Petr A. Bílek

Pojem „exilu" jako koncept neustálého zprostředkovávání a míjení (vnímání české exilové literatury 70. a 80. let)

Mluvit s nomády nelze. Naši řeč neznají, ba kdo ví, jestli nějakou vlastní mají. Mezi sebou se domlouvají podobně jako kavky.

(Franz Kafka: Starý list)

Když v roce 1992 píše Karel Kosík esej Pravda exilu – exil pravdy, formuluje problém exilu ve 20. století do metaforické teze: „*...do vyhnanství byla poslána pravda. Pravda je v exilu, a proto je běženství běžným jevem našich dnů.*"[1] Tato teze mu slouží jako východisko k existenciální představě o pravdě jako psanci bloudícím Zemí a o exulantství jako společném údělu nás všech. Přijmeme-li Kosíkovu metaforiku, ocitneme se v diskurzu Pravdy transcendentální, Pravdy zjevené Mojžíšovi ve formě původní Smlouvy. Kosík svůj obrazný jazyk založil na personifikaci, na představě soudržné, celostné Pravdy jako něčeho s vlastní identitou, se schopností nést v sobě substanci vlastního „já". Paul Ricouer by takto chápané „já" specifikoval jako „já" ve smyslu latinského „idem": stabilní, neproměnné v čase. Jeho koncept identity však nabízí i druhý aspekt – latinské „ipse": takový koncept identity se zříká nároků na jakoukoli premisu o neměnnosti jádra, o esenciální a trvalé podstatě tohoto „já". Namísto totožnosti a z ní se odvíjejícího mechanismu srovnávání („já" jakožto podobný jiným) pak může Ricouer uvažovat i o „já" jako něčem implikovaném, něčem, co získává svůj smysl mimo svou vlastní esenci („já" jakožto „alter", jiný). Zdá se mi, že právě tato představa, byť jen ve svém prvotně metaforickém rozměru, nabízí dobrou a funkční optiku pro uvažování o tom, jak domácí literární kontext, především 70. a 80. let, vnímal texty vzniklé v exilovém kontextu a jak se nemohl vyhnout jejich nadinterpretovávání, jejich „jinému" čtení.

Když Milan Kundera v Knize smíchu a zapomnění poprvé ve svém románovém světě explicitně tematizuje vlastní autorské „já", umísťuje je do „věže", do nejvyššího patra nejvyšší budovy ve francouzském městě Rennes. Tato situovanost mu umožňuje rozvinout metaforický obraz distance, v níž slza lítosti v oku paradoxně funguje teleskopicky, jako nástroj zvětšení detailu při pohledu zpět na východ, směrem

k Praze. Popis oné situovanosti ve věži však zůstává vágní: daná budova je nejvyšší pouze ve srovnání s jinými budovami v Rennes. Přesto nejsme nijak znejistěni a celou scénu si plynule a „přirozeně" konkretizujeme, aniž by si valná většina z nás dokázala představit či vybavit panoráma tohoto Bretonova města. Ať už je ale daná situace autentická či nikoli, Kundera nemůže být „pravdivý" ve smyslu vyčerpávající faktičnosti. Údaj o počtu pater téže reálné budovy by se totiž lišil v závislosti na obecně kulturním úzu či kódu toho, kdo daný text bude číst; vstupuje-li „Kundera" do dané budovy, ocitá se pro někoho v přízemí, pro jiného ale v prvním patře. A právě tato metafora se mi zdá příznačná a ilustrativní. Se vstupem do jiného jazykového a kulturního kontextu se český spisovatel v exilu nutně ocitl v **mezi**-prostoru, kdy totéž patro mohlo být pro jednoho vnímatele přízemím, pro jiného však už prvním patrem. Ocitl se v kontextu, jehož „encyklopedie", abychom použili Ecovo domyšlení Barthesova pojetí kulturních kódů, nebyla totožná s „encyklopedií" kontextu, který opustil.

