

Ciało jako pretekst. Wybrane zagadnienia związane z cielesnością w prozie Milana Kundera

The body as pretext. Selected issues of physicality in the prose of Milan Kundera

Agnieszka Janiec-Nyitrai

EÖTVÖS LORÁND UNIVERSITY BUDAPEST

Słowa kluczowe

ciało, Milan Kundera, erotyzm, literatura czeska

Keywords

body, Milan Kundera, eroticism, Czech literature

Abstrakt

W artykule zostały poddane analizie kwestie dotyczące cielesności w wybranych powieściach Milana Kundera (*Nieznosna lekkość bytu*, *Księga śmiechu i zapomnienia*, *Życie jest gdzie indziej*). Ciało, cielesność, erotyka, seksualność wielokrotnie są u Kundera punktem wyjścia do głębszej refleksji nad kondycją człowieka we współczesnym świecie, generują pytania dotyczące tożsamości, miejsca człowieka w świecie, jego uwikłania w konflikty z innymi i z samym sobą.

Abstract

The body as pretext. Selected issues of physicality in the prose of Milan Kundera. In the article, several issues concerning the question of body are analyzed in selected novels by Milan Kundera (*The Unbearable Lightness of Being*, *The Book of Laughter and Forgetting*, *Life is Elsewhere*). The body, carnality, eroticism, sexuality in Kundera's prose are very often the starting point for a deeper reflection on the human condition in the modern world, they generate questions about identity, a human's place in the world, human involvement in conflicts with others and with themselves.

Ciało jako pretekst. Wybrane zagadnienia związane z cielesnością w prozie Milana Kundery

W przypadku powieści Milana Kundery uznaje się, iż zagadnienia związane z ludzką cielesnością, seksualnością zajmują w prozie tego czesko-francuskiego pisarza ważne, niemal kluczowe miejsce. Kunderze zarzucano epatowanie seksualnymi opisami, oskarżano go nawet o propagowanie pornografii, pojawiły się głosy, iż specjalnie wraca do seksualnej tematyki, by zwiększyć sprzedaż swoich powieści. Takie zarzuty można np. znaleźć w uwagach znanego czeskiego krytyka Milana Jungmanna, który gorzko ocenia powieść *Księga śmiechu i zapomnienia* wytykając jej schlebienie niskim gustom:

Dráždivé scény milujícího se trojúhelníku a davová soulož mají zřejmě vyjít vstříc módní vlně západní prózy, která získává pakulturou ohrožený čtenářský zájem stále odvážnějším ohledáváním temných hlubin v člověku, dobře si vědoma, že všechno, co má příchut' zakázaného ovoce, láká. Prakticky všechno se tu točí kolem sexu, jedna žena je fanatička orgasmu, druhá má rozkoš bez vzrušení atd.¹

W swoim artykule nie chciałabym z tymi ocenami polemizować, ale raczej zwrócić uwagę, iż zagadnienia cielesności wydają się być niejako pretekstem do głębszych, filozoficznych rozważań, że służą do tego, by za ich pośrednictwem autor mógł zademonstrować, jak wygląda „pułapka, którą stał się świat”, jak pisze Kundera w jednym ze swoich esejów². Rozważania o skomplikowanej ludzkiej cielesności zdają się być u Kundery punktem wyjścia do głębszych dociekań dotyczących mechanizmów rządzących ludzkim życiem, do przemyśleń natury egzystencjalnej, do tego, by pokazać, w jaki sposób ludzie muszą stawiać czoła problemom społecznym, problemom związanym z pytaniami dotyczącymi granic poznania siebie i innych czy też kwestii skomplikowanej ludzkiej tożsamości. Polska badaczka Adela Warczyńska trafnie zauważyła, iż Kundera uprawia filozofię ubraną w codzienne czynności, umieszczając protagonistów swoich powieści w zwykłych, pospolitych sytuacjach, które jednak obdarza wielkim ciężarem egzystencjalnym³,

¹ M. Jungmann, *Kunderovské paradoxy*, [w:] *Z dějin českého myšlení o literatuře IV*, red. M. Přibán, Praha 2005, s. 327.

² M. Kundera, *Sztuka powieści*, Warszawa 1998, s. 32.

³ A. Warczyńska, *Beztrósko stworzona maszyna czy język miłości? – wybrane koncepcje ciała w literaturze Milana Kundery i filozofii*, „Maska. Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy” 2011, nr 11, s. 124.

a właśnie do takich codziennych zagadnień należą ludzka fizjologia, cielesność i erotyzm.

Pytania, wokół których będą koncentrować się moje rozważania, można ująć następująco: o czym tak naprawdę pisze Kundera, zajmując się w swoich powieściach cielesnością? Pretekstem do jakich rozważań staje się owo sławetne, budzące tyle kontrowersji ciało? Co skrywa się za licznie pojawiającymi się w prozie Kundery opisami aktów seksualnych?

Kundera doskonale zdawał sobie sprawę z wieloznaczności ludzkiej cielesności, a w szczególności ludzkiej seksualności. W swoich uwagach poświęconych twórczości Franza Kafki podkreślił, iż to właśnie ten pisarz odkrył egzystencjalne aspekty seksualności, zauważył ich wielką wagę: seksualność jako opozycję miłości, obcość jako warunek seksualności, paradoksalną wieloznaczność seksualności, jej zdolność pobudzania tym, co w innych sytuacjach wydawać się może wstrętne, jej straszną błahość, znikomość, która w żadnym stopniu nie niweluje jednak jej strasznej, przytłaczającej siły⁴. Potencjał seksualności, który uświadomił sobie Kundera, czytając i analizując prozę Franza Kafki, jest więc ogromny. Ciało, ludzka seksualność stają się maskami, za którymi mogą ukrywać się inne, kluczowe dla człowieka problemy. Właśnie odkrycie i zdefiniowanie tych problemów jest celem moich rozważań. Podążę niejako odwrotną ścieżką niż ta wyznaczona przez Zygmunta Freuda, który w niemal każdym aspekcie ludzkiego życia poszukiwał związków z cielesną sferą człowieczeństwa. Postaram się pokazać, że za kalejdoskopem seksualnych gier, przelotnych związków, opisów seksualnych praktyk, dylematów dotyczących ludzkiej fizjologii i postrzegania swego ciała, ukryte są kluczowe problemy ludzkiej egzystencji.

