

MAGDALENA BRODACKA

UNIwersytet Jagielloński  
WYDZIAŁ POLONISTYKI  
E-MAIL: MAGDALENABRODACKA@GMAIL.COM

---

## O (bez)czasie *Nieśmiertelności* Milana Kundery<sup>1</sup>

### STRESZCZENIE

W artykule poruszone zostają problemy antropologiczne i filozoficzne kluczowe dla całej twórczości Milana Kundery, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki czasu i nieśmiertelności. Należy podkreślić, że wydana w 1990 roku powieść nie oczekiwała się pogłębionej analizy naukowej w języku polskim, dlatego jednym z celów niniejszego artykułu jest wypełnienie tego braku. Analizę *Nieśmiertelności* oparto na czeskojęzycznych badaniach naukowych oraz recenzjach krytycznych w języku angielskim. W artykule uwydatnione zostały cechy życia w świecie nowoczesnego Zachodu: jawność egzystencji oraz coraz wyraźniejsza atomizacja i samotność jednostki, które doprowadzają do zaburzeń emocjonalnych, prób samobójczych i niespełnionego pragnienia nieśmiertelności. Zostaje poruszona kwestia nieśmiertelności melancholijnej, funkcjonalnej oraz kulturowej.

### SŁOWA KLUCZOWE

nieśmiertelność, Milan Kundera, melancholia, metafora, czas

W 1990 roku Milan Kundera stworzył jedną ze swoich najważniejszych powieści *Nieśmiertelność*. Pierwotnie pisana po czesku, po raz pierwszy została wydana po francusku i symbolicznie rozpoczęła francuskojęzyczny okres twórczości pisarza. Okres, w którym Kundera ostatecznie porzucił realia komunistycznej Czechosłowacji, nie podjął się problematyzowania i analizy transformacji dokonującej się

---

<sup>1</sup> Niniejszy artykuł stworzyłam na podstawie swojej pracy magisterskiej „Od samotności do nieskończoności. Metafory egzystencji w *Nieśmiertelności* Milana Kundery” pod kierunkiem prof. Łukasza Tischnera.

w jego ojczyźnie, za to skupił się na kulturze swojej drugiej ojczyzny – Francji. Zdaniem wielu krytyków<sup>2</sup>, od lat dziewięćdziesiątych problematyka powieści Kundery ulega spłyceciu, zaspokaja mniej wyrafinowane zachodnie gusta czytelnicze, a język zostaje przystosowany do potrzeb przyszłych przekładów. W Polsce najbardziej znane powieści Kundery – *Žart*, *Žycie jest gdzie indziej* czy *Niežnośna leškość bytu* – pochodzą z pierwszego, czeskiego okresu twórczości pisarza i to one zyskały szeroką uwagę czytelników i krytyków<sup>3</sup>. *Nieśmiertelność* na gruncie polskim doczekała się pozytywnych recenzji oraz poświęcono jej kilka dłuższych analiz<sup>4</sup>. Powieść ta zasługuje na przypomnienie i szczególną uwagę, ponieważ to właśnie w niej Milan Kundera najwyraźniej eksperymentuje z narracją, czasem wewnętrznym oraz kreacjami bohaterów. Formalny kunszt dzieła jest zadziwiający, jednocześnie wymaga od czytelnika niezwyklej uwagi, a nawet cierpliwości. Za pomocą komentarzy odautorskich pisarz poddaje w wątpliwość fikcyjność świata *Nieśmiertelności*, przeplata ze sobą różne gatunki prozatorskie (takie jak esej, wspomnienie, biografia, a nawet traktat filozoficzny), wprowadza postaci autentyczne, a jednym z bohaterów czyni samego siebie. Květoslav Chvatík, znany badacz twórczości Kundery, zauważa: „Fabuła jest zredukowana do minimum: opiera się na dwóch paralelnych historiach, na obrazie życia dwóch sióstr, Agnes i Laury, i na jednym epizodzie biografii Goethego, jego relacji z młodą romantyczką

<sup>2</sup> Martin Petras w eseju *Tři odbobí recepce díla Milana Kundery ve Francii* (który został włączony w pokonferencyjne wydawnictwo *Milan Kundera aneb Co zmúže literatura? Soubor statí o díle Milana Kundery*, red. B. Fořt, J. Kudrnáč, P. Kylousek, Brno 2012) analizuje wypowiedzi francuskich i czeskosłowackich krytyków, którzy oceniali przejście Kundery z języka czeskiego na francuski. Wielu z nich wyrażało z tego powodu głębokie niezadowolenie, między innymi: Angelo Rinaldi, Annie Coppermann, Philippe Sollers czy Milan Jungmann.

<sup>3</sup> Mówi o tym Marek Bieńczyk w artykule *Číst Kunderu v době Solidarity*, który również ukazał się w zbiorowym tomie *Milan Kundera aneb Co zmúže literatura?...* op. cit., s. 203–212. Czeskojęzycznemu okresowi twórczości Kundery zostało poświęcone sympozjum, które odbyło się w Katowicach w 1986 roku. Zapis dwóch dni referatów i dyskusji zwińczyła książka *Kundera. Materiały z sympozjum zorganizowanego w Katowicach w dniach 25–26 kwietnia 1986 r.*, red. J. Illg, Londyn 1988.

<sup>4</sup> Recenzje są odpowiedzią na polskie tłumaczenie *Nieśmiertelności*, które ukazało się w 1995 roku nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego. Por. A. Kaczorowski, *Klucz do pamięci*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 264, s.15; J. Klejnocki, *Gra o niesmiertelność*, „Polityka” 1995, nr 51, s. 50; M. Pieczara, *Lekkość i ciężar bytu – jednakże nieznośne*, „Nowe Książki” 1996, nr 3, s. 26; H. Zaworska, *Niežnośna leškość słów*, „Literatura” 1996, nr 2, s. 24–25. Bardziej rozbudowane artykuły o *Nieśmiertelności* powstały głównie w latach dziewięćdziesiątych. Por. D. Siwicka, *Milana Kundery życie po życiu*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 1; Z. Tarajło-Lipowska, *Igraszki z niesmiertelnością*, „Odra” 1994, nr 1. O *Nieśmiertelności* wspomina również A. Fiut w eseju *Język ciała [w:] Być (albo nie być) Środkowo-europejczykiem*, Kraków 1999. Na początku lat dwutysięcznych o *Nieśmiertelności* pisali: J. Goszczyńska, *Sławni i zapomniani: studia z literatury czeskiej i słowackiej*, Warszawa 2004; Z. Mitosek, *Poznanie (w) powieści: od Balzaka do Masłowskiej*, Kraków 2003 oraz bardzo lakonicznie A. Kaczorowski, *Praski elementarz*, Wołowiec 2001.

Bettiną von Arnim<sup>5</sup>. *Nieśmiertelność* przypomina zaprojektowaną w najmniejszych szczegółach budowlę, której architektura obejmuje niemal dwa wieki historii powieści – od romantyzmu prezentowanego przez Goethego, po narrację postmodernistyczną. W komentarzu do czeskiego wydania *Nieśmiertelności* Kundera podkreślił, że za cel postawił sobie maksymalne rozszerzenie czasu powieści.

