

Nieśmiertelność Milana Kundera jako powieść, która myśli¹

Najsłynniejsze książki Kundery stanowią świadectwa wydarzeń roku 1948, następujących po nim lat komunistycznego terroru a także sierpnia 1968. Jednak komunizm, jako wielki temat powieści drugiej połowy XX wieku, nie stał się w jego przypadku problemem rozrachunkowym. Autor *Nieznosnej lekkości bytu* dostrzegł w nim jedno z doświadczeń o znaczeniu uniwersalnym:

„(...) powieściopisarz nie jest sługą historyków; Historia fascynuje go dlatego, że jest niczym projektor wirujący wokół ludzkiej egzystencji i rzucający światło na nią, na jej nieoczekiwane możliwości, które w spokojnych czasach, gdy Historia nieruchomieje, nie urzeczywistniają się, pozostają niewidzialne i nieznane”².

Wiąże się to ściśle z jego koncepcją powieści, która wprawdzie rodzi się z osobistych przeżyć i pasji pisarza, lecz się do nich nie ogranicza – refleksja nad własnym życiem uzupełniona zostaje refleksją o życiu w ogóle, jest więc próbą zrozumienia mechanizmów ludzkich działań oraz mechanizmów historii. Innymi słowy – całościowy obraz człowieka nie może przesłonić całościowego obrazu świata³.

W *Słowniku*, który stanowi część *Sztuki powieści*, umieścił Kundera najbardziej zwięzłą definicję, według której powieść to „wielka forma prozy, w której autor, poprzez doświadczalne ego (postacie), bada dogłębnie kilka wielkich tematów egzystencji”⁴. To badanie ma na celu próbę rozwiązania zagadki ludzkiego ja, tego jak można je uchwycić i przez co zdefiniować. Kundera dąży do zdefiniowania właściwie każdego interesującego go fenomenu rzeczywistości, którą opisuje. Jednocze-

¹ *Powieści, które myślą* to tytuł jednego z esejów w książce Milana Kundera *Zasłona. Esej w siedmiu częściach*, tłum. Marek Bieńczyk, Warszawa 2006. Pisarz określa tak dzieła, w których nieodłączną częścią kompozycji jest refleksja intelektualna, myśl, jaką Broch i Musil wprowadzili do estetyki powieści nowoczesnej.

² Ibidem, s. 67.

³ J. Illg, *Poetyka sformułowana* [w:] Idem, *W kręgu powieści Milana Kundera*, Kraków 1992, s. 44.

⁴ Cyt. za: Ibidem, s. 42.

śnie w jego tekstach pojawiają się wciąż te same problemy, te same pytania – zadane na możliwie wiele sposobów i respektujące wiele odpowiedzi.

Nieśmiertelność nie stanowi pod tym względem wyjątku. Z krytycznego dystansu wobec świata i mechanizmów jego doświadczania, ale też wobec samej literatury jako bytu należącego jednocześnie do rzeczywistości i do jej percepcji⁵, rodzi się fikcja, której autor jawi się jako wyrafinowany pomysłodawca zabawy w czytanie, pisarz, który eksponując proces tworzenia, zawiera z czytelnikiem specyficzny pakt estetyczny, proponując mu kontakt nie tylko z dziełem, ale też z towarzyszącą mu świadomością literacką⁶. Fikcja to pole porozumienia, fikcja ujawniona – to kontakt pogłębiony. Otwarte mówienie o pisarskim działaniu daje w efekcie prozę eksponującą własną literackość – prozę autorefleksyjną, a konkretniej – autotematyczną⁷.

I. Narracje

Fabula *Nieśmiertelności* to przede wszystkim historia dwóch sióstr – Agnes i Laury, osadzona w realiach – ledwie naszkicowanych – Paryża i Szwajcarii drugiej połowy XX wieku. Najważniejszy jest tu konflikt postaw, jakie obie bohaterki reprezentują, w mniejszym zaś stopniu interesują nas postacie Paula – męża Agnes, Brigitte – jej córki czy Bernarda – partnera Laury. Z wątkiem tym należy też łączyć Rubensa, bohatera części szóstej i kochanka Agnes.

Ich losy poznajemy poprzez sceny, zarówno gdy chodzi o wydarzenia dziejące się w powieściowej teraźniejszości, jak i przeszłości, której wartość, dzięki takiemu ujęciu, nie ulega osłabieniu, pewne epizody dzieją się niejako na naszych oczach, przy czym są to zawsze fragmenty ważne, może nawet niezbędne dla jasności fabuły

⁵ W. Browarny, *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wrocław 2002, s. 26.

⁶ Ibidem, s. 13.

⁷ W przyjętej tu przeze mnie klasyfikacji Wojciecha Browarnego pojęciem nadrzędnym jest autorefleksyjność, która może mieć swoją odmianę tekstową, językową i podmiotowo-autorską. Dwie pierwsze mieszczą się w pojęciu metafikcji, tj. prozy prozy autorefleksyjnej operującej przede wszystkim tekstem i językiem, przy czym trzeba zaznaczyć, że jest to metafikcja w rozumieniu Browarnego. Natomiast odmiana ostatnia – podmiotowo-autorska – związana jest z pojęciem autotematyzmu, gdy to eksploatuje się i problematyzuje osobowość twórczą oraz utwór i sposób pisania z perspektywy autorskiej (W. Browarny, op. cit., s. 13).

i refleksji⁸. I tak oto widzimy Agnes w jej codziennym życiu, w saunie, na ulicy, w czasie rozmów z Paulem i Laurą, aż do wypadku, w którym ginie. Ale też przenosimy się do Szwajcarii – kraju jej dzieciństwa, ukochanego ojca, kraju uosabiającego wszelkie istotne dla niej wartości, tak odmienne od wartości, którym podporządkowała sobie życie jej siostra. Mamy również wgląd w czas po śmierci Agnes, gdy Paul poślubia Laurę, ta rodzi mu dziecko, a Brigitte, nieznosząca ciotki-macochy, wyprowadza się, by po jakimś czasie powrócić z własnym dzieckiem.

Do historii tej przylega narracja o Gothem i Bettinie, i szczególnej wieloletniej miłości, jaką młoda kobieta postanawia obdarzyć starego poetę, licząc na to, że blask jego pośmiertnej chwały, jego nieśmiertelności także i ją otoczy. Ignorując żonę Goethego – Christianę, a w pewnym sensie i jego, Bettina tworzy własną wersję ich wzajemnych stosunków, którą potomni mają uznać za prawdziwą.

Te dwie linie narracyjne zdecydowanie dominują. Przetykane są jednak fragmentami o charakterze refleksyjnym, komentującym zachowania bohaterów, co nie znaczy, że fragmenty te są mniej ważne. Stanowią bowiem świadome wpisanie się w nurt powieściowej estetyki, jaką zapoczątkowali Broch i Musil. Refleksja wprowadzona przez nich do powieści „nie ocenia, nie głosi prawd; przepytuje, dziwi się, bada; może przybrać najprzeróżniejsze formy: metaforyczną, ironiczną, hipotetyczną, hiperboliczną, aforystyczną, zabawną, prowokującą, fantazyjną; a zwłaszcza: nigdy nie porzuca magicznego kręgu życia bohaterów; to życie bohaterów żywi ją i usprawiedliwia”⁹. Taki sposób pisania jest Kunderze bardzo bliski – refleksja jako nieodłączna część kompozycji, obecna nieustannie, nawet gdy opisywane jest jakieś zdarzenie lub twarz¹⁰. W dalszej części artykułu kwestia refleksyjności, rozumianej także jako autotematyzm czy też samozwrotność, powróci jeszcze kilkakrotnie.