Tematyka ciała, ludzkiej seksualności pojawia się wyraźnie już w debiutanckich opowiadaniach Kundery z lat 60., które zostały opublikowane w zbiorze Śmieszne miłości. W opowiadaniu *Falszywy autostop* dwoje kochanków wyrusza na długo oczekiwany urlop. Pod wpływem chwili przystają na niebezpieczną, jak się za chwilę okaże, grę – wchodzą w rolę obcych sobie ludzi: kierowcy i autostopowiczki. Ta „przygodna znajomość” kończy się w hotelu sceną brutalnego, pozbawionego miłości aktu seksualnego między bliskimi przecież, kochającymi się osobami. Bardzo trudno jest wystąpić z przyjętej przez siebie roli, trudno zderzyć z twarzy maskę, która do niej przywarła, choć każde z bohaterów w pewnym momencie pragnie wrócić do rzeczywistości, jednak próby te okazują się nieudane. W końcu ponizona dziewczyna płacząc powtarza „ja jestem ja, ja jestem ja”, ale ziarno obcości, nieufności zostało już między kochankami zasiane. Tożsamość reprezentowana przez ciało okazuje się czymś chwiejnym, czymś, co nie jest dane raz

⁴ M. Kundera, *Kastrující stín svatého Garty*, Brno 2006, s. 22.

na zawsze. Jednocześnie w dobrze znanym ciele drugiej osoby zostały nagle zauważone obce rysy, nieprzystające do naszego wyobrażenia o nim, naruszone zostało wzajemne zaufanie, a droga powrotna została zamknięta.

Chyba jeszcze wyraźniej i bardziej rozpaczliwie o własną tożsamość walczy bohater powieści *Życie jest gdzie indziej* – młody poeta Jaromil. Jego tożsamość jest kształtowana przez dominującą matkę. To właśnie ona na każdym kroku stosując wyrafinowane strategie związane z cielesnością po gombrowiczowsku „upupia” go. Wtłacza go w dziecięcość, niedojrzałość poprzez zawłaszczenie każdego nawet najintymniejszego szczegółu jego życia związanego z cielesną intymnością. Przygotowuje mu bieliznę, poprawia i czesze przy gościach jego niesforną fryzurę, choć jest to dla Jaromila uwłaczające, każe mu przebierać się przy matczynych koleżankach, uważnie śledzi jego dojrzewanie seksualne, czytając jego dziennik. Nie pozwala mu dojrzeć, zamyka przed nim drzwi dorosłości i jednocześnie tym samym deformuje naturalny proces kształtowania się tożsamości syna.

Kluczowa wydaje się jedna z początkowych scen powieści, kiedy matka, demonstrując swoją przewagę nad dzieckiem, łamie jego wolę i karmi go, dosłownie wpycha w niego jedzenie. Matka „gwałci” go poprzez zmuszanie do jedzenia, czuje upojną i jednocześnie upiorną władzę nad chłopcem:

Kiedy mając cztery lata zaczął cierpieć na brak apetytu, stała się surowa: zmuszała go do jedzenia i po raz pierwszy czuła, że jest nie tylko przyjaciółką, ale także władczynią tego ciała, to ciało się broniło, nie chciało przełykać, ale musiało, z dziwnym upodobaniem patrzyła na ten daremny opór i na to podporządkowanie, na tę wątłą szyjkę, na której rysowała się droga niechcianego kęsa⁵.

Dziecko – mały Jaromil – został przedstawiony jako bezwolna kukła, jak zwierzę, które musi być tuczone, bo samo jest pozbawione własnej woli i instynktu samozachowawczego. W tym fragmencie została wyraźnie zaznaczona strategia dominacji nad drugim człowiekiem, niechęć do zaakceptowania jego suwerenności, odrębności, która realizuje się właśnie poprzez dominację nad ciałem.

Kwestie granic tożsamości w kontekście cielesności Kundera porusza także w swojej chyba najbardziej znanej powieści *Nieznośna lekkość bytu*, dzięki której czeski pisarz zyskał międzynarodową sławę. Jedna z bohaterek stojąc przed lustrem przeprowadza szczegółową wiwisekcję własnej postaci:

Patrzyła na siebie i wyobrażała sobie, że jej nos zwiększa się codziennie o jeden milimetr. Za ile dni jej twarz przestałaby być do siebie podobna? A gdyby

⁵ M. Kundera, *Życie jest gdzie indziej*, Warszawa 2002, s. 15.

różne części jej ciała zaczęły się zwiększać i zmniejszać tak, że Teresa przestałaby być do siebie podobna, czy pozostałaby nadal sobą, Teresą?⁶

Ów pozostający w sferze wyobrażeń pozornie nieistotny nos, rosnący co dzień o milimetr, staje się dla Teresy pretekstem do bynajmniej nie błahych rozważań o granicach własnej tożsamości, o zmiennych granicach jej cielesnego „ja”. Czy ciało, ustawicznie zmieniające się, starzejące się, tyjące, stanowi odzwierciedlenie ludzkiej tożsamości? Z którym milimetrem kończy się tożsamość Teresy, a zaczyna tożsamość kogoś innego, obcego?

Bohaterka *Nieznośnej lekkości bytu* zdaje się być opętana cielesnością. Podobnie jak wcześniej wspomniany Jaromil wyrastała w cieniu dominującej matki, która, tak jak matka nieszczęsnego poety, zdobywała nad nią przewagę poprzez negowanie jej potrzeby prywatności, intymności, poprzez, jak sama podkreśla, zamienianie jej życia w obóz koncentracyjny⁷.

Jaromil także spogląda w lustro i widzi w nim twarz swojej matki. Z przeżeniem granicznym ze wstrętem zauważa, że jest wypadkową gestów i min swojej rodzicielki. Jaromil czuje się zawłaszczony przez matkę nie tylko w sferze psychicznej, czuje się jej kopia, czuje, że „ma na twarzy nałożoną maskę, że matka oblepiła go, jak poczwarka oblepia larwę, której nie chce przyznać prawa do własnej postaci”⁸. Chce się z matki wydostać⁹, jak sam mówi, chce stać się suwerennym, wolnym człowiekiem, ale matka więzi go właśnie w owym niesamowitym podobieństwie fizycznym, nabywającym groteskowego i poniekąd dramatycznego charakteru, w podobieństwie, które młody poeta stara się ze wszystkich sił zetrzeć i zatrzeć. Matka zdaje się żyć w Jaromilu niczym Obcy z filmów *science fiction*, niczym pasożyt żywić się jego traumami, decydując o jego życiu i nie pozwalając mu zerwać łączących ich toksycznych więzów.