S velkou mírou zjednodušení se snad tento stav popisuje jako stav volby ze dvou možností. Buď si lze tuto novou „encyklopedii" osvojit a pohybovat se v novém prostoru, kde znaky odkazují k potenciálně jiným referentům, anebo si v prostoru psaní uchovat své povědomí o předchozím kontextu a vyslovovat se k němu, byť osvěžování zážitků z tohoto kontextu se může dít pouze zprostředkovaně. Pro první typ by se nabízel psychologický slovník s pojmy adaptace, identifikace apod., pro druhý typ se spíše nabízí obrazné domyšlení vertikální metafory disentu i do její horizontální osy. Vzhledem k tomu, že se zde pohybujeme na půdě individuálních a jedinečných autorských osudů, byla by snaha o jakoukoli typologizaci násilná a vždy nutně apriorní. Naproti tomu typologie textová se nabízí zcela zřetelně, už jen letmým pohledem na způsob vydávání děl dvou „protichůdců", kteří oba typy psaní reprezentují naprosto zřetelně.

Francouzská či anglická vydání Kunderových románů víceméně nevyžadují aktivaci prostředků paratextových: obálky kromě reklamních citátů-sloganů nabízejí pouze stylizovanou autorovu fotografii, k románovému textu odkazující emblémovou ilustraci a výčtové reference k dalším Kunderovým dílům. „Život" Kunderův bývá zredukován – a to ještě pouze u ne-francouzských vydání – na informaci, že autor žije ve Francii. Text sice bývá v některých vydáních doprovázen autor-

skou předmluvou, doslovem, rozhovorem či esejem jiného vykladače, ale jejich přiřazení k vlastnímu románovému textu je volné a slouží spíše momentální autorsko-vydavatelské strategii, a proto je i v jednotlivých vydáních proměnné. Téma ***zprostředkovávání*** jiného, západnímu čtenáři neznámého světa je traktováno explicitně románovým textem, aniž by bylo třeba vysvětlujících editorových poznámek. Kunderova poetika románu dělá z aspektu ***překladu*** – nejen ve smyslu jazykovém, ale i kulturně a společensky kontextovém – jeden z nosných leitmotivů, nabývajících stále zřetelněji platnost tematické dominanty. Kontextovost a kontextualizace zde není prezentována jako přítěž, jako břímě, které by mělo být způsobem vydání odstraněno. Jako by vše bylo pod autorskou kontrolou, a to dokonce – alespoň od druhé poloviny 80. let – včetně autorova posouzení kompetence překladatelovy a jejího garantování, byť stále znovu a znovu revokovaného. Příkladem exemplárně protikladným nám může být způsob vydávání beletristických textů Havlových: přebal zahrnuje emblémově životopisné údaje (Pražské jaro, Charta 77, věznění, zakázanost jeho děl doma), údaje o jednotlivých hrách jsou doplňovány oceněními, jichž se jim dostalo, a vlastní texty především ze 70. let doprovází aparát poznámek, který nepřeložitelné jazykové a kulturní reference vysvětluje (záměna Kohouta a Holuba, informace o tom, kdo je Karel Gott či Jiřina Bohdalová apod.). Zatímco první typ námi vyhrocované binární opozice tedy reprezentuje psaní programově de-kontextualizované, „jiné", ale srozumitelné, v němž se „nevýhoda" (neznalost kontextu) stává „výhodou" a snad i podmínkou hry, druhý typ nabízí psaní kontextově vázané, odkazující zpět do výchozího aktuálního světa, v němž se kontextové odkazy prezentují jako něco sice specifického a snad i „pikantního", ale přesto jako něco, co má být způsobem vydání odstraněno, posunuto do polohy, v níž lze komunikovat, ale v níž zůstávají znaky „cizosti" a „exotičnosti".