II. Kompozycja

⁸ M. Kundera, *Zasłona*, op. cit., s. 20–21.

⁹ M. Kundera, *Zasłona*, op. cit., s. 69.

¹⁰ Ibidem, s. 68.

Tekst powieści tworzy siedem rozdziałów, co u Kundery jest regułą – niemal wszystkie jego utwory otrzymują taki podział. Jerzy Illg wskazuje tu na istnienie nieświadomionego przez pisarza archetypu formy¹¹, sam Kundera twierdzi zaś, że nie jest to „ani zabobonna kokieteria z magiczną cyfrą, ani racjonalna kalkulacja, lecz imperatyw – głęboki, niezrozumiały archetyp formy”¹², którego nie może unikać. Warto dodać, że trzecia część *Nieśmiertelności – Walka* – to dwadzieścia jeden, słownie nazwanych mniejszych części, a więc siódemka wraca tu nawet jako dzielnik.

Ewa Graczyk widzi w tym działaniu obsesję cząstkowania, delimitowania, wyraźną potrzebę zamknięcia narracji w pewne niewielkie, aczkolwiek wyraziście oddzielone cząsteczki kompozycyjne, pewne „porcje” opowiadania, wariacje¹³. To z kolei wynika z potrzeby puentyzacji ludzkiego życia, zamykania pewnych zdarzeń w jednostki otoczone obszarami ciszy i milczenia, by potem wydobyć z nich dyskretną pełnię i związać w wielokrotne sieci różnorodnych związków z innymi porcjami¹⁴.

Celową obróbką jest też redukcja wymiaru czasowego. Do tego rodzaju cięć dochodzi zresztą w większości jego powieści, gdyż:

„u Kundery czas nie płynie, raczej skacze. (...) Pisarz oddaje cechy pewnych zjawisk, gdy są już gotowe, zupełnie ukształtowane, ukazuje pewne »stacje« podróży, nieruchome wyspy na rzece czasu”¹⁵.

Pisarz upodrzednia czas, procesualność, ukazywanie ja w działaniu na rzecz pokazania pewnego obszaru, w którym to ja, wyrwane ze swojego biegu i poszukiwania, jest już na danym etapie gotowe i w pełni ukształtowane.

Wszystkie te zabiegi mają u swego podłoża założenie techniki symultanicznej, pozwalającej na jednoczesne rozwijanie kilku wzajemnie się przeplatających histo-

¹¹ J. Illg, op. cit., s. 41.

¹² Cyt. za: Ibidem, s. 41.

¹³ E. Graczyk, *Porcja Kundery* [w:] Idem, *O Gombrowiczu, Kunderze, Grassie i innych ważnych sprawach. Eseje*, Gdańsk 1994, s. 53.

¹⁴ Ibidem, s. 58.

¹⁵ Ibidem, s. 57.

rii, a przez Kunderę określonej mianem „polifonii” lub „kontrapunktu”. Niesie to ze sobą warunek równoważności poszczególnych elementów oraz niepodzielność całości. Terminologia muzyczna również nie jest bez znaczenia, gdyż większość jego powieści ma właśnie kompozycję muzyczną, opartą na wariacji i pracy z tematem¹⁶. W *Nieśmiertelności* owa polifonia jest doskonale widoczna: wątek dotyczący świata Agnes przeplatany jest historią o Gothem i Bettinie, fragmentami refleksyjnymi, rozumianymi jako wszechobecna myśl wzbogacająca formę i poszerzająca obszar tego, co mówią przedstawione zdarzenia, a także relacjami z procesu tworzenia powieści, gdy to punkt ciężkości przeniesiony zostaje z utworu na akt jego powstawania¹⁷. Pojawia się tu również historia Rubensa, dość oderwana, czy raczej – autonomiczna, jednak postać Lutnistki wyraźnie wskazuje, że fragment ten jest tylko kolejną wariacją tematu Agnes. Ale też właśnie Lutnistka jest w tym przypadku częściowo odejściem od zasady wariacji, gdyż przeplatających się historii nie powinny łączyć ani postacie ani relacje przyczynowo-skutkowe¹⁸. Może więc dlatego jej prawdziwe imię nie zostaje w tej historii ujawnione, a wszelkie ślady zdarzeniowe łączące ją z Agnes – zatarte.

Każda z tych małych części ma swoją uverturę i powolne opadanie napięcia. Zdaniem pisarza taka forma utworu skłania do maksymalnego skupienia, pobudza do refleksji, a autorowi-kompozytorowi pozwala na mówienie o istocie rzeczy, na dążenie do samego jej jądra¹⁹. „Powieść nie powinna przypominać wyścigu kolarskiego, lecz ucztę, na której podaje się niezliczone ilości dań”²⁰ – te słowa mówi w powieści Kundera – jako autor sprowadzony na poziom fikcyjnych bohaterów – w czasie obiadu z profesorem Avenariusem – postacią szczególną, której poświęcę

¹⁶ J. Illg, op. cit., s. 54.

¹⁷ Cyt. za: W. Browarny, op. cit., s. 109.

¹⁸ Ibidem, s. 55.

¹⁹ Ibidem, s. 55.

²⁰ M. Kundera, *Nieśmiertelność*, tłum. Marek Bieńczyk, Warszawa 1995, s. 271. Przy kolejnych cytatach z tej pozycji podaję tylko numer strony.

więcej uwagi w dalszej części mojego tekstu. Ale wracając do Kundery – nieco wcześniej wyraża swój pogląd na temat przestrzegania zasady jedności akcji, czyli jednego przyczynowego związku zachowań i zdarzeń:

„Powieści te przypominają wąską uliczkę, na której bohaterów pogania się batem. Napięcie dramatyczne jest prawdziwym przekleństwem powieści, gdyż przekształca wszystko, najpiękniejsze nawet stronice, najbardziej nawet zadziwiające sceny i obserwacje, w zwykły etap prowadzący ku ostatecznemu zakończeniu, w którym gromadzi się cały sens tego, co wydarzyło się przedtem. Pożerana ogniem własnego napięcia, powieść spala się niczym stóg siana” (s. 270).

Takich odautorskich komentarzy jest w powieściach Kundery bardzo wiele. Świadczy to z jednej strony o głębokiej i wyraźnie ukształtowanej świadomości literackiej pisarza, a z drugiej – o potrzebie eseistycznego dopełnienia treści. Z tego natomiast wynika tworzenie bardzo szczególnych instancji nadawczych, które, obok bohaterów, a może nawet w większym od nich stopniu, odpowiadają za budowanie sensu całości.

