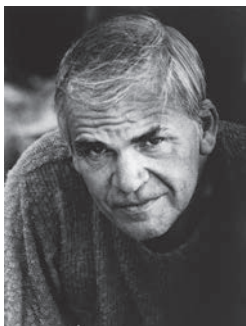


MILAN KUNDERA: NESMRTELNOST

(1993)



V pořadí šestý román Milana Kundery (* 1929) má v mnoha ohledech výjimečné postavení. Především je prvním románem, který autor pro české vydání musel překládat z francouzštiny. Román sice ještě vznikl v češtině, ale v průběhu práce na definitivní verzi francouzského vydání autor do překladu neustále zasahoval, upřesňoval jej, dotvářel francouzské formulace a text tak doznával podstatných změn až do okamžiku poslední korektury. Výsledkem je, že původní česky psaný rukopis představuje jen torzo výsledného románu. *Nesmrtelnost* je rovněž románem, který umístěním svého příběhu i tematikou poprvé zcela opouští autorovu

„starou vlast“ a přesouvá pohled na francouzské reálie. Kniha se tak stává základem často opakovaného tvrzení, a to především ze strany francouzské, německé a anglosaské literární kritiky, že Kundera je francouzským spisovatelem českého původu. V neposlední řadě pak román završuje tu etapu Kunderovy tvorby, která od prvních povídek *Směšných lásek* (1963) zkoumá „*lidský život v pasti, kterou se stal svět*“,¹³³ a současně zahajuje etapu novou. Zmíněná past se tímto románem totiž mnohem zřetelněji přesouvá z vnějšího světa dovnitř, do myšlení a jednání hrdinů, kteří dospívají ke zjištění, že „*já je někdo jiný*“, a pokoušejí se uniknout z tohoto „jiného“ osudu. Toto zjištění bude tematizováno hned v následujícím románu *Pomalost* (*La lenteur*, 1994) a objeví se v úvahách o politicích jako tanečnících na jevišti světa a o prolnutí soukromého a veřejného, soustředících na sebe téměř výhradní pozornost v románu *Identita* (*L'identité*, 1997), a napojí se na velký evropský mýtus Odysseova návratu v Kunderově románu *Nevědění* (*L'ignorance*, 2000). A konečně je *Nesmrtelnost* pokračováním myšlenkové linie Kunderovy románové tvorby, která vzdaluje čtení těchto textů konkrétním reáliím (politickým či společenským) a přetváří jednotlivé romány do podoby autorova osobitého vkladu ke zvažování problémů lidské existence.

Vyprávění je v *Nesmrtelnosti*, podobně jako u předchozích autorových románů, promyšleně komponováno. Román je složen ze sedmi dílů rozdělených do krátkých částí, budovaných jako dějově nebo myšlenkově uzavřené jednotky, sentence. Tyto

¹³³ Kundera, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*, Toronto 1985, s. 201.

jednotlivé „celky“ se navzájem propojují a vzájemně na sebe odkazují. Sítí motivů a jednotou témat vytvářejí text jako stereoskopickou strukturu „mikročástí“. Každá z částí rozvíjí některou z předešlých a vnáší do románu nové dějové, ale častěji spíše významové napětí. Ale i zpětně jednotlivé části ještě významově dotvářejí předešlé, textově nezřídka velmi vzdálené úseky vyprávění. Dva paralelně vyprávěné příběhy, které stojí v základu *Nesmrtelnosti*, tak vytvářejí jednotný proud vyprávění, v němž si vzájemně přinášejí a nabízejí nové sémantické varianty a aktivují čtenáře pro shledávání dalších možných významů. Ale teprve románový celek symfonizuje všechny rozehrané tóny a melodie narativní skladby.