Aspekt kontextové (s)vázanosti má pochopitelně i svůj imanentně literárněhistorický rozměr. Realisticko-psychologická próza 19. století nesporně vytvořila jistý standard vnímání a konkretizování si fikčního světa; dominantní mimetické směřování bylo umožněno tím, že mimetická osa byla jakoby pouze doplňována aktivitou na ose deiktické, která směřovala ke scelování, ztotálňování jednotlivých mimetických referencí. Jako možný bod zlomu, potřebujeme-li jej, se tu může jevit

Kafkova povídka Popis jednoho zápasu. Její dva protagonisté se v první části pohybují ve fiktivním světě budovaném na takřka dokonalé kontextové referenčnosti; jejich cestu Ferdinandovou ulicí a pak doprava po nábřeží ke Karlovu mostu lze doslovně sledovat na mapě. Čtenáři znalému alespoň elementární topografie Prahy může tato část připadat téměř jako místopisný obrázek. S příchodem na Křižovnické náměstí a s odhodláním překročit řeku se ale celá časoprostorová scenérie změní, odkazování k reálným místním názvům se zcela vytratí a na jeho místo nastoupí bizarní, nelogický svět, bránící se přisvojení nejen z hlediska pravděpodobnosti, ale i představitelnosti. Třetí část povídky se opět poněkud „snese na zem", ale explicitně lokalizační reference se už navždy vytratí a vyznění povídky je stejně dostupné či nedostupné čtenáři z Prahy i Buenos Aires. Jako by zde Kafka explicitně tematizoval posun poetiky 19. století k poetice modernistické, posun od ověřitelného odkazování k modelování, stylizaci a pootvírání významů. Tímto směrem šla snad celá škála imanentně fungujících literatur, v nichž modernistický podnět zůstal už provždy vstřebán. Česká literatura však ve své kvantitativně dominující produkci zůstala ještě na dvě desetiletí do jisté míry v kontextu 19. století, v němž byla chápána jako nástroj ilustrující předem zformulované a národním kolektivem obecně sdílené ideje. Po pár letech relativně imanentního vývoje pak se začátkem totalitního období vstoupila literatura opět do institucionálně utvářeného kontextu, v němž – obecně řečeno – se význam textu nerodí v textu samém, ale právě v kontextovém přiřazování a v očekávání s ním spojeným. Pro českou literaturu lze tak zobecnit poněkud specifické fungování sémiotizace, tj. zvýznamňování jednotlivých prvků literárního textu. Obecně platný mechanismus autentifikace, tedy přisvojování si „cizího" světa textu jako světa možného, který lze nějakým způsobem vztáhnout do našeho aktuálního světa, zde funguje v posunuté, redukované podobě: pracuje s obecně sdíleným povědomím, znalostí, a to jak ve sféře povědomí o realitě, tak i v aspektu sdílených hodnot a vnímání. Proto se ve válečné poezii mohl natolik etablovat princip alegorizace, proto se v 70. a 80. letech ustálila konvence „narážky" (na „poměry", na „režim" ap.), která se pro určitou poetiku stala dokonce významově nejnosnějším prvkem (písničkáři, ale také třeba poetika Semaforu a její obecně sdílené „spiklenectví", kdy každý z diváků dává najevo, že i on odkaz pochopil a že

je „in"). Významové dění jako by se dešifrovaným odkazem ke kontextu takřka vyčerpávalo, aniž by tento odkaz nutně musel vstupovat do vztahu s jinými prvky textu. Ne náhodou pak byly v tomto kontextu i tak výrazně existenciální romány, jako je Kunderův Žert či Vaculíkova Sekyra a Český snář, čteny jako romány především politické, dokumentárně analyzující dobový společenský kontext.

Obdobně pak fungoval i v 19. století vzniklý a pak trvale zakořeněný předpoklad souvislosti a podmíněnosti tvorby a životního postoje. Hledání tváře autora za textem, obeznámenost s jeho životem (všimněme si, jak až do dneška přežil ve školské tradici způsob výkladu založený na zhruba adekvátní proporci „život" – „dílo") a revitalizace jeho konceptu jako „svědomí národa" se staly nedílnou součástí české tradice čtení. Dílo jako by tedy v této tradici jenom dokreslovalo životní postoj, zprostředkovávaný ne-literárními kódy nejen skrze autorova interview, jeho žurnalistiku či veřejnou aktivitu, ale také skrze obecné povědomí, skrze způsob referování o literatuře.