III. Autor, narrator, bohater

Podstawową tego typu instancją jest oczywiście autor, który tutaj interesuje mnie nie tyle jako podmiot czuwający nad kształtem całej powieści, co jako pisarz sytuujący siebie w roli jednego z bohaterów, jawnie nadzorujący tempo i rozwój powieściowych wypadków. Jerome Klinkowitz nazwał to „najbardziej radykalną z destrukcyjnych literackich technik – obecność samoświadomego pisarza wewnątrz własnej opowieści”²¹. Cytowany przez Wojciecha Browarnego Krzysztof Andrzejczak zauważa także, że zabieg ten stwarza „unikalne doznanie pierwszoplanowej i ożywczej obecności autora”²².

Jego postać stanowi ramę czasowo-przestrzenną powieści, gdyż właśnie od jego rozważań przy paryskim basenie się rozpoczyna i w tej samej scenerii, dwa lata później, dobiega końca. Jednak rama ta jest w pewien sposób umowna i pozostaje

²¹ Cyt. za: W. Browarny, op. cit., s. 102.

²² Ibidem.

otwarta, gdyż o ile za jej właściwy początek uznać trzeba pojawienie się Agnes, o tyle wyczerpanie się wywołanych przez tę postać pytań wydaje się nie mieć końca.

Towarzyszem Kundery w powieści jest profesor Avenarius, który sprawia wrażenie bytu wprowadzającego autora w świat bohaterów. Sposób konstrukcji jego postaci jest z pewnością sygnałem gry, jaką autor proponuje swojemu czytelnikowi, ale też dwuznaczności i wiążącego się z nią humoru. W *Zdradzonych testamentach* można odnaleźć taki fragment: „Humor nie jest (...) śmiechem, kpina, satyrą, lecz szczególnym rodzajem komizmu, o którym Paz powiada (i to jest klucz do zrozumienia istoty humoru), że »wszystko, czego się tyka, czyni dwuznacznym«”²³. W przypadku Avenariusza humor jest rzeczą niepodważalną, ale wiedzieć może o tym tylko ten, kto zrozumiał jego ideę walki z Diabolum oraz sens nocnych biegów.

Ponad grą i ponad humorem rysuje się kwestia praw rzeczywistości i praw wyobraźni. Fakt, że Avenarius poznaje Bernarda i Laurę, a następnie Paula, o niczym w gruncie rzeczy nie świadczy, ponieważ ich rola w powieści ogranicza się jedynie do pokazania jakiegoś obrazu ludzkich możliwości, portretu człowieka, a dla Kundery z założenia jest to działanie na granicy rzeczywistości i wyobraźni. I właściwie nie jest istotne, jak te sfery się do siebie mają, gdyż nawet to, co w porządku rzeczywistym się nie stało, w porządku wewnętrznym, duchowym jakoś się zdarzyło.

Istnieją jednak sprawy, o których pisarz nie chce się wypowiadać we własnym imieniu. Dlatego powołuje do życia narradora, podmiot poznający, który dysponuje nie tylko świadomością bohaterów i często w wypowiedaniu ich wyręcza, lecz także ich nieświadomością. Przestrzenią jego powieściowej aktywności są fragmenty refleksyjne, niejako oderwane od zasadniczej części fabularnej, aczkolwiek z całością powieści stanowiące nierozdzielalną, dopełniającą się całość, wprowadzające nowe konteksty: historyczne, literaturoznawcze, kulturowe – taka jest między innymi *Imagologia* czy też ósmy fragment części *Homo sentimentalis*. Narratorowi podpo-

²³ M. Kundera, *Zdradzone testamenty*, tłum. Marek Bieńczyk, Warszawa 1993, s. 11.

rządkowana jest właściwie każda porcja, gdyż to on narzuca czytelnikowi horyzont oczywistości, sposób widzenia danej sprawy, warunki gry. A robi to poprzez silne wejście, energiczne podanie tonu, które często nieprzygotowanego czytelnika szokuje. Doskonałym przykładem takiego zabiegu jest informacja o śmierci Agnes, podana dużo wcześniej niż jej okoliczności.

I wreszcie – to właśnie podmiot poznający wprowadza utwór w wariacyjny taniec, szuka miejsc, które są już pełne, zrozumiałe, o których można mówić jasno i pewnie. On też wydobywa związki między porcjami, i w tym celu musi krążyć wokół spraw i zjawisk, uwzględniać wszystkie punkty widzenia, rozszerzać ujęcia, mnożyć warianty dotyczące danego problemu, by wreszcie utrafić w sedno, w jakies' zawężenie rzeczywistości.

„Bohaterowie moich powieści są moimi własnymi możliwościami” wyznaje w *Niežnośnej lekkości bytu*. Takie podejście wynika z Kunderowskiego rozumienia powieści jako „poetyckiej medytacji na temat egzystencji”²⁴, poszukiwania i odkrywania jej nieznanych aspektów. Egzystencji, czyli pola możliwości otwierających się przed człowiekiem. Podjęcie takiej próby pozwala sprawdzić, czym jesteśmy, do czego jesteśmy zdolni, a zatem przywołuje pytanie o ja, o tożsamość, o indywidualną prawdę o sobie samym. Sposobu na odkrycie tej prawdy szuka pisarz często w środkach czysto artystycznych, takich jak na przykład metafora, która u Kundery nie jest metaforą opisową, lecz metaforą-myślą, nagłym poznaniem, epifanią, która w jednej chwili rozszyfrowuje kod egzystencjalny postaci, składający się z kilku słówkluczy i objawiający się stopniowo w akcji, w sytuacjach²⁵.

Kim wobec tego są bohaterowie *Nieśmiertelności*? I który z nich cieszy się największą sympatią autora, gdyż taka pojawia się zasada – tylko jedna postać ma szczególne walory, wydaje się mądrzejsza od innych. W przypadku omawianej po-

²⁴ J. Illg, op. cit., s. 49.

²⁵ Ibidem, s. 48.

wieści Kundera bez wątplenia wskazuje na Agnes – kobietę, która w utworze pojawia się jako pierwsza. Najpierw wyłania się jako samo słowo „Agnes”, w momencie, gdy pewna sześćdziesięcioletnia kobieta wykonuje gest zegnający instruktora pływania. Gest ten rodzi tęsknotę a tęsknota rodzi Agnes, czyli bohaterkę będącą najlepszym przykładem kreacyjnej mocy Kunderowskiej metafory:

„Bohaterowie powieści nie powstają z ciała matki, jak istoty ludzkie, lecz z sytuacji, ze zdania, z metafory, zawierającej jak w skorupce, podstawowe możliwości ludzkie, których, jak sądzi autor, nikt jeszcze nie odkrył, lub, o których nie powiedziano niczego istotnego”²⁶.

Kundera buduje swoją postać powoli, stopniowo wyposaża ją w prywatność, codzienność, rodzinę:

„Piszę właśnie o Agnes, wyobrażam ją sobie, pozwalam jej na odpoczynek na ławce w saunie, na wędrowkę po Paryżu, na przeglądanie tygodników, na dyskusje z mężem (...)” (s. 45).