Jednotlivé díly *Nesmrtelnosti* jsou od sebe odlišeny i tempem a způsobem vyprávění. První díl *Tvář* je postaven na příčinné následnosti a dominuje v ní vypravěč jako stvořitel textového světa. Z gesta ženy, kterou vypravěč pozoruje u plaveckého bazénu, nechává před očima čtenářů „zrodit“ hlavní postavu vyprávění – Agnes. Tímto iniciačním gestem vyhlašuje vypravěč svrchovanou moc nad svými postavami. Druhý díl *Nesmrtelnost* je kombinací historické fresky a eseje a na scénu přivádí postavu Johanna von Goetheho a Bettiny von Arnim. Třetí díl *Boj* se vrací zpět k postavě Agnes a přináší zrychlení tempa vyprávění, což se opticky projeví v rozčlenění vyprávění do jednadvaceti krátkých částí, které mají, v protikladu k ostatním částem románu, vlastní názvy, sloužící jako vymezení dílčích témat, nad nimiž vypravěč zakládá své úvahy. Čtvrtý díl *Homo sentimentalis* je románovým esejem, v němž se významově zúročují motivy obou paralelních příběhů. Spolu s vypravěčem jsme ve vyprávění dospěli do určitého bodu, v němž náš průvodce provede jakési ohledání významového prostoru, které vyprávění vymezilo, a připraví jej pro další rozvinutí v následujících dílech. V pátém dílu (*Náhoda*) se dosavadní jednotné vypravěčské hledisko rozdělí mezi tři protagonisty vyprávění – Agnes, Avenaria a vypravěče, jenž jako autor právě čteného románu sestupuje do svého díla (na rovinu příběhu), povečeří s profesorem Avenariem a vykládá mu historku, kterou ráno slyšel v rádiu, o dívce spáchavší na dálnici sebevraždu. Tato historka předznamenává smrt hlavní postavy Agnes, stává se jejím osudem. Každý z jednotlivých aktérů románového mnohohlasí, které rozeznělo tento díl (ale spíše nežli o hlasu je na místě mluvit o pohledu), přitom zdánlivě sleduje jen vlastní part ve vyprávění a odpovědnost za jejich významové splynutí je realizována prostřednictvím vypravěče románu (jenž je Kunderovou specifickou variantou vševědoucího vypravěče) a do značné míry na ní participuje i čtenář. Šestý díl *Ciferník* vnese do vyprávění časovou anachronii a spolu s ní vstoupí na scénu nová postava (Rubens). Sedmý díl *Oslava* inscenuje v pěti krátkých kapitolách scénu setkání vypravěče s postavami jeho románu a zakládá tak zvláštní hru spočívající v napětí ve fikčním světě: text, který se v předešlých částech tematizoval jako akt psaní, jako fikční svět, překračuje tímto setkáním hranici mezi plánem vypravěče a plánem postav, která zajišťovala jeho vnitřní stabilitu. Textová a ještě spíše významová koherence však přesto zůstane zachována, a naopak získává

tímto aktem subjektivizace svébytnou identitu. Stává se specifickou formou osobní výpovědi a současně potvrzuje skrytou ironickou rovinu sdělení, jehož je román nositelem, a která přeskupuje jeho dosavadní významové souřadnice a podtrhuje noetický charakter románu.

V základě románové kompozice *Nesmrtelnosti* je dvojice příběhů. První sleduje osudy a vztahy mezi Agnes a Laurou, dvěma pařížskými sestrami, a to v průběhu velmi krátkého časového úseku. Druhý příběh je věnován Goethovi a jeho mladičké obdivovatelce Bettině von Arnim, který vypravěč re-konstruuje na základě několika dopisů a Goethových deníkových záznamů. Převyprávět však fabuli obou příběhů je značně komplikované a Kundera v doslovu k českému vydání sám doznává, že to bylo jeho záměrem, který podrobněji vyjádřil v jednom z dřívějších rozhovorů. Při zamýšlení se nad možnostmi románu v mediálním věku, ve věku zjednodušujících příběhů dospěl k závěru, že román si může uchovat svoji podstatu jen tehdy, když nebude moci být převyprávěn – a tedy zjednodušen. Tomuto názoru plně odpovídá Kunderovo detailní promyšlení literární kompozice, které je součástí jeho autorské strategie už od dob prvního románu *Žert* (1967) a které důsledně rozbíjí kauzalitu založenou na dějovém napětí. I takto je zdůrazněno, že v základě Kunderova psaní stojí myšlenka, téma, prozkoumávání existenciální možnosti, pro niž je postava vyjádřením. Kundera v doslovu tvrdí, že „*představa celkové architektury je u mne součástí prvního nápadu, z něhož se román rodí*“ (348), a náročnost svého autorského stylu sám reflektuje: „*Jestliže můj čtenář přeskočí jednu větu mého románu, nebude mu rozumět.*“ (350) Přesto si jeho romány uchovávají mimořádnou čtivost a jsou připraveny jak pro čtenáře, kteří chtějí text zkoumat v různých sémantických rovinách a strategiích, tak i pro čtenáře, kteří se soustředí jen na dějovou linii.

Epický základ *Nesmrtelnosti* tvoří osudy hlavní hrdinky Agnes, která po mnohaletém manželství a životě stráveném v Paříži reflektuje svoji stávající životní situaci. Vedle Agnes se v tomto příběhu pohybují i další postavy, které v duchu Kunderova způsobu výstavby tématu představují jeho další varianty a další existenciální rozhodnutí. Postavy u Kundery totiž nejsou definovány prostřednictvím popisu či charakterizace, jejich vlastnosti jsou modelovány před čtenářem v procesu čtení, a to tak, že protagonisté vstupují do různých situací či pod různé pohledy ostatních románových aktérů. To zajišťuje jejich sémantickou otevřenost a současně vyžaduje ochotu čtenáře participovat na tomto procesu „pojmenovávání“. Text nezachovává časovou následnost příběhu, vypravěč ji porušuje nejenom častými digresemi a komentáři, ale události jsou vyvolávány z minulosti či z budoucnosti tehdy, když si to projednávané téma žádá. I tím je zdůrazněna vnitřní hierarchizace textu, v němž úvahové pasáže stojí nad vlastním dějem příběhu. V klíčové části románu se Agnes rozhoduje, zda má opustit Paříž i svou rodinu, přesídlit do Švýcarska a zde začít znovu, „*opravdověji*“. Toto zvažování aktivuje minulé události v jejím životě, které teprve touto myšlenkovou operací jako by získávaly svou vnitřní příčinnost směru-

