أخرى فإن الحزن يفترض أننا نعرف. وقد كان توماس وتيريزا يعرفان ما ينتظرهما. هكذا فقد سطوع الرعب قسوته، وراح العالم يسبح في نور رقيق تغلب عليه الزرقة، خلع على العالم بالفعل بهاء وحسناً». وبالرغم من هذا فإن النهاية التي يضعها كونديرا بارعة في التصوير المجازي ومؤثرة للغاية، وهي تبدو مؤثرة كالنهاية التي وضعها كافكا لرواية «المحاكمة». حقاً إن كونديرا يمكن أن يقال إنه كتب نوعاً من التحليل لنص رواية كافكا، ملقياً الضوء على قصته الرمزية الأساسية، ومستغلاً إياها في الوقت نفسه لإقامة صرح عمل جديد. ويعد العنوان الذي استخدمه كافكا ثورية عميقة المغزى. فالكلمة الألمانية التي تعني المحاكمة «Prozess» يمكن كذلك أن تشير إلى عملية العيش والاستمرار في الحياة. وهذا بالضبط هو المستحيل بالنسبة لبطل كافكا لأن الحياة بأسرها حكم عليها بالموت. وأغرب اللحظات في رواية المحاكمة هي تلك التي نرى البطل فيها قبيل معاناته لتنفيذ حكم الإعدام فيه يشاهد نوراً يواصل السطوع في منزل قريب وأحدهم يطل من النافذة. وهذا الشخص لا يدرك مصيره أو لا يبالي به، تماماً كما أن عملية العيش أو مواصلة الحياة لا تبالي بالموت. والروائي كونديرا يدرك بصورة استثنائية، مثلما كان كافكا، الفارق بين تلك العملية وبين حالة الوعي، حالة ما يسميه بخفة الكائن التي لا تحتمل. ولكن بينما لم يكن العيش بالنسبة لكافكا عملية مجدية فإنه مُجْدٍ وبصورة متطرفة بالنسبة لكونديرا. وبالنسبة له فإن أعداء الحياة لا يتمثّلون في الموت والقانون وإنما في التدني ورجل السياسة.