Według Chvatíka „Narrator skupia uwagę czytelnika nie tylko za pomocą zmian płaszczyzn czasowych narracji (zaświaty – współczesność), płaszczyzn tematycznych (codziennosc – historyczność), ale przede wszystkim za pomocą zmian tempa opowiadania<sup>6</sup>. Zmieniające się płaszczyzny czasowe związane z prezentowaniem wydarzeń albo bardzo odległych (XIX wiek), albo wybiegających w nieokreśloną przyszłość (przestrzeń zaświatów), idą w parze ze zróżnicowanym tempem narracji poszczególnych części *Nieśmiertelności*. Pierwsza część o tytule *Twarz* ukazuje szesnaście godzin codziennego życia głównej bohaterki na pięćdziesięciu stronach powieści, za to część czwarta, *Homo sentimentalis*, na czterdziestu stronach przedstawia dwieście lat historii kultury<sup>7</sup>. Zróżnicowanie czasowe świata przedstawionego pociąga za sobą również jego zróżnicowanie przestrzenne. David Lightfoot wyróżnił trzy światy odkrywane przez narratora: przestrzeń współczesnego Paryża, wymyśloną przestrzeń spotkań Goethego z jego biografką oraz ostatni, najbardziej amorficzny – świat nieśmiertelności<sup>8</sup>. W pierwszym świecie narrator ujawnia swoje „ja” – zarówno bohatera, jak i autora opowiadanej historii; w drugim na plan pierwszy wysuwa się wszechwiedzący narrator trzecioosobowy; w trzecim zaś czytelnik jest świadkiem dialogu nieśmiertelnych. Sylvie Richterowa w posłowie do czeskiego wydania *Nieśmiertelności* zauważa:

Nieunikniona samotność „mentalnego ojcostwa” autora ujawnia się w stosunku do bohaterów powieści. Możemy doszukiwać się jej na trzech poziomach: na poziomie historii, którą tworzy paradoksalna rama narracji, na poziomie teoretycznym, jako dodatek do ontologii powieści, i na poziomie symbolicznym, jako lustrzany obraz funkcji Stworzyciela nowoczesnego człowieka<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> „Fabule je zredukováána na mínimum: vychází ze dvou paralelních příběhu, z obrazu života dvou sester, Agnes a Laury, a z jedné epizody Goethova životopisu, z jeho vztahu k mladičké romantičce Bettině von Arnim”.

<sup>6</sup> Chvatík, *Svět romanů Milana Kundery*, Brno 1992, s. 102 [tłum. własne].

<sup>6</sup> „Vypravěč udržuje pozornost čtenáře nejen střídáním časových rovin vyprávění (Výmar – současnost), motivických rovin (každodennost – dějinnost), ale především střídáním temp a konceptu vyprávění”. Ibidem, s. 103 [tłum. własne].

<sup>7</sup> Skrupulatną analizę czasu narracji oraz świata przedstawionego można przeczytać we wspomnianej już książce Květoslava Chvatíka.

<sup>8</sup> Por. D. Lightfoot, *Perceiving the Fictional World of Nesmrtelnost Through Kundera's 'T'*, „Canadian Slavonic Papers” 1998, nr 1/2, s. 79–80.

<sup>9</sup> „Nezrušitelnou samotou autora románu vůči postavám, stejně jako mentální princip jeho otcovství, tak můžeme číst ve třech rovinách v rovině příběhu jako paradoxní rámeček vyprávění, v rovině teoretické jako příspěvek k ontologii románu a v rovině symbolické

Kundera wskazuje na dwa podstawowe i sprzężone ze sobą cele powieści: umożliwi ona poznanie ludzkich możliwości i odsłania wariacyjność formy. Jednym z kluczowych elementów formalnych jest metafora, którą pisarz pojmuje w sobie właściwy sposób jako: „ujęcie w błysku nagłego objawienia nieuchwytniej istoty rzeczy, sytuacji, postaci. Metafora – definicja”<sup>10</sup>. Kundera nie stosuje metafory jedynie w funkcji estetycznej, przeciwnie – to ona tworzy kulminacyjne momenty powieści, w których autor zarysowuje postawę egzystencjalną bohatera. Droga od samotności do nieskończoności pełna jest pytań oświetlanych metaforami. Za pomocą metafor właśnie pisarz prezentuje wariacje czasowe w *Nieśmiertelności* – burzy temporalność, zmienia bieg wydarzeń, zdradza ich zakończenie na długo przed finałem historii, lubuje się w inwersji czasowej, quasi-historycznym ujęciu biografii nieżyjących już artystów. Mówi, że owo „kiedyś” nigdy się nie skończyło i melancholijnie nawiedza wszystkich tych, którzy szczególnie mocno pragną coś po sobie zostawić. W powieści Kundery nieśmiertelność jest zatem nierozzerwalnie związana z pojęciem czasu, który niebezpiecznie zaczyna przypominać własne przeciwieństwo – bezczas.

### Ciężar i błahość śmierci

Obsesyjną wręcz dbałość o zróżnicowanie czasowe w obrębie jednej powieści oraz wszelkie wariacje na temat jego wpływu na bohaterów *Nieśmiertelności* Kundera wyjątkowo często zestawia z doświadczeniem śmierci. Motyw śmierci błahej, śmiesznej, skazanej na szyderczy chichot losu był przedmiotem zainteresowania pisarza w niemal każdym z jego dzieł<sup>11</sup>. Także w *Nieśmiertelności* autor podejmuje ten temat, jednak tym razem, oprócz przypadkowej śmierci (wypadek Agnes), opisuje śmierć dobrowolną – samobójstwo. Kundera poświęcił wiele uwagi problemowi samobójstwa, którego przyczyny tkwią w dychotomii życia

---

jako zrcadlový obraz postavení Stvořitele vůči modernímu člověku”. Vide: S. Richterová, *Otázka Boha ve světě bez Boha: nesmrtnost a pochybování Milana Kundery*, [w:] M. Kundera, *Nesmrtnost*, Brno 2006, s. 373 [tłum. własne].

<sup>10</sup> M. Kundera, *Sztuka powieści*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2015, s. 158.

<sup>11</sup> W *Życie jest gdzie indziej* główny bohater, Jaromil, nie umiera w chwale jako wielki poeta systemu komunistycznego, ale na skutek choroby, której nabawia się, gdy podczas wspólnej imprezy znajomi zamykają go na balkonie. W *Walcu pożegnalnym* Róża umiera przez przypadek, ponieważ zamiast tabletki na uspokojenie bierze z fiołki identycznie wyglądającą truciznę, którą włożył do niej inny bohater – Jakub (sam nigdy nie dowiedział się o śmierci Róży). Kundera podejmuje również temat aborcji, ale w jego powieści usunięcie nienarodzonego dziecka nie jest utożsamione z zabójstwem. Z kolei w *Nieznośnej lekkości bytu* Tomasz i Teresa umierają nie w skutek prześladowań reżimu, lecz w spokojniejszej wsi w wypadku samochodowym. Najbardziej ludzką śmiercią okazuje się śmierć psa Teresy, Karenina, który choruje na raka i w cierpieniu, otoczony miłością ludzi, powoli kona. Jest to jedyna nieprzypadkowa śmierć, której Kundera poświęcił długie opisy i która wieńczy całą powieść.

społecznego i indywidualnego. Na przykładzie dwóch kobiecych postaci – Laury i bezimiennej dziewczyny – pisarz stworzył ministudium samobójstwa, szczegółowo analizując drogi, które do niego prowadzą. Co znamienne, żadna z kobiet ostatecznie nie odebrała sobie życia, ale potencjalne i realne próby samobójcze otwierają strukturę powieści na tajemnicę śmierci – nieodłączną towarzyszkę nieśmiertelności. Laura i bezimienna dziewczyna samobójczymi zamiarami wywołują zupełnie inne skutki i reakcje niż te, które planowały. Do samobójstwa może doprowadzić zarówno ciężar, jak i lekkość bytu. Ciężar bytu wiąże się z odczuwanym bólem, cierpieniem, jakąś wewnętrzną siłą, która szepcze: *es muss sein*<sup>12</sup>. Lekkość wiąże się zaś z poczuciem nieprzynależności, brakiem relacji z transcendentą, twierdzeniem: *einmal ist keinmal*<sup>13</sup>.