Odchod do exilu s sebou nutně přináší i ztrátu tohoto kontextu. Když jsem se snažil vytvořit onen binárně opoziční konstrukt psaní ***překladového*** (zprostředkovávajícího) na straně jedné a psaní ***kontextově vázaného*** na straně druhé, musel jsem pro druhý případ zvolit zahraniční prezentaci textů Havlových. U spisovatelů žijících v exilu je totiž taková míra kontextové vázanosti jen stěží možná. Nešlo mi rozhodně o podporování mediálně populární opozice Kundera – Havel, ale spíše o ilustraci fenoménu, který s sebou psaní v exilu a publikování v rámci jiného kontextu přináší. Kundera se svou tematizací jedinečné zkušenosti zapomenutého středoevropanství a schopnosti tuto skutečnost zprostředkovat je možná pólem příliš programním, a tudíž i vyhraněným. Ono jiné, ***de-kontextualizované*** fungování literárních textů lze ale do značné míry zobecnit na valnou část produkce české exilové prózy 70. a 80. let. Poezii nechávám poněkud stranou, protože její marginalizace v kontextu západních literatur už apriorně znamenala, že jakékoli lyrické psaní bylo omezeno na specifický okruh vnímatelů, ať už jimi byli exiloví přátelé anebo domácí kontext, jehož oslovovala především jako svědectví o tom, že i ve „svobodném světě" českou poezii stále někdo píše a vydává. Její nárok na transponování do jiného kontextu byl ale minimální; v anglofonní oblasti, již snad mohu dostatečně posoudit, byl takřka redukován na reprezentačně

emblémové zastupování v antologiích a co do popularity i frekvence ohlasu byl nesrovnatelný s autorem, který programově pro tento anglofonní kontext psal a který si svůj obraz „režimně problémového a nezávislého" autora pečlivě budoval, byť do exilu nikdy nedošel; mluvím o Miroslavu Holubovi.

Princip odlišného utváření významového dění textu na pozadí jiného kontextu se mi zdá v próze platit obecně, bez ohledu na to, zda to které dílo vznikalo česky či v jiném jazyce a zda při psaní v češtině počítal autor vědomě s případným překladem či nikoli. Zde se liší jen míra očekávání. Základní posun totiž spočívá už v samotném principu psaní. V českém kontextu obecně přežívající představa o autenticitě, o možnosti přenést jistý životní postoj do textového ztvárnění, je sama o sobě problematická. Jakékoli deiktické odkazování, jež v ústní promluvě funguje přirozeně a bezproblémově („já", „tady", „teď" apod., jež význam přiřazují právě tím, že jsou vyslovena na pozadí zřetelného řečového kontextu), s sebou totiž v okamžiku napsání nese jistý problém: kontext se vytratí a pro jeho re-konstrukci je třeba čtenářského doplňování, které se odvíjí z celé škály možností. Vždy zde však zůstává stopa posunu, stylizace, distance, redukce. Tento mechanismus posunu mezi mluvením a psaním, pečlivě odhalovaný dekonstrukční školou 70. let, platí ale nejen pro slova označovaná jazykovědci jako deiktická. V psaném textu jako by každé slovo fungovalo deikticky. Je signálem, indexem, jehož odkazování zůstává pootevřené a problematické. Roland Barthes ve své Strukturní analýze vyprávění ostatně volí právě pojem indexu jako klíčový pojem utváření významu. Rozlišuje vlastní indexy, tedy motivy, které odkazují k určitým abstraktním významovým okruhům, a informanty, které jako by jen doplňovaly zobrazený svět, dokreslovaly jej směrem k naší představivosti. V domácím kontextu tak například motiv hradu automaticky pootevírá možnost významového směřování k „centru moci", „zvůli", či naopak k identifikaci se státním celkem. V kontextu přeloženém zůstane hrad prostě hradem, něčím starým či starobyle stylizovaným. Aby významové směřování bylo ekvivalentní domácímu kontextu, je tedy třeba dovybavit daný motiv repertoárem informantů, které toto směřování zajistí, protože jinak by ono indexové odkazování nebylo vůbec vnímatelné. Sebelepší překlad významové směřování negarantuje, jedinou jistotou je zde ***přepsání***.