Jednak także matka Jaromila doświadcza transformacji tożsamości poprzez zmiany, jakie przynosi jej macierzyństwo. Zacząć należy od zmian, które zachodzą w jej ciele podczas ciąży. Doświadcza tego, o czym w przejmujący sposób pisała Simone de Beauvoir:

[...] ciąża to przede wszystkim dramat, który rozgrywa się we wnętrzu kobiety. Odczuwana bywa jako wzbogacenie i zarazem okaleczenie: płód jest częścią ciała kobiety, a jednocześnie jej pasożytem, który ją eksploatuje; ona go posiada i jednocześnie jest przezeń posiadana [...]. Ciało przestaje istnieć samo dla siebie, ale właśnie wtedy staje się obszerniejsze niż kiedykolwiek¹⁰.

⁶ Idem, *Nieznośna lekkość bytu*, Warszawa 1996, s. 103-104.

⁷ Idem, *Nieznośna lekkość bytu*, op. cit., s. 102.

⁸ Idem, *Życie jest gdzie indziej*, op. cit., s. 126-127.

⁹ Ibidem, s. 127.

¹⁰ S. de Beauvoir, *Druga płeć*, Warszawa 2007, s. 554.

Brzuch bohaterki pokryty siatką rozstępów staje się źródłem jej kompleksów, dziecko – Jaromil – bezwiednie zmieniając jej ciało, wpłynął także na zmianę jej tożsamości, przemienił ją w matkę, z atrakcyjnej młodej kobiety, ze studentki, zainteresowanej literaturą i sztuką, uczynił matronę niezadowoloną ze swojej cielesności, świadomą oszpecenia swojego ciała. Jednakże uczucie to jest, jak często u Kundery, ambiwalentne, ponieważ ciąża, połów i pierwsze miesiące macierzyństwa uwolniły matkę bohatera od wrodzonego i prześladowającego ją od dzieciństwa obrzydzenia fizjologią ciała. Karmienie syna piersią staje się dla niej przeżyciem niemal metafizycznym¹¹. Powrót do rajskiego stanu harmonii, którą zapewniały jej pierwsze miesiące intymności i bliskości z synem, z niemowlęciem, które nie jest w stanie protestować, które zdane jest na łaskę i niełaskę dorosłego, nie jest oczywiście możliwy, choć matka pragnie być wciąż obecna w życiu syna, co przybiera z czasem kuriozalne formy – wkracza do pokoju syna w czasie aktu miłosnego i zawstydzonej kochance proponuje krople na żołądek, „przekonana”, iż dziewczyna cierpi na gwałtowne bóle¹². Z chorobliwą fascynacją przygląda się synowi i jego kochance żałując, że sama nie może stać się częścią ich miłosnego życia. Im bardziej jednak syn oddala się od jej ciała, im bardziej staje się samodzielną, myślącą jednostką, tym bardziej nieszczęśliwa staje się bohaterka. Jej ciało na zawsze naznaczone ciążą, rozstępami na brzuchu zostaje samo i staje się dla niej coraz bardziej obce. Siła płynąca z doświadczenia macierzyństwa zaczyna słabnąć, blaknąć, odchodzić w niepamięć, a w miejscu zwolnionym przez „tożsamość matki” nie pojawia się nic.

Podobnie bohaterka powieści *Nieśmiertelność* uświadamia sobie rozdzźwięk między tym, kim jest, a tym, jak wygląda. W momencie urodzenia dostaliśmy twarz, na której kształt i rysy nie mamy w najmniejszym stopniu wpływu, nasza cielesność jest zdeterminowana przez przypadek i tylko w niewielkim stopniu możemy ją kształtować. Dylematy bohaterki trafnie uchwyciła A. Warczyńska, podkreślając rozdzźwięk między tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne:

Cała postawa kobiety wydaje się pokazywać niezgodę na to, że nie mogła wybrać czegoś, co nie tylko ją tworzy, ale co jest dla spotykanych przez nią ludzi jedynym dostępnym dla nich jej wizerunkiem. Poza kilkoma bliskimi osobami, nikt nie może stwierdzić, kim Agnes jest w inny sposób, niż tylko oceniając jej wygląd zewnętrzny; wygląd, na który Agnes ma wpływ tylko w niewielkim stopniu, a który jest jej подарowany przez rodziców za pomocą genów¹³.

¹¹ M. Kundera, *Życie jest gdzie indziej*, op. cit., s. 14.

¹² *Ibidem*, s. 188-189.

¹³ A. Warczyńska, op. cit., s. 133.

Ciało może być źródłem kompleksów, traum, może uświadamiać człowiekowi jego niesuwerenność, zależność od przypadku. „Twoja twarz to nie jesteś ty”, jak mówi bohaterka powieści¹⁴, to tylko jeden z wycinków twojej tożsamości, niepełny, wprowadzający w błąd. Bohaterka powieści pragnie wyprzeć swoją cielesność jako sferę, której nie można kontrolować, która paradoksalnie znajduje się poza granicami jej tożsamości¹⁵. Podobnie traumatycznie swoją cielesność uświadamia sobie Jaromil dostrzegający wciąż w swojej twarzy cień twarzy matki i niepotrafiący owego cienia strząsnąć (ze swojej twarzy).

Teresę, bohaterkę *Nieznośnej lekkości bytu*, przesładują sny, w których musi nago chodzić wokół basenu razem z innymi kobietami, a na to wszystko patrzy jej ukochany Tomasz. W snach niby w lustrze odbijają się lęki bohaterki, która boi się, że nie jest dla Tomasza wyjątkowa, że należy do szeregu jego bezimiennych, nieistotnych dla mężczyzny kochanek. Z kolei liczne podboje miłosne Tomasza zdają się posiadać zgoła nie seksualną motywację – przystojnemu chirurgowi przyświeca idea podboju (świata), dogłębnego i przekrojowego poznania świata właśnie poprzez poszukiwanie w każdej ko-chance czegoś wyjątkowego, czegoś, co odróżni ją od tysięcy innych.

Czego w nich szukał? Co go do nich ciągnęło? Czyż akt miłosny nie jest wiecznym powtarzaniem tego samego? Nie. Zawsze pozostaje mały procent niewyobraźalnego. [...] Wyjątkowość «ja» jest ukryta w tym właśnie, co jest niewyobraźalne. Wyobrazić sobie umiemy tylko to, co jest takie samo we wszystkich ludziach, to, co jest ogólne. Indywidualnym «ja» jest to, co się różni od ogólnego, a więc to, czego nie można z góry odgadnąć, czego nie można wyliczyć, co trzeba dopiero odsłonić, odkryć, zdobyć¹⁶.