jíci k Agnesině odhodlání rozejít se s dosavadním způsobem života. Realizace onoho rozchodu však hrdince není umožněna, při návratu do Paříže, poté co dospěla k určitému rozhodnutí, umírá jako oběť dálniční autonehody.

V paralelním románovém příběhu potkáváme postavy, které mají své skutečné historické protějšky. Na základě úlomků korespondence a deníkových záznamů rekonstruuje vypravěč příběh zvláštního vztahu mezi šedesátiletým Johanem von Goethem a Bettinou, mladičkou ženou básníka Achima von Arnim. Jak záhy pochopíme, Bettina flirtuje se stárnoucím spisovatelem nikoliv proto, že by ji zajímal on osobně. Přitahuje ji Goethova nesmrtelnost, respektive posmrtná sláva, a domnívá se, že část jeho nesmrtelnosti by mohla dopadnout i na ni, pakliže se jí podaří spojit vlastní příběh s jeho. Začne proto podávat písemné svědectví, do značné míry smyšlené, o svém poměru s básníkem. Goethe se jí pokouší zbavit, ale současně má respekt před jejím psaním. Ví, že i Bettininým prostřednictvím vstoupí do dějin, a záleží mu na obraze, který mu bude dějinami přisouzen. Také on, podobně jako Agnes v zrcadlovém příběhu, dojde k osvobozujícímu rozhodnutí.

Spojení obou příběhů zaručuje autoritativní vypravěč, jenž odhaluje svou roli stvořitele, tematizuje se jako autor vyprávěného, které tím odkrývá svou fikční existenci. Tato autorská strategie auktoriálního vypravěče je vlastní Kunderovým románům od *Knihy smíchu a zapomnění* (1981) a autor jí tematizuje akt psaní a navrhuje určité sémantické souřadnice pro interpretaci. V *Nesmrtelnosti* je však tato specifická role textu ještě dále modifikována. Vypravěč, jenž vyprávěním sám na sebe ukazuje jako na demiurga textového světa, sestupuje mezi své postavy a jako jedna z nich s nimi rozmlouvá o právě psaném románu. Text se tímto způsobem subjektivizuje a současně se stává specifickou odpovědí na výtky literární kritiky v souvislosti s předchozími Kunderovými romány – totiž, že právě tato autorská strategie ponechává čtenáři jen minimum místa pro vlastní interpretaci. Strategie autorského vypravěče *Nesmrtelnosti* odkrývá neoprávněnost této výtky.

Součástí Kunderovy poetiky je rovněž pojetí eseje jako rovnocenné součásti románové kompozice. Esej u Kundery netvoří vlastní významový plán a není ani v textu zřetelně oddělen od příběhové roviny. V neustálých digresích, komentářích a odbočkách vypravěče se v textu permanentně zpřítomňuje, aktivuje čtenářovu pozornost, modifikuje sémantické klíče románu a zdůrazňuje kompozici textu jako sítě vztahů, v jejichž napětí se utváří význam. Kompoziční i významové možnosti eseje rozpoznal Kundera už ve své první románové práci *Žert* a od této knihy se eseje stal trvalou součástí i všech následujících románů. Kunderovo chápání role eseje v prozaickém textu se odráží ve studiích z *Umění románu* (*L'art du roman*, 1986), které se věnují románové poetice a vývojovým souvislostem románového žánru. V souvislosti s *Náměsíčníky* Hermanna Brocha zde autor píše: „*Různé prvky (verše, vyprávění, aforismy, reportáž, eseje) jsou spíše juxtaponovány než spojovány v opravdovou „polyfonickou“ jednotu. Vynikající eseje o degradaci hodnot, i když je prezentován jako text psaný jed-*

nou z postav, může být snadno chápán jako úvaha autorova, jako pravda románu, jeho resumé, jeho teze, a může tak narušit nezbytnou relativitu románového prostoru. [...] Nesplněné jeho díla [Brochových Náměsíčníků] nám umožňuje pochopit nezbytnost: [...] 3) nového umění specificky románového eseje (takového, který nechce přinášet apodiktické poselství, ale zůstává hypotetický, hravý nebo ironický).“¹³⁴