Życie po śmierci odsyła czytelnika do pojęcia nieśmiertelności. Jak zauważa Ireneusz Ziemiński<sup>14</sup>, nieśmiertelność usuwa (lub oddala) moment śmierci-końca, który może być różnie określany przez medycynę i kulturę. Agnes nigdy nie protestowała przeciwko śmierci, nie łączyła jej z nieistnieniem i zapomnieniem. Przeciwnie – życie wieczne w wizji bohaterki opierało się na absolutnym, bezosobowym rozplynięciu się w naturze wszechświata. Wyrazem takiej wizji miała być zarysowana już na początku powieści wyobrażona scena, w której bohaterkę i jej męża odwiedza tajemniczy nieznajomy i zadaje pytanie, czy małżeństwo chciałoby żyć ze sobą po śmierci. Agnes wierzy, że z czasem zdobyłaby się na odwagę, by w obecności Paula wyrazić swoją wolę życia osobno. To przeświadczenie pociąga za sobą znamieny komentarz: „jakby zatrzęsnęła drzwi przed złudzeniem miłości”<sup>15</sup>.

W wizji Paula to miłość nadaje cechy indywidualne i wyjątkowe napotkanej twarzy. Bez tego uczucia każda twarz byłaby przypadkowa i nic nieznacząca. Niezgoda Agnes na posiadanie twarzy po śmierci oraz odejście od męża były w gruncie rzeczy niezgodą na to, by ktoś inny nadawał znaczenie jej człowieczeństwu, by cudzy wzrok konstytuował jej samotność. Zależność nawet od osób kochanych stała się dla bohaterki *Nieśmiertelności* prawdziwym brzemieniem. Nie „trudne współistnienie z Drugim”<sup>16</sup>, lecz cisza górskiego krajobrazu i leżenie w trawie – tego Agnes oczekiwała w życiu po śmierci.

---

<sup>12</sup> „Tak musi być” – Kundera wielokrotnie cytował słowa wypowiedziane przez Ludwika van Beethovena na łożu śmierci w swojej najbardziej znanej powieści *Nieznośna lekkość bytu*.

<sup>13</sup> Jest to motyw przewodni *Nieznośnej lekkości bytu*. Z tej metafory narodził się główny bohater powieści, Tomasz. „Jeśli coś wydarzyło się tylko raz, to nie wydarzyło się w ogóle”. *Einmal ist keinmal* otwiera refleksję o życiu zapisanym „na czysto”, bez możliwości poprawek i powtórzeń. Nie można zatem wiedzieć, czy podejmowane wybory są właściwe, nie mogą doświadczyć innych alternatyw.

<sup>14</sup> I. Ziemiński, *Życie wieczne: przyczynek do eschatologii filozoficznej*, Poznań 2013.

<sup>15</sup> M. Kundera, *Nieśmiertelność*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2015, s. 60.

<sup>16</sup> S. Morawski, *Wyciąg z Kundery i kilka o jego dziele pomysłów*, „Sztuka i Filozofia” 1996, nr 2, s. 10.

Kundera wprowadza tym samym czytelnika w ideę kolistego, wiecznego czasu, który może czynić życie jednakowo lekkim i ciężkim zarazem. Takie ujęcie czasowości jest podstawą idei wiecznego powrotu, którą pisarz szczególnie wyraźnie zaznaczył w powieści poprzedzającej *Nieśmiertelność – Nieznośnej lekkości bytu*. Jak wskazuje Ireneusz Ziemiński, już presokratycy byli przekonani o odwiecznym istnieniu czterech żywiołów, które mogą przyjmować różne formy, a po wyczerpaniu się wszelkich kombinacji, świat dobiega kresu, by mógł zrodzić się nowy. Jednak to wizja Fryderyka Nietzschego szczególnie wyraźnie podkreśliła fatalistyczną cykliczność świata, który w identycznej formie miał się powtarzać w nieskończoność<sup>17</sup>. Zatem, także człowiek będzie się rodził, umierał i podejmował ciągle te same decyzje w czasie bez początku i końca. Jak zauważa Ireneusz Ziemiński: „Życie wieczne to życie aktualne powtarzane w nieskończoność”<sup>18</sup>. Ta aktualność odbiera pamięć o żywotach wcześniejszych oraz świadomość bytów przyszłych, zatem wszelkie korygowanie błędnych decyzji, szansa na lepszy los czy wyzwolenie z udręki, cierpienia i samotności stają się niemożliwe. Jeżeli raz Agnes zbyt późno zdecydowała się na dokonanie zmian w swoim życiu, to nigdy więcej nie dostanie szansy na naprawienie tego błędu. Jeżeli wierzyła w pełnię życia po śmierci i zjednoczenie się z głosem ojca, to nigdy jego obecności nie doświadczy, bo życie po śmierci nie istnieje. Jest tylko kolejny cykl świata.

Kundera w wielu powieściach nawiązuje do filozofii Nietzschego<sup>19</sup> i pokazuje, jak słaby jest człowiek naznaczony przez czasowość, wręcz zdeterminowany do wiary, że istnieje życie wieczne, które można osiągnąć po śmierci. Jest ono podstawowym źródłem nadziei i zarazem sensem nadanym wszelkim działaniom; jest obiecane i wymaga od człowieka bezwzględnej wiary. Jednak jedyne, czego bohaterowie Kundery doświadczają, to odchodzenie najbliższych, koniec wielkich wydarzeń, zapomnienie historii, zmiany społeczne i wybiórcza, medialna pamięć archiwów. Już w *Nieznośnej lekkości bytu* pisarz tak diagnozował ten stan:

Mit wiecznego powrotu mówi *per negationem*, że życie, które znika raz na zawsze i już nigdy nie wróci, podobne jest do cienia, nie ma żadnego ciężaru, jest martwe już w momencie narodzenia i jeśli nawet było piękne, straszne, wzniosłe, to jego piękno, rozpacz i wzniosłość nie mają żadnego znaczenia<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Są to spostrzeżenia Ireneusza Ziemińskiego, który poddał je głębokiej analizie w książce *Życie wieczne...*, op. cit.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 288.

<sup>19</sup> Motyw czasu kolistego zaczerpnięty z filozofii Fryderyka Nietzschego odnaleźć można w historii Taminy – bohaterki *Księgi śmiechu i zapomnienia* (1978). Najbardziej rozbudowane odwołania do filozofii Nietzschego Kundera zawarł w *Nieznośnej lekkości bytu* (1984), gdzie wprowadził partie eseju filozoficznego i zanalizował teorię wiecznego powrotu. *Nieśmiertelność* (1990) stanowi w tej kwestii kontynuację *Nieznośnej lekkości bytu*, a filozofia kolejnych cykli życia jest prezentowana na przykładzie głównej bohaterki powieści, Agnes.

<sup>20</sup> M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 1999, s. 5.

Pytanie o czas – symultaniczny, kolisty, linearny – wypełnia *Nieśmiertelność* po brzegi. Autor nie formułuje go wprost, ale konfrontuje czytelnika ze starzeniem się bohaterów, z niemożnością zmiany biegu życia, z wrzaskiem ponowoczesności, z odejściem dawnych ideałów, z wiecznością archiwów filmowych i fotograficznych, z absolutną nowoczesnością i absolutnym beczasem na pustyni, z przypadkową śmiercią i ze świadomością upływu życia. Kundera zaznacza, że sposób, w jaki definiuje się czas, determinuje życie człowieka – nadaje mu lekkość lub ciężar, zakłada wiarę w Tajemnicę lub jej brak. Jeżeli życie przemija bez możliwości jego naprawy, to ciężar odpowiedzialności<sup>21</sup> wzrasta. Wszystko bowiem, co jednorazowe, w tym każde istnienie, jest „zapisem na czysto”; zatem niemożliwa będzie żadna korekta. Ta jednorazowość, wręcz efemeryczność życia skłania zarówno bohaterów powieści, jak i samego autora do snucia planu nieśmiertelności: swoistej gry z czasem, próby oszukania go i przedefiniowania.