Kundera posługuje się interesującą z punktu widzenia moich rozważań figurą lekarza, którego do ciągłych podbojów miłosnych motywuje chęć zdobycia i zdefiniowania tego, co jest w człowieku wyjątkowe, co w ludzkiej tożsamości odróżnia go od innych. Poszukuje jednej milionowej różnicy, tej jednej milionowej, która odróżnia poszczególne kobiety od siebie¹⁷. Po akcie seksualnym Tomasz czuje, że „znów posiadał na własność kawałek świata, że wykroił swoim wyimaginowanym skalpelem skrawek materiału z nieskończonego płótna kosmosu”¹⁸.

¹⁴ M. Kundera, *Nieśmiertelność*, Warszawa 1995, s. 42.

¹⁵ A. M. Skibska, *Retoryka erotyzmu w prozie Milana Kundery*, „Bohemistyka” 2016, nr 1, s. 39–40.

¹⁶ M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, op. cit., s. 148.

¹⁷ E. Le Grand, *Kundera, aneb paměť touhy*, Olomouc 1998, s. 102.

¹⁸ M. Kundera, *Nieznośna lekkość bytu*, op. cit., s. 155.

Ciało jednoczy, ale i dzieli, sprawia, że przynależymy do większości, ale także nas z tej większości izoluje, czyniąc wyjątkowym i dla drugiego niepo-
wtarzalnym, tajemniczym.

Ale mimo że nasze ciała jednoczą nas jako ludzi, to również dzielą nas (dzięki ich fizycznej strukturze, funkcjonalnych praktykach i społeczno-kul-
turowej interpretacji) na różne płcie, rasy, grupy etniczne, klasy, a dalej –
na jedyne w swym rodzaju indywidualności, którymi jesteśmy. Wszyscy mo-
żemy używać nóg do chodzenia a rąk do sięgania, ale każda osoba ma od-
mienny chód i odciski palców¹⁹.

W ten sposób Kundera łączy tematykę seksualności z pytaniami natury
poznawczej, ponieważ, jak zauważa Sebastian Bodzak badając filozoficzne
konotacje cielesności i seksualności, poprzez doświadczenie dochodzi do on-
tologicznego splecenia ciała i świata, seksualność otwiera człowieka na dru-
giego, uwrażliwia go na niego, będąc jednocześnie formą ekspresji i ważną
sferą ludzkiej egzystencji, a nie tylko dodatkiem do niej²⁰. U Kundery w do-
świadczeniu seksualnym przejawia się i w całej pełni prezentuje ludzka po-
trzeba poznania świata właśnie poprzez poznanie drugiego człowieka, ale
także wyrażania siebie samego, pokazania własnej odrębności, inności i toż-
samości. Erotyka nie kłóci się z metafizyką, wręcz odwrotnie – erotyczne do-
świadczenia powinny być furtką do metafizycznych odkryć, wtedy tylko są
pełne i satysfakcjonujące:

Dla większości bohaterów powieści Kundery doświadczenie erotyczne jest
(powinno być, nie zawsze jest) doświadczeniem metafizycznym. Mówiąc ina-
czej – jest medium czegoś bardziej fundamentalnego niż wzlot na najwyższy
nawet szczyt seksualnej góry. Z pewnością nie chodzi o to, by cielesne zbliże-
nie traktować tylko jako stację przesiadkową na drodze do jakiegoś ukrytego
wymiaru; jako niepożądany szczebel, który należy jak najszybciej osiągnąć
i przekroczyć. Albowiem metafizyka nie kłóci się z erotyką²¹.

Co więcej, metafizyka nie kłóci się z erotyką, ale to właśnie erotyka wy-
zwala metafizykę, jest katalizatorem pewnych zachowań, otwiera człowieka
na głębię doświadczeń różnego rodzaju, uwrażliwia na kwestie, które wcze-
śniej pozostawały obojętne, niezauważalne, pozostające poza horyzontem
doświadczeń. Ludzie stają nadzy – dosłownie i w przenośni – przed czymś,

¹⁹ R. Shusterman, *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasad-
nienie dla somaestetyki*, „Journal of Aesthetic Education” 2006, nr 1, s. 49.

²⁰ S. Bodzak, *O podmiocie wcielonym. Ciało a seksualność w filozofii M. Mer-
leau-Ponty’ego*, „Kultura i wartości” 2013, nr 2 (6), s. 116.

²¹ S. Raube, *Metafizyczny erotyzm Milana Kundery*, „Kartki” 1997, nr 16, s. 83.

co nowe, nieodkryte, tajemnicze i pociągające, wrażliwi, otwarci i gotowi na wyprawę w nieznanne.

Jedną z niewielu sfer, w której Jaromil ze wspomnianej już powieści *Życie* jest gdzie indziej może czuć się w miarę bezpieczny, jest właśnie seksualność. Jak nadmieniałam wcześniej, i tam sięga złowrogi cień matczynej dominacji, jednak Jaromil właśnie poprzez relacje seksualne ze swoją kochanką buntuje się przeciw matce, ale także przeciw tradycyjnemu „burżuazyjnemu” społeczeństwu. Wolność seksualna staje się jego drogą do męskości, jest sposobem, jak przepoczwarzyć się z chłopca w mężczyznę, jak uciec przed natarczymym „upupianiem”. Ma także wymiar polityczny, ponieważ jego kochanka, Ruda, pochodzi z nizin społecznych i jest, inaczej niż Jaromil, przedstawicielką proletariatu. Obcując z nią, Jaromil po wielokroć buntuje się: łamiąc konwenanse i wybierając sobie biedną kasjerkę ze sklepu spożywczego na obiekt swoich seksualnych fascynacji, odcinając się od matki i jej rodziny, przyłączając się tym samym do rewolucji społecznej, politycznej i kulturalnej, jaka miała miejsce w Czechosłowacji po roku 1948. Jaromil wybierając Rudą buntuje się także przeciwko wysublimowanym gustom artystycznym wpajanych mu przez matkę i przez nauczyciela rysunku, bez smutku żegna się z poezją stojącą pod znakiem dziewiętnastowiecznego mieszczaństwa i międzywojennej awangardy, skłania się ku prostym, wpadającym w ucho rymom i rytmom, pragnie tworzyć poezję zrozumiałą dla swojej kochanki. Właśnie jej niewybredny, nieukształtowany gust staje się dla niego wyznacznikiem piękna, harmonii i swoistym aktem wolności – socrealistyczna poezja, wzbudzająca zachwyty kochanki ma być dla Jaromila wzorem do naśladowania.