Daje jej zestaw właściwych człowiekowi cech i sytuacji, a czas jej życia, poprzez wspomnienie piątej rocznicy śmierci ojca, pogłębia i zakorzenia.

Ale informacje na temat przeszłości Kunderowskiego bohatera i jego wyglądu są bardzo oszczędne. Wynika to z zakwestionowania estetyki powieści psychologicznej, która sprowadzała się do kilku zasad, takich jak: przedstawienie szczegółowej charakterystyki zewnętrznej bohatera, ukazanie jego przeszłości jako źródła motywacji właściwych mu zachowań oraz obdarzenie postaci absolutną niezależnością, co oznaczało zniknięcie rozważań pisarza i pozostawienie czytelnika ze złudzeniem, że fikcja literacka to rzeczywistość²⁷. Na tym tle powieść Kundery i jego postacie rysują się zupełnie inaczej. Motywacje psychologiczne ustępują miejsca analizie sytuacji, która w jego metodzie filozofowania odgrywa niemal kluczową rolę. I tak Agnes jawi się jako uczestniczka kilku istotnych wydarzeń – spacerów z ojcem, kłótni z siostrą nad podartymi zdjęciami rodziców czy randki, gdy to po raz pierwszy pojawia się gest – ten sam, który nad brzegiem basenu wzbudza w autorze dziw-

²⁶ Cyt. za: Ibidem, s. 49.

²⁷ Ibidem, s. 47.

ną tęsknotę. To właśnie te sytuacje budują udostępnioną nam przeszłość. Podobnie jest z wycinkami czasu przedstawionego, czyli między innymi sytuacją w saunie, w windzie, w czasie podróży do Szwajcarii. Tego typu cięcia i selekcja czasu oraz zdarzeń bardzo wyraźnie pokazują, jak mocno pisarz zaznacza swoją obecność. Konsekwentnie przypomina, że podana nam historia i człowiek w niej umieszczony są tworamii czysto umownymi, potencjalnymi i właściwie każdy bieg wydarzeń może rozwinąć się inaczej. Chodzi przecież o reżyserię, grę, eksperyment.

Ewa Graczyk w artykule *Człowiek Kundery* pisze o pozornej normalności, zwyczajności jego bohatera: to taki „każdy”, ale jednocześnie taki „lepszy”, widziany z punktu widzenia większych możliwości człowieka, a więc mądrzejszy, dojrzały, silniejszy. W takim rozumieniu silna jest Agnes, gdyż wie, że to ona ma rację, że to jej postawa jest słuszna, normalna, prawdziwa, tymczasem otoczenie próbuje z niej zrobić wariatkę, upodobnić ją do siebie, do swej nieprawdziwości i obłąkańczych reguł. Ma ogromne poczucie własnej indywidualności w ruchomej masie hałaśliwych i narzucających się ludzi. I dlatego myśli o łódzce niezapominajki, dzięki której brzydota świata nie miałaby do niej dostępu. Jednak Agnes za ten gest niezgody jest na przestrzeni książki konsekwentnie karana – najpierw gestem mężczyzny pukającego się w czoło na jej niemy protest zasłoniętych uszu, następnie postawą siostry i męża, aż wreszcie śmiercią, która paradoksalnie spotyka ją z winy osoby przez świat zapomnianej i niedostrzeganej.

„Człowiek Kundery nie jest konwencjonalnym buntownikiem, ale nie jest także konformistą”²⁸. Jest w nim silne dążenie do jakiegoś rodzaju pełni, pragnienie wykorzystania wszystkich swoich możliwości, często kosztem walki o pole istnienia, o przestrzeń do ich realizacji. Takiej pełni istnienia poszukuje oczywiście Agnes, ale także Rubens – bohater szóstej części zatytułowanej *Tarcza*. Regułą jest u Kundery

²⁸ E. Graczyk, *Człowiek Kundery* [w:] *Materiały z sympozjum zorganizowanego w Katowicach w dniach 25-26 kwietnia 1986 r.*, pod red. J. Illg, wyd. Polonia, 1988, s. 73.

ostateczne zwycięstwo jego bohaterów, ale zwycięstwo zaskakujące, gorzkie i osu-
kańcze, odniesione na innym obszarze niż było poszukiwane²⁹. Kto bowiem zwycię-
stwem określiłby własną śmierć? W przypadku Agnes taka interpretacja jest całko-
wicie uzasadniona. Bohaterka szukająca pełni swojego losu w oddaleniu od świata
ludzi, w ucieczce przed światem twarzy, znajduje ją w oddaleniu ostatecznym. Pra-
gnienie powrotu do świata ojca – Szwajcarii – staje się przejściem do świata ojca
zmarłego. Ponadto sam moment śmierci, przecucie jej rychłego nadejścia jest dla
Agnes symboliczną ucieczką księżniczki przed ścigającym ją prześladowcą – Pau-
lem, zwycięstwo zaś – zwycięstwem szachowego gracza, który wykorzystuje posu-
nięcie roszady: „gracz przesuwając dwie figury naraz: wieżę stawia na polu obok króla,
a króla przesuwając na pole za wieżę. Ten manewr bardzo jej się podobał: nieprzyjaciół
zbiera wszystkie siły, by zaatakować króla i nagle król znika mu przed oczu: wy-
prowadza się” (s. 265). W przypadku Rubensa upragnioną pełnią miała się stać mi-
łość, lecz nie miłość fizyczna, a miłość-przeznaczenie, miłość-absolut. Jednak gdy
uświadamia sobie, że znajduje się już poza czasem tarczy swego erotycznego życia,
pozostaje mu marzenie, marzenie o Lutnistce. Tymczasem ona jest już wówczas po-
za wszelkim czasem, gdyż Kundera każe nam w tej tajemniczej postaci widzieć sa-
mą Agnes.

Sposobem funkcjonowania bohaterów jest gra. „Typową dla Kunderowskiej po-
staci jest sytuacja, w której mówi ona słowa skierowane do siebie i do czytelnika, bo
choć wypowiedziane w obecności innych bohaterów są przez nich źle, fałszywie ro-
zumiane: są dla nich za mądre, zbyt zawile; wynikają z o wiele pełniejszego, nie-
możliwego dla ich wrażliwości rozumienia tragizmu ludzkiego losu”³⁰. Ale gra, tea-
tralizacja to również instrument aktywności bohaterów Kundery, przejaw ekspresji,
pasji i sztuki życia. W *Nieśmiertelności* ten aktywizm najpełniej uobecnia się w

²⁹ Ibidem, s. 73.

³⁰ E. Graczyk, *Człowiek...*, op. cit., s. 75.

postaciach Laury i Bettiny, przy czym jest to aktywizm artystyczny, erotyczny i społeczny jednocześnie. Powieść Kundery to właśnie interakcja bohatera ze światem na obszarze gry; dzięki temu jest narzędziem poznawania, filozofowania.