Románový esej i příběh se tak snoubí dohromady a vytvářejí prostor pro autorovo prozkoumávání problému lidské identity, které je permanentní součástí každého jeho románu a průběžně a s různou intenzitou se vynořuje i v textovém světě *Nesmrtelnosti*. Latentně přítomné otázky, fungující jako bodové světlo, pod nímž se ocitají všechny postavy příběhu, znějí: V čem spočívá lidská identita, když vždy vychází jen z kontextu omezeného množství gest a modelů chování, kterými ji poměrujeme? V čem spočívá jedinečnost lidského osudu, když jej vždy dosazujeme do již dopředu nachystaných, a tedy známých rámců? A může vůbec jedinec aktivně ovlivňovat nikoliv velké dějiny, ale svůj vlastní život?

V Kunderově románu lze najít řadu prvků charakteristických pro postmoderní literaturu (aluzi a jiné prvky intertextuality, tematizaci psaní a odhalování fikce jako konstrukce), z filozofického pohledu bychom mohli uvažovat o výstavbě *Nesmrtelnosti*, především v souvislosti s příběhem Johanna von Goetha a jeho mladičké obdivovatelky, jako o specifické reakci na dekonstruktivistické myšlení, přesto spíše než obě zmíněné možnosti pokračuje Kunderův román ve specifické cestě, kterou vyznačilo existenciální myšlení. A to především pozdní myšlení Martina Heideggera (na nějž se Kundera odvolává i v esejistických studiích *Umění románu*), problematizující vztah jedince a světa a pokoušející se nalézt východisko z úzkosti, která pramení z potřeby dopátrat se smyslu vlastní existence. Myšlení, které dochází až v jakousi apoteózu radikálního činu. Kundera ovšem jen jednoduše nenavazuje na Heideggerovu oslavu činu tím, že by ji dosadil do románového prostoru a přeměnil tak román na ilustraci Heideggerových tezí. Mnohem více je u něj patrný vliv skeptického pohledu francouzského literárního existencialismu (Jean-Paul Sartre, ale ještě spíše Albert Camus). Kunderovo vyprávění promýšlí možnost činu v konkrétních podmínkách postav jako existenciálních možností, subjektů vymezených svojí konečností i jedinečností, a dochází k zpochybnění činu ve smyslu osvobozujícího aktu. Ve svém důsledku se totiž činy obracejí proti svým původcům, jak píše Milan Kundera v knize esejů *Zrazené testamenty* (*Les testaments trahis*, 1993). Téma tak současně nastoluje otázku skutečné odpovědnosti za činy. Přes určitou ironii, pod jejímž pohledem se jednání románových postav ocitá, zdůrazňuje i *Nesmrtelnost* jako jedinou eventualitu pro obhájení nezaměnitelnosti lidské existence a individuality odvahu k činu, jakkoliv tragické gesto to v případě Kunderových postav je.

¹³⁴ *The Art of the Novel*, London 1988, s. 65. Překlad T. K.

Podobně, jako je tomu i v případě ostatních Kunderových románů, i *Nesmrtelnost* svým titulem odkazuje k základní sémantické lince vyprávění. Téma nesmrtelnosti je zde nastoleno v souvislosti s konvolutem dalších témat, která se podílejí na její významové výstavbě a ke Kunderově základní otázce připojují problém postavení člověka ve světě znaků. Součástí onoho konvolutu témat je gesto jako kontrast jedinečného a stále se opakujícího, osobní svoboda a odvaha k volbě, sebeprojeke a její proměna v očích toho druhého, masky, za nimiž člověk ukrývá svoji totožnost, a především vztah člověka k času jako k hodnotové kategorii.

Hlavní postava románu je stvořena vypravěčem jako prodloužení gesta starší dámy, kterou náhodně spatřil v jakémsi pařížském veřejném bazénu. Na odchodu se starší žena otáčí a zamává plavčíkovi. To gesto je však s ní ve zvláštním kontrastu. Jeho lehkost a elegance patří spíše k dvacetileté než k šedesátileté ženě. Vypravěči „se sevře srdce“ a na scénu vstoupí románová postava jako důsledek a tematizace kontrastu těla a duše, pro niž se gesto stává ozvěnou. Jak k nám však přísluší gesta, která používáme, můžeme za ně ručit, jsme s to kontrolovat jejich význam i v neustále se proměňujícím kontextu? Plavčík, kterému bylo gesto určeno, se neudrží a vypukne směchy. Grimasa jeho tváře strhne význam gesta a rozbije původní záměr. Gesto nemá jen původce, ale i publikum. Stává se náhle směšné, nepatřičné, až trapné. Gesto, znak, jehož minulost vypravěč odkrývá, naráží na nový kontext a je jím zcizeno svému původci. Jak tedy můžeme ovládat a určovat své vlastní životy, když nejsme s to kontrolovat ani dosah svých gest, svých činů? A do jaké míry jsme potom zodpovědní za gesta, která používáme, a za činy, které zakládáme? A používá člověk gesta, nebo je to spíše naopak?