Právě proto se fenomén „přepisování" stává tak výrazným jevem. Zasahuje, tak jako v případě Kunderově, až k „přepisování" vlastního života, k jeho stylizaci do jistého, pečlivě budovaného obrazu. Nejde o vylepšování ani o adaptaci, jako spíše o reakci na poznání, že určité prožitky a postoje budou nesdělitelné, pokud se nepřizpůsobí očekávání, jež uplatňuje „jiný" kontext. Vzpomeňme jen na způsob, jímž o olympijském vítězství našich hokejistů psal americký tisk: z tohoto faktu bylo třeba udělat událost, která naplňuje očekávané zákonitosti. Proto se celé vítězství medializovalo do podoby „pomsty" Rusům za rok 1968, neboť to byla jediná událost, která mohla alespoň v některých čtenářích vyvolat vzpomínku na to, že o této zemi něco vědí (spojovat vítězství s Prahou či s prezidentem Havlem, dalšími dvěma obecně sdělnými emblémy, by bylo pro média jistě ještě krkolomnější).

Totéž lze ale vztáhnout pochopitelně i na literaturu. Americký vydavatel Vaculíkových Morčat vybavuje knihu biografickou poznámkou, podle níž byl Vaculík 21. srpna 1968 propuštěn z redakce novin, v nichž pracoval. Opět se zde složitá skutečnost redukuje na očekávaný emblém, v němž se časově kauzální následnost uvádí právě do té podoby, jež potvrzuje letmé povědomí, které může předpokládaný čtenář mít. Obdobně lze doložit i vědomě textové, autorské naplňování předpokládaného kontextu. Když Kundera v Knize smíchu a zapomnění líčí balkonovou scénu s Gottwaldem a Clementisem, jenž je později z fotografie vyretušován, zatímco jeho čepice přežívá, mluví o paláci Kinských jako o jistém „barokním paláci". I on jistě dobře ví, že palác je ve skutečnosti už zřetelně rokokový, ale vědomý posun má jednak textovou dimenzi (barokní konotace ponurosti), jednak kontextovou: baroko je obecně uznávaným emblémovým rozměrem Prahy, a proto tato volba pootevírá větší prostor autentifikaci, přiřazení si tohoto textového prvku do kontextu, který je již připravený v obecnějším povědomí. Obdobně funguje i vsuvka-informant v beletrizované reportáži Jana Nováka Samet a pára: *„Revoluce oplývala hutnými politickými teoriemi, ale řečnického umění se jí nedostávalo, a v Praze se o ní dokonce začínalo vtipkovat, že je to ‚ráčkující revoluce'. Václav Havel, jenž od počátku stál v čele revolty, totiž ráčkuje."* [2] Novák, píšící vědomě především pro americké čtenáře, zde musí dotvářet něco, co by si jakýkoli český čtenář roku 1990 autentifikoval naprosto automa-

ticky, na základě prostého poohlédnutí se k přirozenému světu; v onom roce by se už stěží našel český čtenář, který by o Havlově ráčkování nevěděl a jehož by taková doslovnost spíše neiritovala. Právě tyto příklady tematizují zmíněné kontextové posuny, které se odehrávají při přenosu textu z jednoho kulturního kódu do kódu jiného a jimž nejde ani zabránit, ani je vyřešit nějakým univerzálním způsobem, který by ponechal totožné významové směřování pro různé kódy a kontexty.

Právě rozpoznání nutnosti zprostředkovávat a „překládat" vlastní životní i tvůrčí zkušenost do odlišných kulturních kódů jako by charakterizovala posun, k němuž v exilové literatuře v průběhu 70. a především 80. let dojde. Zároveň se tím asi vysvětluje ohlas autorů, kteří se pro tento způsob „překladového" psaní vědomě rozhodli (Milan Kundera, Libuše Moníková, Jiří Gruša, Iva Pekárková), anebo u nichž byl součástí poetiky vyprávění už v dobách, kdy na fungování v rámci jiných kulturních kontextů nejspíš ještě vůbec nepomýšleli (Josef Škvorecký, Ivan Klíma). Pro upřesnění – onou „překladovostí" nemyslím vědomý přechod do jiného jazyka, ale právě tematizaci toho, že nabízená zkušenost textového protagonisty je nějakým způsobem zprostředkovávaná a že klíč k dekódování této zprostředkovanosti lze nalézt v samotném textu. Pro porozumění Škvoreckého postavě Dannyho skutečně není potřebné vědět, nakolik je do ní nastylizován reálný autor; je autentifikovatelná jako typ, rodí se textově a je schopná svébytné existence sama o sobě, jako textový konstrukt.