Według przywoływanej już Ewy Graczyk podstawową grą bohatera Milana Kundery jest gra erotyczna, przy czym w *Nieśmiertelności* nie jest już ona wyłącznie domeną mężczyzn, i nie jest także pozbawiona uczucia, lecz uczucie to ma bardzo specyficzny wymiar. Erotyzm jako próba działania, pełna napięcia i ambicji walka to przykład związku Laury i Bernarda. Koleje losu przywoływanego wcześniej Rubensa – fachowca pragnienia i własnej seksualności – to świadectwo życia według erotycznego zegara i erotycznych okresów. Natomiast stosunek Bettiny do Goethego, a Brigitte i Laury do Paula jest świetnym przykładem sztuki dwuznaczności, skrywaniem pożądania za tarczą dzieciństwa i nieświadomości.

Kunderowska gra odbywa się także na wyższym poziomie i jest grą samym bohaterem, wykorzystywaniem jego marionetkowości i – często – papierowości. Powieściopisarz właściwie nie udziela swoim bohaterom prawa głosu: znikome dialogi miażdżone są przez odautorskie komentarze i dopowiedzenia. Ta myślowa i językowa agresywność narratora staje się przyczyną zniewolenia bohatera. Jednak nie należy w tym upatrywać żadnej tragedii, ponieważ jest to zabawa, a jednocześnie walka z ograniczeniami jednostkowej perspektywy. Prawdziwy dialog ma miejsce dopiero na poziomie porcji, pół ciągle na nowo kreowanych, cząsteczkowych oczywistości³¹. Bohaterowie są nieświadomi istnienia pewnego rodzaju jednogłosowości, która łączy ich z innymi bohaterami. To podobieństwo może być zapośredniczone i ujawnione przez myśl, postawę, gest, a nawet zwykłą rzecz, która wówczas staje się istotna. Tak jest w przypadku okularów. Ich rozbitcie sprawia, że zaczynamy szukać podobieństw między Laurą a Bettiną, Agnes a Christianą (lub może samym Goethem?), i okazuje się, że okulary nie są jedynym polem porównania, a konflikt nie

³¹ E. Graczyk, *Porcja...*, op. cit., s. 59.

dotyczy rzeczy, lecz postaw. Laureę i Bettinę łączy pragnienie bycia poza czasem, pragnienie wiecznej i absolutnej miłości, lecz także cielesność i erotyzm skrywany za tarczą dzieciństwa, dwuznaczności. Agnes i Christiana to bohaterki reprezentujące postawę z biegunami przeciwnymi: pragną żyć, lecz tylko tu i teraz, nieśmiertelność i cielesność, jeśli nawet nie przerażają, to na pewno nie kuszą, obie też zostają umieszczone „poza miłością”, oskarżone o to, że nie potrafią prawdziwie kochać.

Innym tego typu przykładem jest spotkanie w zaświatach Goethego z Hemingwayem. Dlaczego Hemingway?

„(...) Z całkowicie bezinteresownej miłości wyobraziłem sobie, że dam mu za towarzysza kogoś, kto potrafiłby go ująć (...), kogoś, kto nie przypominałby mu koterii bladoliczych romantyków, która pod koniec jego żywota podbiła Niemcy” (s. 101).

Hemingway pojawia się już na początku powieści, w związku z wydaniem jego sto dwudziestej siódmej biografii, udowadniającej rzekomo, że pisarz ten przez całe swoje życie nie powiedział ani słowa prawdy. Chyba więc ten „wieczny proces”, na który zostają skazani wielcy, nieustająca ocena bardziej ich życia niż artystycznego dorobku, jest tu właściwym polem odniesienia. Ale amerykańskiego pisarza można też łączyć z postacią Bernarda – podobnie jak swego czasu Hemingway – dziennikarza. Zatem przeszłość i teraźniejszość są sprzężone przez te same tematy, te same motywy.

IV. Słowa-klucze

Wszystkie powieści Kundery budowane są na pewnych wyrazach, słowach-kluczach, składających się na kody egzystencjalne poszczególnych postaci. Słowa te są w toku powieści badane i definiowane na nowo, dzięki czemu przekształcają się w kategorie filozoficzne i egzystencjalne, stanowią filary powieści.

Najważniejszą kategorię, jaką powieść bada, przywołuje tytuł, jednak dla pisarza jest on sprawą wymienną:

„Wszystkie moje powieści mogłyby nazywać się *Nieznośna lekkość bytu* lub *Żart*, lub *Śmieszne miłości*; tytuły te są wzajemnie wymienialne i wyznaczają kilka tematów, przez które jestem opętany, które mnie determinują i, niestety, ograniczają. Poza tymi tematami nie mam nic do powiedzenia ani do napisania”³².

Może więc właśnie od tytułu najlepiej byłoby rozpocząć.

Nieśmiertelność

„Pewną częścią siebie wszyscy żyjemy poza czasem” (s. 10) – tymi słowami Kundera wprowadza czytelnika w temat nieśmiertelności. Następnie pojawia się radiowa wzmianka o biografii Hemingwaya, w której na plan pierwszy wysuwa się problem jego domniemanej impotencji. Potem wspomnienie ojca Agnes, podartych zdjęć i kłótni bohaterki z siostrą. Początkowo są to jednak sygnały zbyt słabe, by mogły przykuć uwagę czy choćby dać cień podejrzenia, że chodzi o kluczową sprawę. Jednak w miarę jak pisarz doświetla te elementy, zaczynają one tworzyć przemyślaną układankę, której złożenie staje się dla czytelnika prawdziwym wyzwaniem.

Bettina, z domu Brentano, to bohaterka drugiego rozdziału zatytułowanego *Nieśmiertelność*. Pojawia się tu ona jako gość i przyjaciółka Goethego, przynależy jednak do młodego pokolenia romantyków kochających swoją młodość, miłość i... śmierć. Pomiędzy Bettiną a Christianą – żoną Goethego – dochodzi do spięcia, w wyniku którego Bettina traci swoje okulary – wyraz ekstrawagancji i przynależności do młodego pokolenia, natomiast Christiana za ich strącenie płaci nieśmiertelnością znieważającego ją określenia „gruba parówka”. Przy tej okazji Kundera wyróżnia dwa rodzaje nieśmiertelności: *małą nieśmiertelność*, czyli wspomnienie o człowieku w myślach tych, którzy go znali, oraz *wielką nieśmiertelność*, czyli wspomnienie o człowieku w myślach tych, którzy go nie znali³³. Artyście takiemu jak Goethe należy się właśnie ta druga nieśmiertelność, podobnie jak wielkiemu mężowi stanu.

³² Cyt. za: J. Illg, op. cit., s. 56.

³³ M. Kundera, *Nieśmiertelność*, op. cit., s. 60–61.

„Mitterand (...) chciał się upodobnić do zmarłych, co świadczy o większym rozsąd-
ku, jeśli bowiem śmierć i nieśmiertelność tworzą parę nierozłącznych kochanków,
ten, którego twarz miesza się z twarzami zmarłych, jest nieśmiertelny za życia” (s.
61–62). Dlatego Goethe nie lekceważy zaproszenia od Napoleona. Ale jest też trze-
cia nieśmiertelność, zwana *śmieszna*, gdy parabolą życia stają się usta wykrzywione
w smutnym grymasie nieoczekiwanej śmierci.