Życie erotyczne poety ma jednak także swoje ciemne strony. Pod płaszczkiem seksualnych zabaw chłopak mści się na Rudej za wszystkie swoje niepowodzenia, za matczyną nadopiekuńczość, za jej władczość. Chłopak stosuje wobec kochanki przemoc fizyczną i terror psychiczny. Staje się chorobliwie zazdrosny o przeszłość dziewczyny, ale także o jej teraźniejszość, stara się ją osaczyć, podobnie jak osacza go jego własna matka. Powiela więc tym samym symboliczny gwałt, którego dopuszczała się na nim matka. Ciało jest traktowane przedmiotowo, ale jednocześnie jest czymś, co można ukarać za „przewinienia duszy”.

Poprzez seks buntuje się także atrakcyjna blondynka Růžena z powieści *Walc pożegnalny* zamieszkująca prowincjonalne miasteczko uzdrowiskowe. Zachodzi w ciążę, jak sama twierdzi z przystojnym muzykiem, co staje się dla niej szansą ucieczki do lepszego świata. Jej ciało ma być przepustką do wolności. W powieści pojawiają się również ciekawe motywy dotyczące eksperymentów z ludzką płodnością – doktor Škréta, lecząc niepłodność poprzez wstrzykiwanie niczego niepodważającym pacjentkom swojego nasienia,

realizuje swój plan stworzenia doskonałego społeczeństwa braci i sióstr, co oczywiście nosi w sobie pewne groteskowe rysy i stanowi aluzję do planu budowy doskonałego społeczeństwa socjalistycznego, składającego się z równych sobie ludzi podobnych do siebie. Ciało kobiety staje się przedmiotem eksperymentów, jest bezwolne, wydane na pastwę obcego człowieka, choć samemu doktorowi Škrécie przyświecają szlachetne ideały. Miasteczko powoli zapełnia się podobnymi do siebie dziećmi, kopiami doktora Škréty, z jego charakterystycznym orlim nosem.

Seks staje się również narzędziem służącym do ustalenia relacji między ludźmi w kategoriach dominacji. Bohaterowie *Księgi śmiechu i zapomnienia* uprawiają seks, aby sobie coś udowodnić, a każdemu z trójki protagonistów przyświecają inne cele, każdy ma inne motywacje. Akt seksualny dla każdego z nich oznacza co innego i jest sposobem, aby „odegrać się” na innym, aby zemścić się za coś i samemu sobie coś udowodnić. Poszczególne elementy miłosnego trójkąta tracą własną tożsamość, zabawa zaczyna przypominać bal maskowy, a upragnioną wolność, a raczej wyzwolenie, każdy osiąga na własną rękę, wtłaczając drugiego w inne role, „przyprawiając mu gębę” w gombrowiczowskim tego słowa znaczeniu: „Karel nałożył Ewie maskę Nory, sobie maskę dziecka, a Marketa oddzieliła mu głowę od ciała”²².

Cielesność może być jednak nie tylko więzieniem, pretekstem do odegrania się na kimś innym czy też sposobem, jak podkreślić swoją dominację, albo też sferą chwilowej wolności. W *Księdze śmiechu i zapomnienia* Kundera demonstruje także inne odsłony cielesności, cielesności, która ponownie staje się pretekstem do pokazania pewnych mechanizmów, którymi rządzą się relacje międzyludzkie. Kundera demaskuje automatyzm, śmieszność ludzkich postaw, brak głębszej refleksji. Pokazuje, że w każdym ludzkim geście, każdym zachowaniu, czai się jego przeciwieństwo. Píše o śmiechu diabelskim, który symbolizuje wyjście z szeregu, który burzy porządek i pokazuje, jak płynne i nieoczywiste może być to, co jeszcze przed chwilą wydawało się być pewne i niezmienne. Opisując spotkanie pary kochanków, Kundera pokazuje inny aspekt ludzkiej seksualności, jej nieodparty komizm, który jest jednak bardzo niebezpieczny:

Śmiech czaił się tu jak wielka pułapka, cierpliwie oczekująca w pokoju, ukryta za cienką ścianką. Istniało tylko parę milimetrów dzielących akt miłosny od śmiechu, a on bał się, by ich nie przekroczyć. Parę milimetrów dzieliło go od granicy, za którą wszelkie rzeczy przestają mieć sens²³.

²² M. Kundera, *Księga śmiechu i zapomnienia*, Warszawa 1993, s. 54.

²³ Ibidem, s. 216.

Diabelski śmiech potrafi wyswobodzić, jest furtką do wolności, ale również niszczy porządek i ustalone schematy. Kochankowie rozbierają się i stają się to dla nich nieodparcie komiczne. Jest to scena wyjątkowa w twórczości Kundery, najczęściej motyw zrzucania ubrań wiąże się u niego z motywami przełamывania wstydu, stwarzającego granice między tym, co narzucone przez kulturę, a tym, co naturalne, między tym, co animalne, a tym, co racjonalne²⁴.

Dzięki śmiechowi wychodzą także z szeregu dwaj uczestnicy spotkania, podczas którego uprawiany jest seks grupowy. Uczestnicy przypominają niewolników, pozbawionych własnego zdania, potulnie przyjmujących napomnienia i uwagi od gospodyni spotkania. Przypominają marionetki wprawiane w ruch ręką okrutnego demiurga, który każe im tańczyć w rytm śpiewanej przez siebie piosenki. Nagle rozbrzmiewa kunderowski „śmiech diabelski”, który demaskuje bezsensowność, bezrefleksyjność i pustkę pozornie wyrafinowanych gier seksualnych. Dwaj uczestnicy grupowych zabaw seksualnych destabilizują całe „święto wolności”, śmiejąc się z samych siebie, w trakcie aktu seksualnego uświadamiają sobie komiczność całej sytuacji i właśnie poprzez śmiech uciekają z tego świata przepełnionego automatyzmem²⁵.

Prowincjuszka zaopiekowała się nim z niezwykłą pilnością, lecz jego wzrok stale kierował się ku przeciwległej stronie pokoju, gdzie ręka Barbary znalazła zatrudnienie z przyrodzeniem łysonia. Pochylone kobiety w ten sam sposób zajmowały się tą samą rzeczą i wyglądały jak pracowite ogrodniczki nad grządką. [...] Oczy obydwu mężczyzn spotkały się i Jan dostrzegł, jak ciało łysonia zdrząło ze śmiechu. [...] Patrzyli na siebie i jednocześnie unikali swego wzroku, bo mieli świadomość, że śmiejąc się popełniają niemal świętokradztwo [...]²⁶.