Není-li významové směřování textu utvářeno tak, aby se co nejvíce odehrávalo v samotném prostoru textu a aby se vnášení kontextových autentifikací uzavíralo, může si autor nicméně stále svá kontextová omezení volit. Milan Kundera si takto programově vybudoval koncept zanikající tradice středoevropské literatury (Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz), na jejímž pozadí chce být čten. Jde o volbu jistého typu poetiky, který poodkrývá mechanismy fungující v Kunderově díle; tuto poetiku ale do značné míry naplňují i autoři typu Andreje Bělého či Vladimira Nabokova. Ona volba má tedy také svůj manifestačně politický rozměr a nelze ji zredukovat na aspekt poetického klíče k vlastnímu dílu. Stejně tak není součástí této volby Vančura, byť ve Zrazených testamentech (nikoli ve francouzském vydání Umění románu, tj. titulu původně zcela vančurovském) se poprvé v Kunderově

knižně publikované esejistice objevuje, a to hned jako jeho nejoblíbenější český autor. U Kundery jde tedy o programní vytváření si literárněkulturního kontextu, který by měl intertextové směřování jeho díla držet v určitých kolejích. Vybudování takových kolejí ovšem vyžaduje dostatek poskytnutého prostoru, pozornosti a důvěry, která je autorově vlastní sebeinterpretaci věnována. Kunderovu konceptu „*lítosti*" se pak – právě proto, že tyto požadavky byly splněny – seriózně věnují i psychologické časopisy. Zároveň ale jakákoli privilegovaná, stabilní pozice láká k jejímu podrývání a svrhávání. A tak ruku v ruce s články čtoucími Kunderu nejen na pozadí Kafky, ale i Dickense či Fieldinga se objevují články usilující „odhalit" skrytou tvář, přejmenovat gesto zprostředkovanosti a kontextové adaptace na kalkul, prodávání se a podobně. I zde ovšem nutně dochází k přeinterpretacím a míjení se. Ilustrativním příkladem může být stať americké politoložky Allison Stangerové Otevřený dopis Milanu Kunderovi, přetištěná i v Literárních novinách. V ní autorka – právě díky víře ve svou schopnost zvládnout dostatečně kontext, „dokazuje", že Kundera lže, když tvrdí, že definitivní anglické znění Žertu navrací text zpátky co nejblíže znění českého originálu. Přečetla první české vydání Žertu a v „definitivní" anglické verzi objevila desítky posunů, jež pak rozdělila do kategorií a přisoudila jim motivace, s nimiž tyto posuny Kundera skrytě udělal. Základní problém celého tohoto „odhalení" ovšem spočívá v tom, že tyto změny neudělal Kundera mezi českým a anglickým vydáním, ale mezi prvním a druhým českým vydáním, a že tedy jeho vlastní tvrzení o maximální blízkosti české verze (byť ve druhém vydání) verzi anglické je pravdivé. Celé toto míjení může znalci geneze Žertu připadat jako jeden z žertů, jimž jsou vystaveny postavy románu. Tím, že v anglofonním kontextu je pravděpodobnost upozornění na omyl mnohem menší, žije pak po léta takový otevřený dopis svým vlastním životem, odvíjejícím se od ocenění gesta, s nímž autorka odhalila falešnou hru a svrhla autoritu. Tento význam jako by ve výsledku stejně vítězil nad vědomím, že celá hypotéza je mylná.