### Melancholijna nieśmiertelność

Czas u Kundery najczęściej łączy się z doświadczeniem negatywnym – stratą, śmiercią, starzeniem się, poczuciem braku i wewnętrzną pustką. Pokazuje absurd dwóch, zdawałoby się przeciwstawnych stanów – oczekiwania i tułaczki. Oczekiwanie łączy się z aktem przejścia, definitywną zmianą, wiarą, że śmierć nie tyle kończy życie, ile je zmienia. Wędrowka zaś to podążanie za owymi zmianami, chęć ich nieustannego doświadczenia, nasycanie się tym, co świat oferuje tu i teraz.

Marek Bieńczyk, tłumacz Kundery z języka francuskiego i jeden z jego najważniejszych komentatorów, w eseju *Melancholia i nieśmiertelność* wyróżnił dwa rodzaje nieśmiertelności oparte na stanie oczekiwania i tułaczki. Pierwszy związany jest z nieskończonym umieraniem, wskazującym na bezkresne oczekiwanie na śmierć, która już nigdy nie nadejdzie. Drugi natomiast polega na negowaniu czekania właśnie, ponieważ śmierć już się dokonała, a wędrowka to niekończące się przeżywanie własnego życia. Oba paradygmaty łączy przekonanie o niezmienności i powtarzalności tego samego, które skutkują utratą sensu i nadziei na drugie, inne życie po śmierci. Mechanizmy negacji sprawiają,

---

<sup>21</sup> „Jeżeli każda sekunda naszego życia miałyby się powtarzać w nieskończoność, byłibyśmy przykuci jak Chrystus do krzyża. W świecie wiecznego powrotu na każdym geście kładzie się ciężar nieznośnej odpowiedzialności. Dlatego też Nietzsche nazwał ideę wiecznego powrotu najcięższym brzemieniem. Jeśli wieczny powrót jest najcięższym brzemieniem, nasze życie na jego tle błyszcząca lekkością. Czy jednak ciężar jest naprawdę straszny, a lekkość wspiania? Najcięższe brzemie nas powala, przyciska do ziemi, upadamy pod nim. [...] jest jednocześnie obrazem najintensywniejszej pełni życia. Im cięższe brzemie, tym nasze życie bliższe jest ziemi, tym jest realniejsze i prawdziwsze”. Vide: *ibidem*, s. 6.

że według Bieńczyka można mówić o melancholii nieśmiertelności (termin ten badacz zaczerpnął od Jeana Starobinskiego)<sup>22</sup>. Zauważa on, że „Istnieje coś takiego jak melancholijna nieśmiertelność. Każda melancholia zaczyna się od myśli o tym, czego nie ma”<sup>23</sup>. W *Nieśmiertelności* Milan Kundera prowadzi wyrafinowaną grę, w której nie ma ani śmierci, ani nieśmiertelności, a mówienie o czasowości jako takiej jest obarczone ciężarem ironii i absurdu.

Nie bez powodu to właśnie Franz Kafka patronuje rozważaniom Kundery. Niewyraźność i utrata to *idée fixe* praskiego pisarza. Marek Bieńczyk przypomina zasadnicze dla rozważań o nieśmiertelności opowiadanie Kafki *Myśliwy Grakchus*. To w nim tytułowy bohater po śmiertelnym upadku ze zbocza nie może w pełni umrzeć, ponieważ łódź zmarłych złądziła, skazując myśliwego na wieczną podróż: „Jestem [...] zawsze na dużych schodach, które prowadzą do góry. Wałęsam się po tych nieskończenie długich schodach, to u góry, to na dole, to z prawej, to z lewej strony, wciąż jestem w ruchu”<sup>24</sup>. Kafka obrazuje stan niemożności wyjścia ze swojego istnienia, opuszczenia siebie. Sygnalizuje również, jakie remedium na melancholijną nieśmiertelność zastosuje wkrótce zbiurokratyzowany świat. Bieńczyk (za Mauricem Blanchotem) współczesną nieśmiertelność określi mianem funkcjonalnej, która nastąpiła wraz ze śmiercią Boga i wyczerpaniem wszelkiej symboliki. Jest to tak zwany obłęd spełnienia, nasycenia, przekroczenia siebie i wejścia tym samym w kolejny obszar pustki<sup>25</sup>.

Melancholijna nieśmiertelność pustki we współczesnym świecie przybiera formę bezkresnego przesycenia, co Kundera zauważa i krytykuje. Wielu komentatorów<sup>26</sup>, nie bez cienia ironii, zarzuca mu hipokryzję – jeżeli kultura Zachodu jest dla Kundery współczesną formą totalitaryzmu, to dlaczego z przywilejów owego Zachodu korzysta, żyje we Francji i tam tworzy? Ivan Sanders w artykule *Mr. Kundera, The European* pyta, co w dzisiejszym świecie oznacza być pisarzem europejskim, a nie narodowym, i natychmiast konkluduje: „Milan Kundera jest nietypowym czeskim powieściopisarzem i chciałby takim pozostać, nawet jeśli nigdy nie opuściłby swojego ojczystego kraju albo rodzinnego Brna”<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> Por. M. Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 272.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 274.

<sup>24</sup> F. Kafka, *Myśliwy Grakchus*, tłum. R. Karst, [w:] idem, *Opowieści i przypowieści*, tłum. L. Czyżewski et al., posł. K. Sauerland, Warszawa 2016, s. 361.

<sup>25</sup> Por. M. Bieńczyk, op. cit., s. 275.

<sup>26</sup> Zarzuty takie czynił Milan Jungmann, o czym pisze Petr Steiner w esej *Spory o symbolický kapitál*, [w:] *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?...*, op. cit., s. 217–223. Na ten temat dyskutowali również uczestnicy wspomnianego już sympozjum, między innymi Marek Bieńczyk, Jerzy Illg, Jan Stachowski i Roman Zimand. Por. *Kundera. Materiały z sympozjum zorganizowanego w Katowicach*, op. cit., s. 30–49.

<sup>27</sup> „Actually, Milan Kundera is an atypical Czech novelist, and he would have remained atypical even if he had never left his native country or his native city of Brno” I. Sanders, *Mr. Kundera, The European*, „The Wilson Quarterly” 1991, nr 2, s. 103 [tłum. własne].



Nietypowość autora *Nieśmiertelności* przejawia się w ciągłym podważaniu ustalonych, wręcz naturalnych nawyków i realiów, na których opiera się społeczeństwo drugiej połowy XX wieku. Być absolutnie nowoczesnym to według Kundery zapomnieć o swojej przeszłości. Zapalczywe rozpamiętywanie praktykowane przez pisarza jest przez niektórych badaczy<sup>28</sup> postrzegane jako obsesja, która sprawia, że z biegiem czasu jego powieści stają się coraz mniej czytelne. „Trzeba być absolutnie nowoczesnym” z wiersza patrona nowoczesności – Rimbauda – przekształciło się w slogan użyty w powieści, ale i w wyraz obawy autora, że człowiek zbyt szybko zapomina o swojej historii<sup>29</sup>.