Bettina, podobnie jak reszta młodych ludzi z jej pokolenia, żyje w upojeniu
śmiercią przetworzoną w alkohol poezji, „(...) w transcendencji, w przekraczaniu
siebie, z rękami wyciągniętymi ku dali, ku kresowi ich życia i nawet dalej, ku ogro-
mowi niebytu” (s. 79). Goethe im bliższy był śmierci, tym bliższy był nieśmiertelno-
ści, a więc tym bardziej Bettinę pociągał. „Tylko Goethe nieboszczyk był zdolny
chwycić ją mocno za rękę i poprowadzić do Świątyni Chwały” (s. 79). I z tego po-
wodu Bettina postanawia, że to ona skroi całun, w którym wystawią go na widok po-
tomnym. Początkowo Goethe walczy z nią o to prawo do zarządzania własną nie-
śmiertelnością, lecz gdy pada określenie „nieznośny bąk”, jest to oznaka, że Goethe
dotarł do trzeciego okresu swojego życia, w którym „nieśmiertelność, jeśli porównać
ją z pięknem topoli, którą stary zmęczony człowiek ogląda przez okno, jest żało-
snym złudzeniem, słowem pustym, podmuchem wiatru, za którym uganiamy się z
siatką na motyle. O nieśmiertelności stary zmęczony człowiek nie myśli już wcale”
(s. 86–87). Lecz wówczas tym bardziej myśli o niej Bettina i tuż po śmierci poety
publikuje listy, na które wcześniej nanosi odpowiednie poprawki. Dlaczego Goethe
ich nie spalił? Ponieważ „człowiek liczy na nieśmiertelność, a zapomina liczyć się
ze śmiercią” (s. 89). Przyjaciółka-dziecko publikuje również historię pewnego ukło-
nu. Historia ta czyni Goethego człowiekiem uległym, który kłania się w pas na po-
boczu alejki. I w tym miejscu rozpoczyna się wieczny proces sądowy poety, bo lu-
dzie, zamiast czytać jego książki, książki o nim piszą. „Człowiek może położyć kres
swojemu życiu. Ale nieśmiertelności kresu położyć nie może” (s. 98).

Opowieść o siostrach to typowa wariacja tematu Bettiny. Laura objawia się w niej jako postać do Bettiny zbliżona i tak jak ona czująca potrzebę nieśmiertelności, zostawiania po sobie śladów w ludzkiej pamięci. Jednak, w odróżnieniu od Bettiny, satysfakcjonuje ją mała nieśmiertelność – w myślach rodziny i kochanka: „Życ w czyichś myślach. Bez tego jestem martwa, martwa za życia” (s. 181). Dlatego pomysł spektakularnego samobójstwa nie jest dla Laury sposobem odejścia, lecz pozostania:

„Ona nie chce odejść. Myśli o samobójstwie, gdyż ono jest dla niej sposobem na pozostanie. Na pozostanie z nim. Pozostanie z nami. Wpisanie się na zawsze w naszą pamięć. Zwalenie się całym ciałem na nasze życie. Zmiażdżenie nas” (s. 203).

Słowa te mówi Agnes – bohaterka stojąca po stronie śmiertelności i walcząca o prawo do całkowitego odejścia, o prawo zmarłych, prawo ojca, który, drąc zdjęcia, chciał zatrzeć po sobie wszelkie ślady.

„Właśnie przeciw temu protestowała Laura. Walczyła o prawa żywych przeciw bezzasadnym roszczeniom zmarłych. Albowiem twarz, która jutro zniknie pod ziemią lub w ogniu, nie należy do przyszłego zmarłego, lecz wyłącznie do żywych, którzy są zgłodniali i muszą najeść się martwymi, ich dobrami, ich zdjęciami, ich dawnymi miłościami, ich tajemnicami” (s. 283).

Dlaczego Kundera pisze o tym z taką zaciętością? Czyżby z obawy przed pozostaniem anegdotą o swojej śmieszności, przed śmieszną śmiertelną maską, jaka w groteskowych okolicznościach przyłgnęła do Roberta Musila? Ale przecież wieczny proces to bzdura, bo ten, kogo nie ma, nie może być obecny. Czy jednak są to słowa autora, czy tylko Goethego? – kwestia raczej nie do rozstrzygnięcia. Wypływa z niej natomiast inna, równie ważna i bezpośrednio z nieśmiertelnością związana, jednocześnie stanowiąca kolejne słowo Kunderowskiego słownika tej powieści, mianowicie:

Obraz

To z troski o obraz siebie wynika niedojrzałość człowieka, która każe mu martwić się o własną nieśmiertelność. A przecież w życiu pośmiertnym nie ma twarzy,

więc nie może być też ośmieszających masek. Jest to perspektywa, która w chwili śmierci bardzo uszczęśliwia Agnes. Ona pierwsza dostrzega, że w twarzy, która jest tylko numerem na egzemplarzu ludzkim, człowiek poszukuje własnego ja.

„Bez przekonania, że nasza twarz wyraża nasze ja, bez tego pierwszego i podstawowego złudzenia, nie moglibyśmy dalej żyć, a przynajmniej brać życia poważnie” (s. 20).

Zastanawiające jest również to, jak bardzo jesteśmy do tego złudzenia przywiązani i jak zaciekle potrafimy o nie walczyć, rysując własną wizję siebie i narzucając ją innym bez pytania o zgodę. Laura za pomocą ciemnych okularów stwarza w ten sposób obraz siebie jako kobiety cierpiącej, bo bez reszty oddanej miłości. Podobnie jest z Bettiną i jej grą w „czarujące dziecko”. Dlaczego czujemy się uprawnieni do tego, by określać obrazy tych, którym śmierć odebrała prawo do sprzeciwu? Obsesja twarzy, obserwacji, fotografii stała się domeną naszych czasów.

„Im obojętniejszy pozostaje człowiek wobec polityki, wobec problemów drugiego człowieka, tym większą obsesją staje się jego twarz. To jest indywidualizm naszych czasów” (s. 41).

Na te słowa Paula oburza się Agnes, której diagnoza wydaje się słuszniejsza: gdy aparat robi zdjęcie w chwili agonii, nie ma w tym żadnego indywidualizmu, ponieważ jednostka nie należy już wówczas do siebie, w całości jest własnością innych. Dotkliwie jest również to, że sami dla siebie jesteśmy największą tajemnicą i sądu innych nie jesteśmy w stanie zweryfikować:

„Naiwnym złudzeniem jest wiara, że nasz obraz jest zwykłym pozorem, za którym skrywa się prawdziwa substancja naszego ja, niezależna od spojrzenia świata. Imagolodzy dowodzą ze skrajnym cynizmem, że jest odwrotnie: nasze ja jest zwykłym pozorem, nieuchwytnym, nieopisanym, niejasnym, podczas gdy jedyną rzeczywistością, aż zbyt łatwą do uchwycenia i do opisanego, jest nasz obraz w oczach innych. Lecz najgorsze jest to, że nie jesteś jego panem. Na początku próbujesz sam go namalować, następnie zachować przynajmniej na niego wpływ, kontrolować go, lecz na próżno: wystarczy jedno nieżyczliwe określenie, by na zawsze zmienić cię w żalną karykaturę” (s. 148).