Na pozadí několika příběhů přezkoušuje vypravěč tuto zakládající románovou otázku. Ukazuje mechanismy, jimiž se člověk pokouší kontrolovat svá gesta, a tedy i svůj obraz v očích jiných. Ochotu podřídit svůj život obrazu, který je pro něj připraven u těch druhých, nebo naopak odvahu zrušit rámce, které pro nás chystají, překročit konvence, které používáme, abychom se stali pro ty druhé srozumitelní, a odmítnout gesta, jejichž pravidly se řídíme a jimž se tak podvolujeme. To je základní půdorys poznávacího procesu, kterým musí projít každá z hlavních postav příběhů románu.

Snaha Johanna Wolfganga Goetha kontrolovat svůj nesmrtelný obraz jej vede k tolerování diktátora Napoleona, který jej pozve na schůzku a nabídne tím Goethově nesmrtelnosti spojení se svou vlastní nesmrtelností. Ze stejného důvodu Goethe činí ústupky i nesnesitelně otravné Bettině von Arnim. Bettina píše paměti a Goethe se stává jedním z jejích objektů. Goethe chce kontrolovat všechny obrazy, které o něm budou svědčit po jeho smrti, a výsledkem je, že obětuje Goetha pro obraz Goetha. Když si však uvědomí důsledek svého jednání, Bettinu zavrhně a odmítne se s ní dále stýkat. Též postava Hemingwaye, s níž románový Goethe diskutuje, si stěžuje na karikování vlastního nesmrtelného obrazu, na němž se podílí více sen-

začnů zprávy o jeho soukromí nežli svědectví jeho vlastního díla. V rozhovorech obou mužů na Onom světě, které od dialogu směřují k podobě esejistických úvah, se pak odehrává značná část myšlenkového zasazení románu do tradice filozofie existence.

Také Agnes, ústřední románová postava, přihlíží tomu, jak jsou její gesta parodována a zcizována. Vedena touhou vymanit se z ustálených stereotypů, rozhodne se založit jinou přítomnost ve prospěch jiné, své vlastní a jedinečné budoucnosti. Její rozhodnutí je však zcela v duchu Kunderovy ironické hry s důsledky činů zmařeno.

Samo téma je však pro Kunderu jen spoluproducentem románového napětí a významu. Tím druhým, stejně důležitým a možná důležitějším činitelem je románová kompozice. Důmyslně tkaná síť vztahů, kombinací a významového napětí, v němž se přehodnocují významy tematického plánu a dostávají se do nového, kontrastního a ironického světla. Rozhodující podíl má nejenom práce s časovými rovinami vyprávění, ale i s motivy a především návratnými motivy. Významy se stávají v důsledku této operace nestálými, gesta, za nimiž jsme identifikovali postavy, nezřetelná a neuchopitelná. Pro interpretaci Kunderových románů je proto třeba především interpretovat jejich kompozici jako zvláštní sémantickou strategii. Tato operace má schopnost přehodnotit významové dění na rovině tématu. Zde se pak zvýznamňuje i Kunderova hra s kýčem jako se zjednodušením skutečnosti.

Kdo je tedy skutečně Agnes? Existuje alespoň možný průsečík všech obrazů, nebo jsou to jen jednotlivé, navzájem separované obrazy, jejichž průsečíkem je teoretický bod či vztahový rámec, který je možné jen uhadovat? Tato otázka získává na naléhavosti v posledním románovém příběhu. Hlavní postavou se v něm stává Rubens, čtyřicátník, malíř a milenec. Postava Agnes zde ztrácí i své jedinečné jméno a je oslokována vypravěčem či Rubensem jen jako loutnička. Obraz loutničky, tak jak jej podává vypravěč prostřednictvím Rubense, však vykazuje zřetelné rozpory s obrazem Agnes, který jsme tu jako čtenáři měli zatím k dispozici. Je to jiná Agnes. Agnes, o které sama Agnes doposud mlčela. Změnila se perspektiva, a tím i důležitost rysů a kontur obrazu. Prostřednictvím Rubense tak vyprávění v závěrečném kontrastu ještě znovu vysloví své základní téma: člověk se ztrácí za svým obrazem. Ale současně: člověk se za svým obrazem může skrýt a člověk svým obrazem nikdy není. Může tedy člověk svůj obraz kontrolovat? Románové příběhy Goetha, Hemingwaye i Agnes ústí k hořké rezignaci, která však není označována jako porážka, ale jako zvláštní typ osamocení a do sebe uzavřeného vítězství. Za aktivitou jedince se vynořuje aktivita imagologů, která zjednodušuje skutečnost do hesel a obraz člověka do jeho karikatury. Odmítnutím obrazu, který je pro nás přichystán, získáváme nejenom svobodu, ale i osamění.