Tvůrce s menší mírou autoritativnosti či autority je nutně naopak „jinému" kontextu ponechán napospas a je čten a interpretován na pozadí nahodile či emblémově přiřazených očekávání. Peter Hruby v knize Daydreams and Nightmares: Czech Communist and Ex-Communist Literature 1917-1987 (New York 1990) nabízí barvotiskový

obrázek, v němž jednotliví čeští autoři píší kvalitně tehdy, pokud nejsou členy komunistické strany, zatímco jejich členství v ní mění nejen způsob, ale i kvalitu jejich tvorby...

Odlišný způsob fungování kontextu a mezi-stupeň, na němž se autor v exilové pozici ocitá, vede k jistému míjení a nevyhnutelnému nedorozumění. Původní domácí kontext si na jeho tvorbu nárokuje svá vlastní kontextová očekávání, která takový de-kontextualizovaný autor nutně míjí či překračuje, připustí-li si jednou existenci své exilové pozice. Gombrowiczův Trans-Atlantyk, jeden z nejvýraznějších románů o exilu ve světové literatuře vůbec, je právě o tomto míjení. A zcela přirozené vplynutí do kontextu přisvojeného zase není možné, už jenom kvůli vědomí přisvojenosti, adaptování a adoptování. Tím kontextem by musel být kontext zúžený, výběrový, jakým je třeba globální kontext světové literatury vůbec, k němuž se hlásí právě Kundera. Nemožnost naplnit odlišná očekávání, jež na text různé kulturní kontexty aplikují, je ovšem kompenzována tím, že daná pozice mezi-kontextová a mezi-kulturní těmto textům garantuje otevřenost, nové nasvětlování a čtení, které se třeba zcela míjí s autorským záměrem, ale které na druhé straně o to víc poodhaluje možnosti dění smyslu v textu, možnosti překračování kontextu a směřování až třeba někam k horizontu transcendentálních Pravd, jimiž tato úvaha začínala.

Odkazy:

1) Kosík, Karel: Pravda exilu – exil pravdy. In: Století Markéty Samsové. Praha, Český spisovatel 1994, s. 172.
2) Novák, Jan: Samet a pára (přel. Jarka Vrbová, Tomáš Vrba a Jan Novák). Brno, Atlantis 1991, s. 41.

Další konzultovaná literatura:

Barthes, Roland: Mythologies (1957). Mythologies. London, Cape 1972.
Introduction a l'analyse structurale des récits (1966). An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. In: Image – Music – Text. New York, Hill and Wang, 1980, s. 67-94.

S/Z (1970). S/Z. New York, Hill and Wang, 1974
Bělohradský, Václav: Člověk bez skrupulí a Útěk z ptydepe. In: Přirozený svět jako politický problém. Praha, Československý spisovatel 1991, s. 126-136 a 137-146.
Eco, Umberto: On Truth: A Fiction. In: The Limits of Interpretation. Bloomington, Indiana University Press, 1994.
Havel, Václav: Nechci emigrovat. In: Do různých stran. Praha, Lidové noviny 1990, s. 24-28.
Kroutvor, Josef: Potíže s emigrací: intelektuál na útěku. In: Potíže s dějinami. Praha, Prostor 1990, s. 123-144.
Kristeva, Julia: From One Identity to an Other. In: Desire in Language (ed. by Leon S. Roudiez). New York, Columbia University Press, 1980, s. 124-147
Kundera, Milan: L'Art du roman (1986). The Art of the Novel. New York, Harper and Row 1988.
Testaments trahis (1993). Testaments Betrayed. New York, Harper Perennial 1996.
Milosz, Czeslaw: The Captive Mind. New York, Vintage Books 1955
Ricoeur, Paul: Soi-meme comme un autre (1990). Oneself as Another. Chicago, University of Chicago Press, 1992.
Richterová, Sylvie: Tři romány Milana Kundery a Totožnost člověka ve světě znaků. In: Slova a ticho. 2. vyd. Praha, Československý spisovatel 1991, s. 35-67 a 68-78.
Vašíček, Zdeněk: Diagnózy neosobnosti a Český diskurs. In: Přijetí podmínek. Praha, Torst 1996, s. 7-24 a 36-44.