## Nieśmiertelność w kulturze

Znaczącą rolę przypadku prezentowaną na kartach *Nieśmiertelności* uznać można za jedną z oznak Tajemnicy, której człowiek podlega i której w żaden sposób nie może kontrolować. Wymiary czasowe wprowadzane przez Kunderę nie mają nic wspólnego z logicznymi sekwencjami zdarzeń, przypominają raczej efekt motyla, na co wyraźnie wskazuje Michael James Rizza:

Proces łączący przeszłość z teraźniejszością obejmuje więcej niż pamiętanie czy próby zachowania ciągłości. Jest to również problem ontologiczny; wydarzenia z przeszłości, epizody, które pozornie nie mają ze sobą nic wspólnego, wpływają na teraźniejszość – ale nie w sposób linearny czy chronologiczny. Są raczej osobnym wymiarem czasowym przypominającym efekt motyla Lorenza<sup>30</sup>.

Nieprzewidywalność wydarzeń nawet w perspektywie kilku dni staje się poważnym zagrożeniem dla planu nieśmiertelności, który nie może konkurować z nagłą i niespodziewaną śmiercią. Jest to jedno z najpoważniejszych zastrzeżeń

---

<sup>28</sup> Por. przypisy nr 2 oraz 21.

<sup>29</sup> Jest to według Kundery tak zwany modernizm antynowoczesny. „Trzeba być absolutnie nowoczesnym, pisał Arthur Rimbaud. Sześćdziesiąt lat później Gombrowicz już nie był tego taki pewien. [...] Uchwycił on w *Ferdydurke* podstawową zmianę, która dokonała się w XX wieku: dotychczas ludzkość dzieliła się na dwie części, tych którzy bronili status quo, i tych, którzy chcieli go zmienić. [...] Przyspieszenie historii wywołało wiele skutków: wreszcie można być zarazem postępowcem i konformistą, myśleć poprawnie i się buntować”. Vide: M. Kundera, *Zasłona*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2006, s. 56.

<sup>30</sup> „Nevertheless, the continuity from the past to the present involves more than memorizing or writing something into persistence. The connection is also ontological; events in the past, episodes that are seemingly disconnected and coincidental, affect the present – but not in a linear chain or sequence of events. Rather, continuity can be regarded as the temporal dimension of Lorenz’s butterfly effect”. M. J. Rizza, *Continuity and Complexity in Milan Kundera’s Immortality*, “Critique: Studies in Contemporary Fiction” 2009, s. 355 [tłum. własne].

dotyczących badań nad nieśmiertelnością biologiczną oraz techniczną<sup>31</sup>. Wprawdzie w powieści Kundera wprost nie wspomina o badaniach naukowych prowadzących do zapanowania nad śmiercią, ale jego jawnie krytyczne spojrzenie na rzeczywistość skomputeryzowaną i sztuczną – jednym słowem zamaskowaną – pozwala domyślać się wielu wątpliwości i zastrzeżeń co do kierunku, w którym zmierza ludzkość<sup>32</sup>. Powieściopisarz najwięcej uwagi poświęca trzeciemu rodzajowi nieśmiertelności, nieśmiertelności w kulturze, która według Ireneusza Ziemińskiego jest wiecznym trwaniem „ja” nie jako osoby, lecz jako dzieła lub potomka. W ten rodzaj nieśmiertelności wpisane są dwa podstawowe zastrzeżenia: moje „ja” trwa jedynie w pamięci innych, w związku z tym pozbawione jest autentyczności, a doświadczenie nieśmiertelności uobecnione jest tylko poprzez jakiś substytut podmiotu: dzieło sztuki, odkrycie naukowe<sup>33</sup>.

Nieśmiertelność jawi się więc jako proces przeciwny zapomnieniu: zapominanie warunkuje samotność, a zupełne zapomnienie – niebyt. Jednak zasadnicza wątpliwość wypływająca z projektu nieśmiertelności w kulturze koncentruje się wokół pytania, czy wytwory człowieka (jego ewentualne substytuty i przedłużenia) są tym samym, czym człowiek był w istocie. Ciągłość osobowa i tożsamościowa zostaje tu przerwana przez doświadczenie śmierci. Jeżeli dążenia biologiczne i techniczne mają przedłużyć życie poprzez zachowanie funkcji mózgu uznawanego za „nosiela” tożsamości, to kultura w żaden sposób tego warunku nie może spełnić. Co więcej, nieśmiertelność w kulturze jest zależna od śmiertelności odbiorców danej kultury. Trwanie w czasie jest zatem ograniczone, wiąże się z materialnością stworzonego dzieła bądź przydatnością danego odkrycia. Jednak wszystko, co człowiek po sobie pozostawił, zyskuje autonomiczne znaczenie, a wartość jednostki jest zależna od ludzi, którzy w danej chwili owe substytuty ożywiają<sup>34</sup>. Z ułomności takiego projektu nieśmiertelności zdawał sobie sprawę Milan Kundera, mimo to uczynił go głównym tematem swojej wielkiej powieści,

<sup>31</sup> Ireneusz Ziemiński wyróżnia dwa rodzaje nieśmiertelności osiągnęte „za życia” człowieka: biologiczną i techniczną. W obu tych wypadkach śmierć jawi się jako zjawisko, które można wyeliminować, jak działo się to z wieloma chorobami i defektami podczas rozwoju ludzkości. Przedłużanie życia już dziś odnosi kolosalne sukcesy, na przykład dzięki przeszczepom organów. Obecnie trwają prace nad zmianami genotypu, klonowaniem, zamrażaniem i „przenoszeniem” mózgu człowieka na inne nośniki. Podejmuje się też próby skanowania mózgu. To właśnie ten organ uważany jest za gwaranta nieśmiertelności i tożsamości człowieka. Jednak żadne z tych badań perspektywicznie nie może zapobiec śmierci gwałtownej, zabójstwu lub samobójstwu.

<sup>32</sup> *Nieśmiertelność* zawiera całe passusy problematyzujące ponowoczesną i skomputeryzowaną rzeczywistość kultury Zachodu. Bohaterką, która najpełniej uosabia tę przemianę kulturową, jest córka Agnes i Paula – Brigitte.

<sup>33</sup> Por. I. Ziemiński, *Eschatologia Marcela Prousta*, „Filo-Sofija” 2014, nr 27, s.139–158.

<sup>34</sup> Problematykę tę podejmuje we wspomnianych już tekstach Ireneusz Ziemiński. Jednak warto podkreślić, że o tym, w gruncie rzeczy, traktuje cała *Nieśmiertelność* Milana Kundery, w tym wymowne dialogi „nieśmiertelnych” Goethego i Hemingwaya w zaświatach.

który wybrzmiewał również w jego wcześniejszych oraz późniejszych dziełach. W krótkim eseju wplecionym w fabułę pisarz dokonał podstawowego podziału nieśmiertelności na nieśmiertelność świecką i nieśmiertelność duszy. Zaznaczył również, że „ku nieśmiertelności kroczy się samotnie”<sup>35</sup>.

Nieśmiertelność duszy w wymiarze religijnym nie doczekała się bliższych analiz Kundery. Bardziej zajmował go dualizm ciała i bycia sobą, a zwłaszcza problem twarzy, która nie jest tożsama z człowiekiem. Znamienne, że rozważania pisarza o byciu sobą, autentyczności i wolności człowieka można powiązać z rozważaniami o duszy, jeśli uzna się ją za źródło człowieczeństwa<sup>36</sup>. Ziemiński kładzie jednak nacisk na pewną aporię, która wypływa z rozdzielenia duszy od ciała: rozdzielenie to wskazuje na podrzędną rolę cielesności zdominowanej przez nieśmiertelną duszę. Badacz stwierdza: „Jeśli dusza istnieje i jest nieśmiertelna, to powstaje pytanie, czy w przyszłym życiu, pozbawionym ciała, będzie mogła być tym samym człowiekiem, którym była na ziemi”<sup>37</sup>. Wydaje się zatem, że cielesność również domaga się swojej nieśmiertelności<sup>38</sup>, a człowiek nie jest w stanie wyobrazić sobie własnego istnienia, które jest niematerialne, ograniczone jedynie do duszy, bo odbiera świat właśnie za pomocą ciała.