Česká literární kritika přijala Kunderův román *Nesmrtelnost* značně rezervovaně a přímá, i když jen krátkodechá polemika se odehrála na stránkách časopisu *Verze* 96 (Karel Křepelka – Jiří Trávníček). Charakteristickým rysem českých ohlasů byl

preskripční tón většiny příspěvků, pokoušejících se z moralistních pozic kritizovat pravidla fikčního světa realizovaného románovým příběhem. Velmi často je hlas románových postav v takovém případě zaměňován s hlasem autora románu. Smutná tradice reflexe Kunderových románů v českém intelektuálním prostředí, které je vždy (z velké části) vnímalo jako ilustraci aktuálních společenských či historických dějů a pokoušelo se je činit odpovědnými za jejich léčbu (byly-li shledávány „nemocné“), tak byla potvrzena i v případě románu, který od kontextu české reality zcela abstrahoval. Výhrady se v důsledku toho staly o to obecnější a zdůrazňovaly filozofické, morální i intelektuální selhání spisovatele. Naopak příspěvky, které odmítaly tuto optiku, svorně ocenily vysokou míru kompoziční dovednosti, vypravěčské zkušenosti a schopnosti podněcovat čtenáře k aktivnímu přístupu k románovým tématům. Z jejich pohledu bylo pak potvrzeno mimořádné postavení Milana Kundery i *Nesmrtelnosti* v kontextu nejenom české prózy.

Ukázka

Agnes si vzpomněla na zvláštní chvíli, kterou zažila odpoledne v den odjezdu, když se šla naposledy toulat po krajině. Došla k potoku a lehla si do trávy. Ležela tam dlouho a měla pocit, že proud do ní vstupuje a odplavuje z ní všechny bolesti a špínu: její já. Zvláštní, nezapomenutelná chvíle: zapomínala já, ztrácela já, byla bez já; a v tom bylo štěstí. Ve vzpomínce na tuto chvíli napadá Agnes myšlenka, nejasná, unikavá, a přece tak důležitá, možná nejdůležitější ze všech, že se jí snaží pro sebe zachytit slovy: *To, co je na životě nesnesitelné, není být, ale být svým já. Stvořitel se svým computerem vpustil do světa miliardy já a jejich životy. Ale kromě té spousty životů je možno si představit nějaké základnější bytí, které tu bylo, ještě než Stvořitel začal tvořit, bytí, na které neměl a nemá vliv. Když dnes ležela v trávě a vstupoval do ní monotónní zpěv potoka, který z ní vyplavoval její já, špínu já, podílela se na tomto základním bytí projevujícím se v hlase plynoucího času a v modři oblohy; ví teď, že není nic krásnějšího.* Silnice, po níž jede, je tichá a svítí nad ní daleké, nesmírně daleké hvězdy. Agnes si říká: *Žít, v tom není žádné štěstí. Žít: nést svoje bolavé já světem. Ale být, být to je štěstí. Být: proměnit se v kašnu, kamennou nádrž, do které padá vesmír jako vlahý déšť.*

(253)

Vydání

Nesmrtelnost, Atlantis, Brno 1993; 2.–3. vydání, Atlantis, Brno 1998, 2006 (dotisk 2007).

Překlady

Francouzsky (1990): *L'Immortalité*, Gallimard, Paris.

Holandsky (1990): *Onsterfelijkheid*, Ambo, Amsterdam.

Italsky (1990): *L'immortalità*, CDE, stampa, Milano.

Německy (1990): *Die Unsterblichkeit*, Hanser, München–Wien.

Portugalsky (1990): *A Imortalidade*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro.

- Španělsky (1990): *La inmortalidad*, Tusquets, Barcelona.
 Anglicky (1991): *Immortality*, Faber and Faber, London.
 Slovinsky (1991): *Nesmrtnost*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
 Švédsky (1991): *Odödligheten*, Bonnier, Stockholm.
 Japonsky (1992): *Fumecu*, Šúeiša, Tokio.
 Polsky (1995): *Nieśmiertelność*, Państw. Instytut Wydawniczy, Warszawa.
 Maďarsky (1995): *Halhatatlanság*, Európa – Alföldi Ny, Budapest–Debrecen.
 Rusky (1996): *Bessmertije*, Azbuka – Kn. klub „Terra“, Sankt Peterburg.
 Turecky (2002): *Ölümsüzlük*, Can Yayınları, Ýstanbul.
 Chorvatsky (2002): *Besmrtnost*, Meandar, Zagreb.
 Čínsky (2003): *Pu siou*, I-wen čchu-pan-še, *Bu xiu*, Šanghaj.