Śmiech bohaterów można interpretować jako reakcję na bezsensowność ludzkiego świata, pojawia się on w najmniej oczekiwanym momencie i ma wielką siłę rażenia. Ludzka seksualność, cielesność to pretekst, by pokazać, jak łatwo, w mgnieniu oka można zniszczyć udawany patos, zburzyć fałszywą wiarę, wyjść z szeregu, by skosztować prawdziwej wolności. Przekorny diabelski śmiech niszczy powagę tego pozbawionego duchowości aktu seksualnego, pokazuje jego inny wymiar, demaskując jego automatyzm i bezsensowność. Akty seksualne zaczynają przypominać ćwiczenia fizyczne, to

²⁴ A. Haman, *Eros, sex, tělo a stud v tvorbě Milana Kundery*, [w:] A. Haman, *Tři stálice české prózy*, Praha 2014, s. 282.

²⁵ M. Cieliczko, *Humor Kundery – o kilku (nie)śmiesznych tekstach*, „Bohemistyka” 2015, nr 3, s. 233-234.

²⁶ M. Kundera, *Księga śmiechu i zapomnienia*, op. cit., s. 226.

pozbawione sensu ruchy, wykastrowane ze znaczeń. Czeski literaturoznawca Aleš Haman widzi w tej scenie próbę ośmieszenia przez Kunderę rytualizacji erotyki²⁷.

Ciało może też być dla Kundery ratunkiem przed kiczem, ponieważ nagie ciało, obdarzone zdradliwą fizjologią, którą nie do końca da się kontrolować, ciało pozbawione ornamentów, jest w jakiś sposób prawdziwe, autentyczne w swojej wstydlivosti i bezwstydlivosti, w swojej niewinności i grzeszności. Helena, bohaterka debiutanckiej powieści Kundery *Žart*, przeżywająca zawód miłosny, zażywa zamiast trucizny, która miała spowodować jej śmierć, środki na przeczyszczenie. Siedząc w toalecie, przeżywając dokuczliwe skurcze, żalosa i ponizona, jest o wiele bardziej autentyczna w swoim cierpieniu niż niejedna bohaterka dziewiętnastowiecznych romansów, która „złożyła swoje życie na ołtarzu miłości”. W *Księdze śmiechu i zapomnienia* w podobny sposób pokazana jest siła i słabość ciała. W obecności jednego z protagonistów powieści dziewczyna publikująca pod swoim nazwiskiem teksty dysydentów nagle pod wpływem stresu dostaje rozstroju żołądka i właśnie wtedy, w sytuacji wstydlivej, intymnej, kiedy strach zagląda jej w oczy, staje się dla bohatera powieści autentyczna, a dzięki temu seksualnie niezwykle atrakcyjna.

Ta dziewczyna zawsze mi się podobała, ale w zupełnie niewinny, aseksualny sposób. Jej ciało stale było jakby ukryte za zasłoną błyskotliwej inteligencji, dystyngowanego zachowania i eleganckiego stroju. R. nie pozostawiała nigdy żadnej szczeliny, przez którą mógłbym dostrzec błysk jej nagości. I oto nagle strach rozkroił ją jak rzeźnicki nóż. Miałem wrażenie, że jest przede mną otwarta jak przepołowiona wołowa tusza wisząca na haku. Siedzieliśmy obok siebie na tapczanie, w obcym mieszkaniu, z toalety odzywał się świszczący dźwięk wody napełniającej opróżniony przed chwilą rezerwar, a mnie nagle chwyciło straszliwe pragnienie kochania się z nią. Mówiąc dokładnie: straszliwe pragnienie zgwałcenia jej. Chciałem rzucić się na nią i zamknąć w objęciach wraz z wszelkimi jej, tak podniecającymi, sprzecznościami, ze wspaniałymi strojami i rozstrojonym żołądkiem, z inteligencją i strachem, z dumą i nieszczęściem²⁸.

To, co głęboko ludzkie, prawdziwe, autentyczne, niezawołowane w paradygmaty kultury, wyuczonych gestów, wychowania i dobrego smaku, wydaje się być porażająco atrakcyjne, przyciągające, magnetyzujące. Ciało nie podlega tak silnej kontroli kultury, jak ludzki umysł, jest prawdziwe w swoim bólu, odarte z ornamentów²⁹. Właśnie tak przedstawione ciało – defekujące, ponizone w swojej trudnej do ogarnięcia fizjologii – jakby bezwiednie ratuje

²⁷ A. Haman, op. cit., s. 283.

²⁸ M. Kundera, *Księga śmiechu i zapomnienia*, op. cit., s. 80–81.

²⁹ P. Dybel, *Ziemscy, słowni, cielesni. Eseje i szkice*, Warszawa 1988, s. 276–277.

bohaterów z opresji kiczu³⁰. Oczywiście ciało jest również w pewnym stopniu podatne na „wpływy zewnętrzne”, podlega działaniu kultury i społeczeństwa, jak zauważa Zygmunt Bauman:

A co jeśli przyjąć, że ciało ludzkie, podobnie jak myśli i uczucia, jest wystawione na działanie społeczeństwa? Że na cele, podobnie jak na myślach i uczuciach, społeczeństwo odciska swój kształt [...], że ciało, podobnie jak myśli i uczucia, jest «wytworem społecznym», i że sens bycia wytworem ma swą historię w przypadku ciała, podobnie jak ma ją w przypadku myśli i uczuć?³¹

Jednakże jednocześnie to właśnie ciało i jego fizjologia są w nas najbardziej archaiczne, animalne, podlegające instynktom, są najbardziej „dziewicze”, niezmiennie, niepodlegające kontroli, a właśnie dzięki temu autentyczne.