Wizje życia po śmierci, tworzone przez pisarza w omawianej powieści, nie zakładają podziału na ciało i duszę. Świadczy o tym humorystyczna scena „niebiańskiej” rozmowy dwóch wielkich twórców, Goethego i Hemingwaya, która dotyczy wizerunku. Nieśmiertelność w kulturze zakłada tworzenie własnego planu nieśmiertelności już za życia, dlatego Kundera szczególnie dużo uwagi poświęca nieśmiertelności świeckiej, opierającej się na pozostaniu w pamięci potomnych. Ponadto, dzieli ją na nieśmiertelność małą, związaną ze wspomnieniami osób bliskich, oraz dużą – dotyczącą przetrwania we wspomnieniach tych, którzy danego artysty czy męża stanu, bezpośrednio nie znali. Jednak najważniejsze dla projektu nieśmiertelności jest nieustanne bycie pod wpływem śmierci. Kundera mówi wyraźnie: marzenie o nieśmiertelności zasadza się na maszerowaniu krok w krok ze śmiercią<sup>39</sup>.

Wydaje się, że za pomocą ironii i groteski pisarz jest w stanie uczynić lżejszym ciężar śmierci za życia. W rozdziale zatytułowanym *Nieśmiertelność* ostrze ironii dotyka szczególnie artystów, którzy z jednej strony dostąpili miana geniuszy,

<sup>35</sup> M. Kundera, *Nieśmiertelność*, op. cit., s. 66.

<sup>36</sup> O pozbyciu się ciała i duchowym zjednoczeniu z naturą marzy główna bohaterka *Nieśmiertelności*, Agnes. „Przychodzi taka chwila, kiedy stajemy przed lustrem i pytamy: czy to naprawdę jestem ja? I dlaczego? Dlaczego miałabym czuć z tym solidarność? Co mnie obchodzi ta twarz? I począwszy od tej chwili wszystko zaczyna się walić”. Vide: ibidem, s. 48.

<sup>37</sup> I. Ziemiński, *Życie wieczne...*, op. cit., s. 178.

<sup>38</sup> Z tym problemem związana jest reinkarnacja, która zakłada łączenie się duszy z różnymi ciałami – aby być nieśmiertelną, dusza musi przyjąć materialne istnienie.

<sup>39</sup> Por. M. Kundera, *Nieśmiertelność*, op. cit., s. 66–69.

a z drugiej – ich legenda biograficzna niejednokrotnie cieszyła się większą sławą niż dzieła. Kundera w beczczasowej przestrzeni zaświatów bohaterami uczynił Goethego i Hemingwaya, toczących rozmowy właśnie o ułudzie i kpinie nieśmiertelności. Nieśmiertelność przeradza się w maskę, która przemienia nie do poznania jej właściciela. Samotnie konstruowana nieśmiertelność w kulturze nie może obronić się przed zawłaszczającym wzrokiem innych, którzy stają się panami skrupulatnie budowanego wizerunku geniusza. Goethe mówi Hemingwayowi w zaświatach, że „Nieśmiertelność jest wiecznym procesem sądowym”<sup>40</sup> i paradoksalnie, wcale nie chodzi w nim o zachowanie twarzy zmarłego twórcy, lecz o wszelkie zniekształcenia, którym ulega stworzona przez niego maska.

W świecie przedstawionym przez Kunderę postaci wielkich artystów prezentują zróżnicowany stosunek do własnej nieśmiertelności. W przypadku Goethego i Bettiny była to walka między dwiema silnymi osobowościami, które obrały świadomą drogę ku nieśmiertelności, choć oparły ją na sprzecznych interesach: Goethe podstawą uczynił swoją twórczość, Bettina zaś swój stosunek do Goethego. Tym samym projekt niemieckiego poety był zagrożony przez wizję jego biografki, żadna ze stron w swej walce o nieśmiertelność nie mogła się cofnąć. Hemingway zaś nie kształtował swojego życia wedle praw nieśmiertelności: „Gdzieś miałem nieśmiertelność, mówię panu, i powiem jeszcze więcej: w dniu, w którym stwierdziłem, że to ona bierze mnie w ramiona, odczułem przerażenie większe niż przerażenie samą śmiercią. Człowiek może położyć kres swojemu życiu. Ale nieśmiertelności kresu położyć nie może”<sup>41</sup>. Sartre’owska utrata własnego życia przez skierowaną na siebie uwagę<sup>42</sup> stała się, wedle słów narratora, przyczyną samobójstwa Hemingwaya.

Przywołanie autentycznych postaci i uczynienie z nich fikcyjnych bohaterów powieści o nieśmiertelności jest ironiczną grą ze stawianymi przez nich tezami. Czytelnik dość łatwo akceptuje drogę ku nieśmiertelności obraną przez Bettinę; wierzy, że Hemingway – wprost przeciwnie – pragnął się jej wymknąć, a największy z klasyków, Goethe, w zaświatach dojrzał do jedynej prawdy o nieśmiertelności. Jak sam mówi:

To z troski o własny obraz wynika niepoprawna niedojrzałość człowieka. Jakże trudno jest zachować obojętność wobec własnego wizerunku! Taka obojętność jest ponad ludzkie siły. Człowiek osiąga ją dopiero po śmierci. I też nie od razu. [...] Wierzyłem,

<sup>40</sup> Ibidem, s. 106.

<sup>41</sup> Ibidem, s.108.

<sup>42</sup> „Pojawienie się innego w świecie odpowiada więc wymykaniu się całego świata w inną stronę, decentracji świata, która podminowuje centralizację, jakiej w tym samym czasie dokonuję. [...] Mój świat zostaje przedziurawiony w środku swojego bytu i stale przez tę dziurę wycieka”. Vide: J.-P. Sartre, *Fenomenologia spojrzenia*, [w:] *Fenomenologia francuska. Rozpoznania, interpretacje, rozwinięcia*, red. J. Migasiński, I. Lorenc, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2006, s. 393–394.

że pozostawię po sobie obraz, który będzie moim przedłużeniem. [...] Nawet po śmierci trudno mi było się pogodzić z tym, że już mnie nie ma. Człowiek nie umie być śmiertelny. A gdy umiera, nie umie nawet być martwy<sup>43</sup>.