Reflexe

Umění Kunderovo se dá shrnout, zdá se mi, do dvou základních vlastností: jednak Kundera prolíná rád velkou Historii malými historiemi (evropské události dvou posledních století a všední život v dnešní Paříži) a osvětluje jedním druhé; za druhé: s mimořádnou přirozeností se u něho rodí provokativní myšlenka z konkrétní scény (muž rekapituluje svůj sexuální život a uvědomí si, že z něho zapomněl téměř vše), nebo naopak se nenadálá scéna zrodí z filozofické reflexe. Jeho romány, a tento zejména, jsou jako ubrus, který lze prostírat z obou stran, jsou jako demonstrace z kursu „existenciální matematiky“ (nová magická věda).

Philippe Sollers: „Dábel vede bál“, in Kundera, Milan: *Nesmrtelnost*, Atlantis, Brno 1993, s. 341.

Protože v aktivní prázdnotě jeho románů se roztahuje to, co tolik miluje prostřednost. Totiž falešná hlubokomyšlnost. Blábolivé rozpravy o smyslu života, smrti a o smyslu dějin. Protože odpadne-li se od živé a životadárné kontemplance, zbývá jen plané mudrování, na které se již vůbec nehodí slovo hereze, kdy šlo o vše, ale jen a jen slovo BLÁBOL, kdy nejde o nic krom vlastní hýčkané a roztahovačné ješitnosti. [...] Tam, kde ve *Směšných láskách* byla ještě ironie, a tedy nadhled, tam již od *Žertu* nastupuje jen cynismus, a tedy pohled rádooby shora – to, co čeština vystihuje úslovím „dívat se svrchu, spatra“. [...] Ty tam jsou doby, kdy mne Milan Kundera popouzel a provokoval. Nad *Nesmrtelností* cítím jen nekonečný smutek prázdnoty pouhé literatury provozované excelentním literátem.

Karel Křepelka: „Příliš smrtelná nesmrtelnost“, *Proglas* 1993, č. 9–10, s. 104–106.

[Kundera] přesvědčivě dokazuje, že umí vyprávět zajímavé příběhy i napsat živou konkrétní postavu. Přesně balancuje na hraně mezi intelektuální modelovostí příběhů, esejistickou reflexí světa a čtenářskou potřebou ztotožnění s osudy postav. Oslovuje racionalitu adresátovu, a pokud je čtenář ochoten přistoupit na autorskou hru, činí jej bezmála tak chytrým, jako je autor. I běžný čtenář se četbou Kundery stává čtenářem velmi inteligentním a poučeným.

Pavel Janoušek: „Toto je recenze na Kunderovu *Nesmrtelnost*“, *Tvar* 1993, č. 33/34, s. 20.

Svým posledním dílem manifestuje [Kundera] zklamání a nemilosrdný úsměšek nad neměnným sklonem lidské povahy k hromadnému sebeklamu, umocněnému technickými zázraky civilizace na konci druhého tisíciletí. Fikce nesmrtnosti chápáné jako obraz, vzpomínka či (posmrtná) sláva je zatím posledním z řady sebeklamů, které se staly terčem jeho ironie.

Aleš Haman: „Kunderova Nesmrtnost“, *Literární noviny* 1993, č. 34, s. 7.

Kunderovo psaní má v sobě něco z bizarního filozofického propichování pneumatik, které na nočních ulicích provozuje Avenarius: nepřestaneme autora podezírat, že až dopíše, schová nůž a tak jako profesor odjede domů „*honosným mercedesem*“ (s. 248) (jakkoliv je snad Avenariovo počínání ironizováno). Tento nedostatek osobního filozofického nasazení spolu s rámcem románu, vysněného v lehkáku u bazénu, dodává bohužel *Nesmrtelnosti* příděch blazeované hry, z níž je vždy možno se stáhnout do komfortního bezpečí krotké podvodní masáže.

Jan Štolba: „Vytratit se ze světa“, *Literární noviny* 1993, č. 34, s. 7.

Slovo autora

Nevidím žádný přerýv mezi *Nesmrtelností* a předchozími romány. Vysvětloval jsem vždycky, že tématem mých románů není kritika společnosti. [...] Stejně tak tématem *Nesmrtelnosti* není moderní svět, Diabolum, jak mu říká Avenarius, anebo „société du spectacle“, společnost proměněná ve spektakl, jak ho nazývají jiní. Odevždycky se totiž člověk vystavuje, předvádí, nabízí ke spektaklu. Odedávna v sobě nese sémě „société du spectacle“, která jen promítá do velkých společenských rozměrů věčný intimní existenciální problém obrazu člověka v očích těch druhých, problém, který sleduji od své první knížky.

[...]

Představa celkové architektury je u mne součástí prvního nápadu, z něho se román rodí; není racionálním výpočtem, ale nutkavou představou. Stejně jako se při práci autorovi vnučují takřka proti jeho vůli některá stejná existenciální témata nebo některé typy postav, tak zůstává za všemi architekturami mých románů určitý společný prstvar.