U Kundery istotne są momenty, kiedy widać, iż ciało posiada również moc sprawczą nad duszą, wyrывая człowieka z patosu, z kiczu, ratując przed teatralnością i nieautentycznością. Przychodzi tutaj na myśl słynna kunderowska definicja kiczu „Kicz jest absolutną negacją gówna w dosłownym i przenośnym tego słowa znaczeniu, kicz eliminuje ze swego pola widzenia wszystko, co w ludzkiej egzystencji jest z zasady nie do przyjęcia”³². Skatologiczne dywagacje zajmują znaczną część szóstego rozdziału powieści *Nieznosna lekkość bytu*, ale, jak to zazwyczaj u Kundery bywa, rozważania te są wielokierunkowe. Gówno symbolizuje nie tylko to, co autentyczne, ale także to, co dla człowieka wstydlive, obrzydliwe, trudne do zaakceptowania, ale stanowiące nieodłączną część życia. Kicz, czyli nieobecność gówna, to parawan zasłaniający śmierć, jak pisze przenikliwie Kundera³³. Kundera odchodzi od znamiennego dla XIX wieku i początku XX wieku pragnienia „bezcieleśności”³⁴, pokazuje fizjologię w sposób niemalże afirmujący, podkreślając jej wyzwalającą funkcję. Ciało nie pozwala przemilczeć pewnych kwestii, nie pozwala zamknąć oczu przed istnieniem tego, co niewygodne. Kicz według Kundery pełni funkcje terapeutyczne będąc „kategoryczną zgodą na byt”, czyli bezwzględną aprobatą sensu ludzkiej egzystencji w świecie, która, jak pisze Jacek Rogucki, polega „na wykluczeniu z pola widzenia

³⁰ A. Haman, op. cit., s. 287.

³¹ Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 70.

³² M. Kundera, *Nieznosna lekkość bytu*, op. cit., s. 187.

³³ Ibidem, s. 191.

³⁴ A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somapoetyki*, „Teksty Drukie” 2011, nr 4, s. 24.

wszelkiego pęknięcia w bycie, niedoskonałości istnienia oraz nieuleczalnego rozdziewu między nim a ideałem (który usiłuje zasypać kicz)³⁵.

Erotyka, cielesność i seksualność, jak starałam się pokazać w swoim artykule, pełnią w twórczości Kundery różne „nierotyckie” funkcje, wykraczają poza swoje prymarne znaczenia, wykraczają poza pole znaczeniowe cielesności. Stają się punktem wyjścia do głębokiej, wielopłaszczyznowej analizy ludzkiego bytowania w świecie. Prozę Kundery można więc z pewnym przybliżeniem oka uznać za oszustwo, bo czytelnik, wciągnięty w atrakcyjną fabułę, okraszoną wieloma scenami seksu, nie zauważa, że oto zapuścił się w skomplikowane rozważania filozoficzne, niemające bynajmniej nic wspólnego z erotyką czy ogólnie rzecz ujmując z cielesnością. My jako czytelnicy zostajemy wciągnięci w skomplikowaną grę mającą na celu badanie trudnych do uchwycenia mechanizmów rządzących światem i samym człowiekiem. Mechanizmów tych nie da się zauważyć i zbadać bez zakotwiczenia w rzeczywistości, a rzeczywistość ta przybiera u Kundery właśnie takie formy: cielesności i erotyzmu. Ciało jawi się jako pretekst, bo Kunderze udało się wyrwać cielesność z oczywistych powiązań, pokazać, że za pośrednictwem rozważań o ciele można dogłębniej poznać ludzką duszę.

Milan Kundera często posługuje się opisami aktów seksualnych, by przedstawić czytelnikowi jakiś głębszy wymiar ludzkiej kondycji, jego psychikę, a nawet przeżycia metafizyczne. Mimo że niektórzy dopatrują się w tej konwencji pogoni pisarza za popularnością, to jednak wydaje się, że poszukując głębszego sensu w tych opisach, możemy odnaleźć ukryte znaczenia i subtelne przekazanie tego, co trudno jest oddać po prostu za pomocą słów i wyjaśnień³⁶.

Dla Kundery cielesność staje się areną gier o dominację, szczególnie jest to związane z seksualnością, gdzie, jak zauważa Lubomir Doležel, celem aktu seksualnego jest podporządkowanie sobie drugiej osoby³⁷. Sfera seksualna jest jednocześnie w twórczości Kundery jedną z ostatnich przestrzeni wolności w spolityzowanym, zawłaszczonym przez system komunistyczny świecie³⁸, ale i do tej sfery przenika zło i niesprawiedliwość otaczającego świata: „Ve světě unifikované, ba dokonce zakázané duchovnosti je traumatická sexu-

³⁵ J. Rogucki, *Trywializacja piękna – kicz*, [w:] J. Rogucki, *(Nie)aktualność piękna: niektóre argumenty współczesnego kalloklazmu w sztuce*, Wrocław 2016, s. 96.

³⁶ A. Warczyńska, op. cit., s. 138.

³⁷ L. Doležel, *Milan Kundera: Erotika a politika*, [w:] L. Doležel, *Studie z české literatury a poetiky*, Praha 2008, s. 107.

³⁸ K. Chvatík, *Svět románů Milana Kundery*, Brno 1994, s. 11.

alita pouze dalším lakmusem traumatichnosti společnosti”³⁹. Ciało u Kundery jest nośnikiem wielu znaczeń, które w swoim artykule starałam się przybliżyć, a według mnie analiza cielesnych aspektów pozwala lepiej poznać inne, nie-cielesne aspekty ludzkiego bytowania w świecie.

Tę cechę utworów Kundery odsłaniają nie do końca udane adaptacje filmowe jego powieści. Niezwykle trudno je sfilmować, o czym świadczy np. artystyczna porażka ekranizacji powieści *Nieznośna lekkość bytu* w reżyserii amerykańskiego filmowca Philipa Kaufmana z 1988 roku. Ten wielowarstwowy, polifoniczny i skomplikowany semantycznie tekst został sprowadzony do banalnej historii miłosnej, w której uwaga widza koncentrowała się na graniczących z pornografią scenach erotycznych w wykonaniu wybitnych przecież aktorów – Daniela Day-Lewisa i Juliet Binoche. Sam Kundera niezwykle krytycznie ocenia dzieło amerykańskiego reżysera, choć recenzje krytyki były dość przychylnie. Film jest mu obcy, a najgorsza jest dla niego żalotna monotoność filmowych orgazmów⁴⁰. Květoslav Chvatík ma podobne obiekcje, pisząc, iż film zamienił się w banalny ciąg scen erotycznych, sfilmowanych w zmanierowany hollywoodzki sposób:

[...] právě tato filmová verze potvrdila nepřevoditelnost Kunderova intelektuálního románového stylu do obrazové řeči filmu. Scénář eliminoval celou filozofickou a snovou rovinu textu a oslabil zrcadlový příběh druhé dvojice, Sabiny a Franze, a zbavil tak text jeho polyfoničnosti. Zredukoval příběh Tomáše, Terezy a Sabiny na tradiční milostný trojúhelník a jejich křehký milostný vztah proměnil v banální sled erotických scén v hollywoodské manýře⁴¹.