Nie bez powodu słowa: obraz, wizerunek, fotografia czy pozór, są przez Kunderę i jego krytyków tak często używane<sup>44</sup>. Warto również zauważyć, że *Nieśmiertelność* rozpoczyna się właśnie od skonstruowania czyjś obrazu – przeniesienia gestu nieznamym kobiecie na fikcyjną postać, którą Kundera-bohater czyni główną bohaterką swojej powieści. Kolejny, niezwykle ważny gest – gest nieśmiertelności wykonany przez Laureę, odsyła w powieściowej chronologii do gestu wykonywanego przez Bettinę von Arnim w XIX wieku. Květoslav Chvatík pisze, że „Jest to imperatywny gest tęsknoty za zapisaniem się na kartach historii, gest tęsknoty za nieśmiertelnością<sup>45</sup>. Zatem nie tylko gesty są powtarzalne, ale i największe pragnienia nie zmieniają się przez wieki. Badacz Kundery nazywa *Nieśmiertelność* „Poszukiwaniem straconego gestu”, bowiem gesty zawsze kogoś przypominają, odnoszą się do konkretnych sytuacji, uczuć – zrywają z ułudą indywidualności i niepowtarzalności. To nie człowiek wybiera z repertuaru słów i gestów, ale odwrotnie – to one wybierają człowieka<sup>46</sup>. Chvatík konstatuje, iż „Nowoczesna semiotyka pokazała, że liczba znaków – werbalnych i niewerbalnych – jest ograniczona. Tym samym ograniczony jest zasięg znakowej komunikacji oraz nasze możliwości porozumienia się<sup>47</sup>. Jeżeli nie sposób oddzielić oryginału od kopii, ustalić pierwszego autora gestu i jego następców, określić początku świata i jego końca (wedle teorii Nietzschego), to świat jawi się jako chaos zapożyczeń i powtórzeń, gdzie tożsamość jednostki jest zawsze hybrydą wpływów innych. Nieśmiertelność zatem nigdy nie będzie kwestią wyłącznie indywidualną i zależną jedynie od woli pojedynczego człowieka<sup>48</sup>. Ludzie są od siebie zależni nawet po śmierci, a Kundera jest pisarzem demiurgiem, który tworzy fikcyjny świat bez Boga. Chvatík dodaje:

<sup>43</sup> M. Kundera, *Nieśmiertelność*, op. cit., s. 273–274.

<sup>44</sup> Por. A. Haman, *Eros, sex, tělo a stud v tvorbě Milana Kundery*, [w:] *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?...*, op. cit.; D. Lightfoot, op. cit.; M. J. Rizza, op. cit.

<sup>45</sup> „Je to imperativní gesto touhy vstoupit do historie, gesto touhy po nesmrtnosti”. Vide: K. Chvatík, op. cit., s. 108 [tłum. własne].

<sup>46</sup> Szukaniem straconego gestu [Hledání ztraceného gesta] Chvatík tytułuje rozdział poświęcony *Nieśmiertelności* we wspomianej już książce *Svět románů Milana Kundery*.

<sup>47</sup> „Moderní sémiotika ukázala předvědění, že počet znaků verbálních i neverbálních je omezen, a tím je limitována naše možnost dorozumění i oblast dostupná znakové komunikace”. Vide: ibidem, s. 108–109 [tłum. własne].

<sup>48</sup> O kopiowaniu gestów, kreacji swojego wizerunku i walce o nieśmiertelność w pamięci innych osób mówi część trzecia *Nieśmiertelności* zatytułowana *Walka*. Następujące po sobie cykle świata, o których pisze Kundera, są echem filozofii F. Nietzschego. Por. F. Nietzsche, *Wola mocy*, tłum. K. Drzewiecki, S. Frycz, Kraków 2009.

Człowiek w świecie bez Boga jest nieskończenie wolny, ale i nieskończenie samotny, pozostawiony sam sobie w ogromnej samotności, bez wyższego, odgórnego sensu. Dlatego tak bardzo tęskni za wzrokiem ukochanej osoby, kogoś, kto nada jego czynom i dziełom wagę; im więcej oczu kieruje się w jego stronę, tym lepiej<sup>49</sup>.

Paradoks polega na tym, że po śmierci człowiek nie należy już do siebie, opuszcza wszystkie miejsca, w których był, wszystkie swoje dzieła. Człowiek po śmierci nie jest już przedłużeniem własnego obrazu, bo budowany przez niego wizerunek znika, rozplywa się w oczach innych. Do tego właśnie dojrzał Goethe podczas ostatniej rozmowy z Hemingwayem – do zniknięcia. I może ten niebyt jest wyrazem największej wolności?

### Ja – żałosny bóg

W 1959 roku Milan Kundera napisał pierwsze opowiadanie, otwierające drogę wielkiej prozatorskiej twórczości. *Já – truchlivý bůh*<sup>50</sup> to swoiste preludium, w którym zawarł wielokrotnie później przetwarzany, przewodni temat swoich powieści – świat z uczłowieczonym, słabym bogiem. Według pisarza, człowiek stracił z oczu objaśniający wszystko sens: „Minął czas bogów, wielkich mitów i Biblii, nic nie wiąże człowieka w sposób wszechobowiązujący. Sensu istnienia każdy może szukać po swojemu”<sup>51</sup>. Jedną z konsekwencji wielo-sensu świata jest atomizacja jednostek, ich wyobcowanie i coraz dotkliwsze poczucie samotności. Tęsknota za nieśmiertelnością wiąże się ze swoistym impasem, bowiem „z nieśmiertelności nie ma ucieczki, nie jest ona ani życiem ani śmiercią, nie da się już pójść nigdzie dalej”<sup>52</sup>. Żałosny bóg-człowiek odbija się we własnym lub cudzym spojrzeniu i to spojrzenie go zawodzi. Jeżeli sam uznaje siebie za pana życia i śmierci, jak zrobiło to wielu bohaterów *Nieśmiertelności*, to los tragicznie ową pewność ośmiesza: „Widzicie zatem. Ja to wszystko uknułem dla własnej rozrywki. Ja to wymyśliłem. Ja jestem bogiem tej historii. Ale żałosnym bogiem...”<sup>53</sup>.

Kundera ujawnia swoje wątpliwości na temat świata bez logosu, dlatego też próbuje logos odtworzyć. Pisarz na początku stawia słowo i słowem buduje

<sup>49</sup> „Člověk ve světě bez Boha je neomezeně svoboden, ale i neomezeně sám, ponechán sám sobě v strašné samotě, bez vyššího regulativu smyslu. Proto tak touží po tom, aby na něho upírala zrak milující bytost, někdo, kdo dává jeho činům a dílům váhu, čem více očí se k němu obrátí, tím lépe”. Vide: K. Chvatík, op. cit., s. 112 [tłum. własne].

<sup>50</sup> *Truchlivý* w języku czeskim ma dwa znaczenia: smutny oraz żałosny. Jednak do określenia kogoś smutnym Czesi częściej używają przymiotnika *smutný*. Z tego powodu zdecydowałam się na przyjęcie tłumaczenia – żałosny.

<sup>51</sup> S. Morawski, op. cit., s. 10.

<sup>52</sup> S. Richterová, op. cit., s. 360.

<sup>53</sup> M. Kundera, *Já – truchlivý bůh*, [w:] *Směšné lásky*, Praga 1963, s. 29 [tłum. własne].

mądrość niepewności, w przeciwieństwie do wszystkich mocnych ideologii. Zestawiając ze sobą tak wiele różnych postaw bohaterów, liczne tradycje literackie oraz tezy filozoficzne, pokazuje, że jedynie technika kontrapunktu<sup>54</sup> – kombinacji możliwości – ma szansę oświetlić życie człowieka. To wątpliwość, gra, zabawa, żart odsłaniają wiele dróg, a każdy z nas jest skazany na wybranie swojej własnej.

Nie będzie nadużyciem, jeśli figurę żałosnego boga z pierwszego opowiadania Kundera utożsamiamy z osobą samego pisarza. Pragnie on przecież zmieniać za pomocą słowa – pobudzać do myślenia, do wzrastania w byciu sobą i do pamiętania. Świadczy o tym znamiennej cytaty:

„Czy człowiek żyje, kiedy inni żyją?”. W pytaniu Goethego kryje się tajemnica wszelkiego pisarstwa. Dzięki pisaniu książek człowiek zmienia się we wszechświat, a cechą wszechświata jest właśnie to, że jest jedyny. Istnienie innego wszechświata zagraża więc samej jego istocie<sup>55</sup>.