[...]

Magie umění, to je krása formy a forma není švindl, nýbrž průhlednost a jasnost, vysvětlitelnost a pochopitelnost.

Milan Kundera: „Poznámka autora“, in *Nesmrtelnost*, Atlantis, Brno 1993, s. 344, 348 a 350.

Bibliografie ohlasů

KNÍŽNĚ: P. Sollers, „Dábel vede bál“, in *Nesmrtelnost*, Brno 1993, s. 339–342; K. Chvatík, *Svět románů Milana Kundery*, Brno 1994; H. Kosková, *Milan Kundera*, Jinočany 1998; T. Kubíček, *Vyprávět příběh (Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery)*, Brno 2001; J. Češka, *Království motivů. Motivická analýza románů Milana Kundery*, Praha 2005.

STUDIE: I. Klíma, *Přítomnost* 1990, č. 3, s. 28–29; K. Chvatík, *Přítomnost* 1990/1991, č. 2, s. 26–27; S. Richterová, *Literární noviny* 1991, č. 13, s. 5–6, též in *Ticho a smích*, Praha 1997, s. 132–150; J. Jůzl, *Labyrint* 1993, č. 9/10, s. 8–10; A. Knapp, *Labyrint* 1993, č. 9/10, s. 5–6; I. Pondělíček, *La-*

byrint 1993, č. 9/10, s. 6–8; J. Trávníček, *Tvar* 1993, č. 41/42, s. 1, 4–5; M. Špirit, *Kritický sborník* 1994, č. 2, 1994, s. 67–70; K. Chvatík, *Tvar* 1994, č. 4, s. 1, 4–5; B. Hoffmann, *Tvar* 1996, č. 21, s. 5–6; týž, *Česká literatura* 1997, č. 2, s. 144–149; M. Pokorný, *Literární noviny* 1997, č. 19, s. 7; M. Bauer (s. 89–107), T. Kubíček (s. 108–112), F. Všetická (s. 113–122), všichni in *Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v zahraničí*, Praha 2000; Z. Šanda, *Postmodernismus v české a slovenské próze*, Opava 2003, s. 128–141.

RECENZE: K. Chvatík, *Literární noviny* 1990, č. 1; V. Šibrava, *Lidová demokracie* 27. 2. 1990; S. Rothová, *Proměny* 1991, č. 1; H. Kosková, *Tvar* 1991, č. 11; V. Kudělka *Svobodné slovo* 31. 1. 1991; K. Křepelka, *Proglas* 1993, č. 9/10, též in *Verze 96* 1996, č. 1; J. Zachrtadan, *Moment Boby* 1993, č. 16; V. Novotný, *Nové knihy* 1993, č. 27; týž, *Mladá fronta Dnes* 17. 1. 1994, též in *Verze 96*, 1996, č. 1; J. Chuchma, *Respekt* 1993, č. 32; T. Baldýnský, *Reflex* 1993, č. 33; I. Zítková, *Signál* 1993, č. 34; P. Janoušek, *Tvar* 1993, č. 33/34; A. Haman, *Literární noviny* 1993, č. 34; J. Štolba, *Literární noviny* 1993, č. 34; týž, *Tvar* 1993, č. 49/50; C. Garboli, *Literární noviny* 1993, č. 38; J. Kratochvil, *Literární noviny* 1993, č. 38; I. Pondělíček, *Literární noviny* 1993, č. 44; J. Lukeš, *Lidové noviny* 15. 7. 1993 (příl. *Národní 9*); P. Kosatík, *Mladá fronta Dnes* 19. 7. 1993; Z. Kožmín, *Rovnost* 20. 7. 1993; V. Kudělka, *Svobodné slovo* 23. 7. 1993; J. Blažke, *Hanácké noviny* 29. 7. 1993; P. Švanda, *Lidová demokracie* 29. 7. 1993; P. Mandys, *Český deník* 3. 8. 1993; I. Matějka, *Hospodářské noviny* 5. 8. 1993; (el), *Haló noviny* 20. 8. 1993; J. Peňás, *Lidová demokracie* 25. 8. 1993; J. Staněk, *Plzeňský deník* 26. 8. 1993; J. Hájková, *Telegraf* 11. 9. 1993 (příl. *Příloha*); L. Jehlička, *Verze 96* 1996, č. 1; J. Trávníček, *Verze 96* 1996, č. 1; [estonsští kritici], *Tvar* 1997, č. 16, s. 1, 4–6; A. Haman, *Literární noviny* 1997, č. 23; J. Hrabal, *Aluze* 1996/1997, č. 4, též in *Tvar* 1998, č. 3; E. Le Grand, *Literární noviny* 1998, č. 19.

Tomáš Kubíček