Lutnistka w tańcu jakby zaciera swoją twarz, jest skupiona na sobie i wpatruje się w wielkie zwierciadło horyzontu. Dla Rubensa wartość Lutnistki leży w jej trwałej zdolności do stapiania się z własnym obrazem.

„Człowiek może się skryć za swoim obrazem, może za swoim obrazem zniknąć na zawsze, może się od swojego obrazu oddzielić: człowiek nigdy nie jest swoim obrazem” (s. 357).

Czy zatem w zachowaniu Lutnistki Kundera widzi właściwą drogę poszukiwania prawdy o sobie? Wpatrzenie w zwierciadło, jakie każdy może przed sobą postawić, przy jednoczesnym zacieraniu tego, co inni zdążyli z nas pochwycić...

Uzucie

„Europa jest cywilizacją uczucia; zrodziła ona typ ludzki, który nazwałbym chętnie człowiekiem sentymentalnym: *homo sentimentalis*” (s. 234). Określenie to należy się osobie, która nie tyle doznaje uczuć, lecz która wyniosła je do rangi wartości, która postanawia odczuwać. Lecz wówczas uczucie staje się zaledwie imitacją uczucia, jego przedstawieniem. Kundera nazywa to histerią i utożsamia *homo sentimentalis* z *homo histericus*. Przykładów takich powieściowych histeryków nie trzeba daleko szukać. To przede wszystkim Laura, której życiowym credo mogłoby się stać powiedzenie: czuję, więc jestem. A zatem za fundament ja, za Grund przeznaczenia obrała sobie cierpienie jako uczucie najbardziej podstawowe ze wszystkich, a dodatkowo – rezultat miłości. Jednak Laura nie tylko obnosi się ze swoim cierpieniem i niejako zespala się z nim cielesnie, lecz także uważa je za uczucie najbardziej ze wszystkich godne szacunku; tego szacunku wymaga przede wszystkim od Agnes, którą w swojej kategoryzacji wyrzuca poza miłość. Ale kogo właściwie kocha Laura? Jest raczej jasne, że przedmiotem jej uczuć nie jest Bernard, ani chyba nawet Paul. Czym jest miłość dla kobiety, która widzi tylko samą siebie?

Goethe namawiał Bettinę, by „wystąpiła z siebie”, ze swojego ja, czyli – by pozbyła się swego egocentryzmu. „Tym, co skłoniło ją do miłowania Goethego, nie był Goethe, lecz czarujący obraz Bettiny-dziecka zakochanej w starym poecie” (s.

240). W tego typu miłości nie ma miejsca dla drugiego człowieka, gdyż nie człowiek jest jej twórcą. Zostaje mu ona dana, przed nim postawiona, a punktami odniesienia stają się: ja oraz absolut. Nie ma w niej również miejsca na cielesność. Miłość ta, aby dowieść swojej prawdziwości, chce być nieprawdopodobna, innymi słowy – chce być szalona. I Bettinie tego szalonego żaru w piersi nie można odmówić. Jednak miłość połączona z absolutem to przede wszystkim miłość wieczna i miłującego w wieczność przenosząca.

A co z tymi, których inni lub historia wyrzucają poza miłość? Agnes znalazła się tam z powodu trwania w złudzeniu miłości do Paula, Christiana – dlatego że Goethe z nią sypiał, Goethe – bo w oczach Rilkego nie sprostał miłości Bettiny, natomiast Rubens – z powodu nagłego skłęśnięcia rozdętego uczucia miłości do młodej żony. Jednak okazuje się, że obszar „pozamiłosny” tak naprawdę nie jest miłości pozbawiony i Rubens przekonuje się o tym po spotkaniu Lutnistki.

Uczucie jest w tej powieści domeną nie tylko bohaterów. Uczuciowa jest cała Europa, a szczególnie Rosja, w której *homo sentimentalis* nie znalazł wystarczającej przeciwwagi i stał się własną hiperbolą: *duszą słowiańską*. Francja natomiast to kraj stary i zmęczony, gdzie po uczuciach zostały tylko formy i cały wachlarz grzecznościowych zwrotów używanych w listach, pozwalających Francuzowi z aptekarską dokładnością wybrać uczucie, które chce adresatowi okazać³⁴. To muzyka, a zwłaszcza muzyka romantyczna nauczyła Europejczyka wrażliwości, oddawania czci uczuciom i ja czującym, i tym samym stała się pompą do nadmuchiwania duszy. Laura i Bettina kochają muzykę szczerze i głęboko. Mahler jest dla Laury ostatnim kompozytorem, który zwraca się do *homo sentimentalis*, czyli bezpośrednio do niej.

„(...) Patos muzyki romantycznej jednoczy całą Europę: słyhać ją za każdym razem, gdy ofiarą mordu pada mąż stanu, gdy wywołana zostaje wojna, za każdym razem, gdy trzeba nabić głowę

³⁴ Ibidem, s. 227.

ludzi poczuciem chwały, aby chętniej dali się pozabijać. Mordujące się nawzajem narody przepelniało to samo braterskie wzruszenie na gromkie dźwięki *Marsza żałobnego Chopina* lub *Symfonii Heroicznej Beethovena*” (s. 234).

Jakie spostrzeżenie kryje się za tym głęboko ironicznym fragmentem? Chyba takie, że gdy *homo sentimentalis* olśni nas wielkimi uczuciami, nagle zbija nas z tropu swą niepojętą obojętnością³⁵.

Imagologia, historia, prawda

Ta ostatnia jest szczególnie ważna jako odniesienie do problemu komunizmu w całej twórczości Kundery. Mam bowiem wrażenie, że nastąpiło tu historycznie uzasadnione przeniesienie pewnych akcentów, a mianowicie – bunt przeciwko jednej prawdzie totalitaryzmu staje się w tej powieści buntem przeciwko jednej prawdzie imagologów, czyli agencji reklamowych, dyktatorów mody, gwiazd show businessu narzucających normy fizycznego piękna. „Ideolodzy należeli do Historii, królestwo imagologii zaczyna się tam, gdzie kończy się Historia” (s. 134). Te słowa mógłby powiedzieć Paul, który w jednym zdaniu przekreśla wartość Historii i opowiada się po stronie frywolności. Wiązałoby go to z poglądami pisarza, którego wszystkie powieści „ziewają wstrętem do Historii, tej wrogiej, nieludzkiej siły, która nieproszona, niepożądana, osacza z zewnątrz nasze życie i je niszczy”³⁶. Ale nawet odrzucenie Historii nie chroni Paula przed etykietką „błyskotliwego sprzymierzeńca własnych grabarzy”.