Kundera pozostawia czytelnikowi swój testament mówiący o wielo-sensie świata i wielowariantowości każdego tematu. Jednak jest to testament dość kruchy, który może obrócić się przeciwko samemu twórcy. Nie bez przyczyny jedna z głównych postaci *Nieśmiertelności*, Paul, w rozmowie z narratorem (Kunderą) wyznaje, że nie czyta powieści, lecz biografie, które zapewniają pisarzom prawdziwą nieśmiertelność. Profesor literatury, Avenarius, przestał zaś czytać jakiegokolwiek książki, a powieści swojego przyjaciela podrzucił żonie. Co znamienne, to właśnie ci bohaterowie pojawiają się w finale *Nieśmiertelności*. Kundera sam dekonstruuje pozycję pisarza i niejako potwierdza kulturową „śmierć autora”: „W czasach powszechnej grafomanii pisanie książek uzyskuje odwrotny sens: każdy jest otoczony swymi literami jak ścianą z luster, przez którą nie dochodzi żaden głos z zewnątrz”<sup>56</sup>. Samotność pisarza, twórcy powieściowego „osobnego wszechświata”, staje się absolutnie dotkliwa i nieunikniona. Kundera nie godzi się na autobiografizm, a jednocześnie zakłada, że każdy z bohaterów jest nosicielem jego cech. Samotnie buduje wszechświat nowych możliwości, bo to jedyny sposób na odnalezienie sensu w świecie i zarazem cel jego powieści.

Pisarz, który nie wie nic, sięga po kartkę papieru i stawia pierwsze słowo – później kolejne i kolejne, aż z ich kombinacji wyłoni się osobny wszechświat, w którym twórca odnajdzie siebie, drugiego człowieka i Tajemnicę.

<sup>54</sup> Kundera technikę kontrapunktu przejął z terminologii muzycznej i wyjaśniał ją w licznych esejach na przykładzie twórczości Leoša Janáčka.

<sup>55</sup> M. Kundera, *Księga śmiechu i zapomnienia*, tłum. P. Godlewski, A. Jagodziński, Warszawa 2013, s. 149.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 132.

TIME(LESSNESS) IN MILAN KUNDERA'S *IMMORTALITY*

## ABSTRACT

The study is focused on anthropological and philosophical issues in one of the most important work by Milan Kundera – *Immortality*, published in 1990. It is worth to note the lack of other analytical research written in Polish about this piece. One of the main goals this paper aims at is to change this state. As a result, information in this thesis is based on Czech-written research and English critical reviews. The article explores the time perception and need of immortality: melancholic immortality, functional immortality and cultural immortality.

## KEYWORDS

Immortality, Melancholy, Milan Kundera, Metaphor, Time

## BIBLIOGRAFIA

1. Bieńczyk M., *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.
2. Graczyk E., *O Gombrowiczu, Kunderze, Gracie i innych ważnych sprawach. Eseje*, Gdańsk 1994.
3. Gurstein R., *The Waning of Shame in Modern Life: Kundera's Novels as a Case Study*, "Social Research" 2003, No. 4.
4. Chvatík K., *Svět románu Milana Kundery*, Brno 1994.
5. Fiut A., *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*, Kraków 1999.
6. Goszczyńska J., *Sławni i zapomniani: studia z literatury czeskiej i słowackiej*, Warszawa 2004.
7. Illg J., *W kręgu powieści Milana Kundery*, Kraków 1992.
8. Kaczorowski A., *Klucz do pamięci*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 264.
9. Kaczorowski A., *Praski elementarz*, Wołowiec 2001.
10. Kafka F., *Myśliwy Grakchus*, tłum. R. Karst, [w:] idem, *Opowieści i przypowieści*, tłum. L. Czyżewski et al., postł. K. Sauerland, Warszawa 2016.
11. Klejnocki J., *Gra o niesmiertelność*, „Polityka” 1995, nr 51.
12. Kundera M., *Księga śmiechu i zapomnienia*, tłum. P. Godlewski, A. Jagodziński, Warszawa 2013.
13. Kundera M., *Niesmiertelność*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2015.
14. Kundera M., *Nieznośna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 1999.
15. Kundera M., *Poznámka autora k Nesmrtnosti*, [w:] M. Kundera, *Nesmrtnost*, Brno 2012.
16. Kundera M., *Směšné lásky*, Praga 1963.
17. Kundera M., *Sztuka powieści*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2015.
18. Kundera M., *Zasłona*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2006.
19. *Kundera: materiały z sympozjum zorganizowanego w Katowicach w dniach 25–26 kwietnia 1986 r.*, red. J. Illg, Londyn 1988.
20. Lightfoot D., *Perceiving the Fictional World of Nesmrtnost Through Kundera's "I"*, "Canadian Slavonic Papers" 1998, No. 1/2.
21. Mason D., *Fiction Chronicle*, "The Hudson Review" 1992, No. 4.



22. Milan Kundera aneb *Co zmůže literatura? Soubor statí o díle Milana Kundery*, red. B. Fořt, J. Kudrnáč, P. Kylaoušek, Brno 2012.
23. Mitosek Z., *Poznanie (w) powieści: od Balzaka do Masłowskiej*, Kraków 2003.
24. Morawski S., *Wyciąg z Kundery i kilka o jego dziele domysłów*, „Sztuka i Filozofia” 1996, nr 12.
25. Narrett E., *Surviving History: Milan Kundera’s Quarrel with Modernism*, “Modern Language Studies” 1992, No. 4.
26. *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce*, red. Ł. Musiał, A. Żychliński, Kraków 2011.
27. Nietzsche F., *Wola mocy*, tłum. K. Drzewiecki, S. Frycz, Kraków 2009.
28. Pieczara M., *Lekkość i ciężar bytu – jednakże nieznośne*, „Nowe Książki” 1996, nr 3.
29. Richterová S., *Otázka Boha ve světě bez Boha: nesmrtnost a pochybování Milana Kundery*, [w:] M. Kundera, *Nesmrtnost*, Brno 2012.
30. Rizza M. J., *Continuity and Complexity in Milan Kundera’s Immorality*, “Critique: Studies in Contemporary Fiction” 2009.
31. Sanders I., *Milan Kundera, the European*, “The Wilson Quarterly” 1991, No. 2.
32. Sartre J.-P., *Fenomenologia spojrzenia*, [w:] *Fenomenologia francuska. Rozpoznania, interpretacje, rozwinięcia*, red. J. Migasiński, I. Lorenc, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2006.
33. Siwicka D., *Milana Kundery życie po życiu*, „Tygodnik Literacki” 1990, nr 1.
34. Snyman E., Crous E., *“Love Is a Losing Game”: Textual Games in Milan Kundera’s “The Hitchhiking Game”*, “Journal of Literary Studies” September 2014.
35. Tarajło-Lipowska Z., *Igraszki z niesmiertelnością*, „Odra” 1994, nr 1.
36. Tarnowski K., *Metafizyka w człowieku*, „Znak” 2017, nr 741.
37. Taylor Ch., *Etyka autentyczności*, tłum. A. Pawelec, Kraków 2002.
38. Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński et al., oprac. T. Gadasz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2012.
39. Zaworska H., *Nieznośna lekkość słów*, „Literatura” 1996, nr 2.
40. Ziemiński I., *Eschatologia Marcela Prousta*, „Filo-Sofija” 2014, nr 27.
41. Ziemiński I., *Kryzys idei wieczności. Na marginesie powieści Tomasza Manna Buddenbrookowie*, „Filo-Sofia” 2015, nr 31.
42. Ziemiński I., *Nieśmiertelność kosmiczna. Na marginesie powieści Tomasza Manna „Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla”*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein – Wobec Śmierci” 2012, nr 9.
43. Ziemiński I., *Życie wieczne: przyczynek do eschatologii filozoficznej*, Poznań 2013.