Kłopoty przy ekranizacji tego najbardziej znanego dzieła Kundery odsłaniają także wewnętrzną strukturę tej powieści, pokazując, że ludzką cieleśność, seksualność bardzo łatwo można odrzec z metafizyki i, pokazując jej dosłowność, odrzec ją ze znaczeń.

Kobiece ciało wyposażone zostaje u Kundery w pewną dwoistość. Z jednej strony jest nosicielem pozytywnie nacechowanych znaczeń estetycznych, ale z drugiej strony, jak we wspomnianym wyżej przypadku Teresy z *Nieznośnej lekkości bytu*, ciało kojarzyć się może z pewną uniformizacją⁴², z tym, że zanurzeni w kontekst setek nagich ciał tracimy swoją wyjątkowość i stajemy się powielaną po wielokroć matrycą.

³⁹ A. Peņceva, *Znásilněný archetyp: Ženy v románech Milana Kundery*, [w:] red. J. Matonoha, *Česká literatura v perspektivách genderu: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky. Jiná česká literaura (?)*, Praha 2010, s. 187.

⁴⁰ M. Kundera, *Nesnesitelná lehkost bytí*, Brno 2006, s. 5-6.

⁴¹ K. Chvatík, op. cit., s. 100.

⁴² A. Haman, op. cit., s. 281.

Podobną ambiwalencją zostają w prozach Kundery obdarzone szeroko pojęte kwestie związane z fizycznością, cielesnością, seksualnością – może być to obszar wolności, spełnienia, źródło głębokich metafizycznych przeżyć, ale także piekło – pełne traum, niepewności, przemocy, zła. W twórczości Kundery widać pełen wachlarz podejść do ludzkiej fizyczności, co pozostaje w zgodzie z dwudziestowiecznymi realizacjami tej tematyki w literaturze i kulturze: „Cielesność jako wymiar egzystencji odnosi się również do sposobu przeżywania, doświadczania siebie, innych osób i świata”⁴³. Ciało w prozach Kundery jest jednocześnie ważne i nieistotne, ciężkie i lekkie, niezapomniane i podatne na zapomnienie, jest ostoją tożsamości, ale także tym, co ową tożsamość jest w stanie rozchwiać. Jest to jeden z często stosowanych przez Kunderę sposobów uchwycenia rzeczywistości w całej jej ambiwalencji i niespójności⁴⁴. Kundera wpisuje ciało w wiele szeroko rozumianych dyskursów kulturowych, pokazuje jego siłę i słabość, jego autentyczność i zdradliwość, jego piękno i obrzydliwość. Cielesność w pojęciu Kundery pokazana jest jako kategoria wewnętrznie niejednorodna, która oprócz tego, iż wyraża samą siebie, jest w stanie wyrazić również o wiele więcej i, pozostając do końca w tajemniczym cieniu, odsłonić wiele tajemnic ludzkiego losu.

Bibliografia

- Bauman Z., *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1995.
- Bodzak S., *O podmiocie wcielonym. Ciało a seksualność w filozofii M. Merleau-Ponty'ego*, „Kultura i wartości” 2013, nr 2 (6), s. 107-119.
- Chvatík K., *Svět románů Milana Kundery*, Brno: Atlantis, 1994.
- Cieliczko M., *Humor Kundery – o kilku (nie)śmiesznych tekstach*, „Bohemistyka” 2015, nr 3, s. 226-250.
- de Beauvoir S., *Druga płeć*, Warszawa: Jacek Santorski & Co., 2007.
- Doležel L., *Milan Kundera: Erotika a politika*, [w:] L. Doležel, *Studie z české literatury a poetiky*, Praha 2008, s. 105-115.
- Dybel P., *Ziemscy, słowni, cielesni. Eseje i szkice*, Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1988.
- Haman A., *Eros, sex, tělo a stud v tvorbě Milana Kundery*, [w:] A. Haman, *Tři stálice české prózy*, Praha 2014, s. 280-289.
- Jungmann M., *Kunderovské paradoxy*, [w:] *Z dějin českého myšlení o literatuře IV*, red. M. Příbáň, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2005, s. 312-338.

⁴³ B. Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006. s. 20.

⁴⁴ S. Richterová, *Tři romány Milana Kundery*, [w:] S. Richterová, *Eseje o české literatuře*, Praha 2015, s. 424.

- Kundera M., *Kastrující stín svatého Garty*, Brno: Atlantis, 2006.
- Kundera M., *Księga śmiechu i zapomnienia*, Warszawa: PIW, 1993.
- Kundera M., *Nieśmiertelność*, Warszawa: PIW, 1995.
- Kundera M., *Nieznośna lekkość bytu*, Warszawa: PIW, 1996.
- Kundera M., *Sztuka powieści*, Warszawa: Czytelnik, 1998.
- Kundera M., *Žycie jest gdzie indziej*, Warszawa: PIW, 2002.
- Le Grand E., *Kundera, aneb paměť touhy*, Olomouc: Votobia, 1998.
- Łebkowska A., *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somapoetyki*, „Teksty Drugie“ 2011, nr 4, s. 11-27.
- Penčeva A., *Znásilněný archetyp: Ženy v románech Milana Kundery*, [w:] red. J. Matoňoha, *Česká literatura v perspektivách genderu: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky. Jiná česká literaura (?)*, Praha 2010, s. 181-191.
- Przymuszała B., *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków: Universitas, 2006
- Raube S., *Metafizyczny erotyzm Milana Kundery*, „Kartki” 1997, nr 16, s. 81-83.
- Richterová S., *Tři romány Milana Kundery*, [w:] S. Richterová, *Eseje o české literatuře*, Praha: Pulchra, 2015.
- Rogucki J., *Trywializacja piękna – kicz*, [w:] J. Rogucki, *(Nie)aktualność piękna: niektóre argumenty współczesnego kalkoklazmu w sztuce*, Wrocław: Wydział Malarstwa i Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, 2016, s. 87-99.
- Shusterman R., *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, „Journal of Aesthetic Education” 2006, nr 1, s. 45-60.
- Skibska A. M., *Retoryka erotyzmu w prozie Milana Kundery*, „Bohemistyka” 2016, nr 1, s. 19-50.
- Warczyńska A., *Beztrósko stworzona maszyna czy język miłości? – wybrane koncepcje ciała w literaturze Milana Kundery i filozofii*, „Maska. Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy” 2011, nr 11, s. 114-124.