Religię zastąpiła ideologia, a ideologię – imagologia – taki porządek dziejów wyłania się z twórczości Kundery. Jest to wizja dość ponura, ukazuje życie ludzi szarpanych przez konflikty i sprzeczności. I nawet jeśli nie ma tu już zastraszania przez władzę, to wciąż pozostaje zagubienie pośród racji Historii, w pułapce, jaką jest świat. Co wobec tego jest powinnością powieści, która nie narzuca prawd, uznaje

³⁵ Ibidem, s. 223.

³⁶ M. Kundera, *Zdradzone testamenty*, op. cit., s. 20.

względność i dwuznaczność świata, przyznaje rację wątpieniu i wahaniu? Co nowego wniosła powieść *Nieśmiertelność*?

V. Czas odzyskany

Kundera polemizuje z poglądem, że powieść wyczerpała już wszystkie swoje możliwości, jako że duch powieści nie jest do pogodzenia z duchem naszych czasów³⁷.

„Człowiek nie tworzy wyłącznie sam z siebie, lecz – jak to powiedział Goethe – z całej wielowiekowej kultury, z której wyrasta, która go otacza i którą przejmuje mimowolnie i naturalnie, tak jak przejmuje mowę, zwyczaje i wykształcenie. I ta kultura, która go otacza, w znacznej mierze sama za niego i przez niego przemawia”³⁸.

W podobny sposób mówi o tym słowami Tomasza Manna w *Zdradzonych testamentach*:

„Być może znajdziemy się przed zjawiskiem, które pokusimy się określić jako naśladownictwo bądź kontynuację, koncepcję życia, wedle której rola każdego polega na wskrzeszeniu niektórych form dawnych, niektórych mitycznych schematów utrwalonych przez przodków, i na przyzwoleniu na ich ponowne wcielenie”³⁹.

We własnej estetyce Kundera odpowiada na ten apel zwróceniem się w stronę historii samej powieści. Uwrażliwiony jest szczególnie na cztery obszary, cztery wyzwania, które w rozwoju gatunku nie zostały wystarczająco wykorzystane: wyzwanie gry, wyzwanie snu, wyzwanie myśli i wyzwanie czasu⁴⁰.

„Epoka ostatecznych paradoksów pobudza powieściopisarza do tego, by nie ograniczać już zagadnienia czasu do proustowskiego problemu pamięci jednostkowej, lecz by poszerzyć go na miarę zagadki czasu zbiorowego, czasu Europy, Europy, która odwraca się, by spojrzeć na swoją przeszłość, dokonać rozrachunku, ogarnąć swą historię, jak starzec ogarniający spojrzeniem całe swoje życie. Stąd chęć (Fuentes i Grass dobrze ją znają) przekroczenia czasowych granic jednego tylko

³⁷ J. Illg, op. cit., s. 57.

³⁸ Cyt. za: J. Illg, *Dawne i współczesne tradycje powieściowe* [w:] Idem, *W kręgu...*, op. cit., s. 25.

³⁹ Cyt. za: M. Kundera, *Zdradzone testamenty*, op. cit., s. 16.

⁴⁰ J. Illg, *Poetyka sformułowana*, op. cit., s. 57.

życia, którymi dotąd powieść była ograniczona, i wprowadzenia w jej przestrzeń wielu epok historycznych, co oczywiście zakłada ogromne przekształcenie formy”⁴¹.

Stąd współlistnienie w obszarze powieści czasu Goethego, Hemingwaya i drugiej połowy (a może bardziej schyłku) XX wieku, czyli czasu Agnes, a także obejmującego to wszystko czasu powstawania utworu. Podjęciem wyzwania myśli, czyli próby powieściowej syntezy intelektualnej Brocha i Musila, jest umiejętność stworzenia błyskotliwej inteligencji podmiotu poznającego, która na podłożu opowiadania uruchamia wszystkie środki, racjonalne i irracjonalne, epickie i medytacyjne, które zdolne są objaśnić ludzką egzystencję⁴². A przenikanie się świata wyobraźni ze światem rzeczywistym, zacieranie granic między tymi sferami, to odpowiedź na wyzwanie snu (obecne u Kafki).

Wyzwanie gry dotyczy rozumienia powieści jako zabawy, szczytu lekkości, którą odnaleźć można u Sterne’a i Diderota. *Nieśmiertelność* realizuje je bardzo wyraźnie – poprzez żonglowanie tematami i stylami, w różnorodnej melodii poszczególnych wariacji oraz powołaniu do życia postaci, której zadaniem jest ciągle zwodzenie czytelnika i puszczenie mu oka (profesor Avenarius). A za sprawą deziluzji, uprzywilejowania ironii, wykorzystania intertekstualności, poszerzania pojemności gatunku przy jednoczesnym ujawnianiu autorskiej świadomości – słowem: zabawy własną literackością⁴³ – powieść ta zajmuje dość mocną pozycję w grupie tekstów, których wspólnym mianownikiem jest pojęcie autorefleksyjności.

„Literatura autorefleksyjna, jako szczególnie krytyczna reprezentacja fikcjonalna, zamiast tworzyć zaledwie realistyczną imitację rzeczywistości, »staje się użytecznym modelem do poznawania [sposobu doświadczania] samej rzeczywistości«⁴⁴.

⁴¹ J. Zarek, *Czas i historia w prozie Milana Kundery* [w:] *Materiały z sympozjum...*, op. cit., s. 66.

⁴² Ibidem, s. 57.

⁴³ P. Czaplinski, *Wobec literackości (1): Metafikcja i powrót fabuły* [w:] Idem, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997.

⁴⁴ Cyt. za: W. Browarny, op. cit., s. 110.

To przełamanie iluzji świata przedstawionego Krzysztof Andrzejczak uznaje za główną i reprezentatywną przemianę w prozie, która dokonała się dzięki postmodernistom⁴⁵. Także sam Kundera pisze o „nowym klimacie estetycznym” i powieściopisarzu lubującym się w przypominaniu, że nic w jego powieści nie jest realne, że wszystko jest wymysłem⁴⁶. Celem takiego dzieła, a zarazem ambicją jego twórcy, jest udowodnienie, że o świecie rzeczywistym, o rzeczywistych ludziach można mówić przewrotnie – poprzez tworzenie świata, którego realność jest celowo obalana refleksyjnymi komentarzami o samym utworze, gdyż odsłania to mechanizmy intelektualne i sposoby organizacji doświadczenia, zatem procesy, które towarzyszą wszelkim aktom myślowym, a nie tylko konkretnym czynnościom artystycznym⁴⁷. Pisarz nie zajmuje już w dziele pozycji demiurga, samowładnego kreatora. Ujawnia istnienie pewnej wspólnotowości z dziełami innych artystów, posuwanie się po odziedziczonej drodze. Lecz prawdziwe odkrycie egzystencjalne w sztuce powieści nie może dokonać się bez przemiany formalnej, bez ograniczenia pisarskich kompetencji na rzecz partnerskiego porozumienia z odbiorcą, bez stworzenia warunków do szczególnego aktu poznania, w którym liczy się intuicja i umiejętność wniknięcia w skrytą stronę człowieka.

⁴⁵ Ibidem, s. 102.

⁴⁶ M. Kundera, *Zastona*, op. cit., s. 65.

⁴⁷ W. Browarny, op. cit., s. 110.