

Michal Bauer

Milan Kundera pod dvěma tyraniemi

Dílo Milana Kundery přitahuje pozornost české literární kritiky již více než čtyři desetiletí a – zejména od 70. let – vzbuzuje i zájem západoevropských a amerických literárních kritiků. O Kunderovi a jeho knihách vyšly stovky statí, recenzí, nejrozličnějších studií, autor poskytl řadu rozhovorů, zúčastnil se některých anket.

Jedním z nejnovějších souborů, který poskytuje obraz recepce Kunderova díla především v anglofonní a frankofonní kritice, je kniha *Critical Essays on Milan Kundera* (vyšla v řadě *Critical Essays on World Literature*, McGill University, Montreal, hlavním editorem byl profesor Robert Lecker). Tento svazek kunderovských studií a rozhovorů uspořádal slavista **Peter Petro**, působící na University of British Columbia ve Vancouveru, a vydalo ho newyorské nakladatelství G. K. Hall & Co. na jaře 1999. Peter Petro je autorem titulů *Modern Satire: Four Studies* (1982) či *History of Slovak Literature* (1995), překládá ze slovenštiny do angličtiny (Martina M. Šimečku), publikuje stati o slovenské, české a ruské literatuře, též komparatisticky zaměřené.

Kniha se skládá z několika částí: je to editorův Úvod a dále oddíly Recenze, Rozhovory, Otevřená psaní a Stati a eseje; na konci je dosti strohá výběrová bibliografie, která uvádí několik knih a časopisecky otištěných studií o Milanu Kunderovi, které byly vydány především v New Yorku, a soupis Kunderových knih přeložených a vydaných v angličtině: *The Farewell Party* (New York, Penguin Books 1977, přeložil Peter Kussi), *The Art of the Novel* (New York, Grove Press 1986, přeložila Linda Asherová), *The Book of Laughter and Forgetting* (New York, Penguin Books 1986, přeložil Michael Henry Heim), *Life Is Elsewhere* (New York, Penguin Books 1986, přeložil Peter Kussi), *Laughable Loves* (New York, Penguin Books 1987, přeložila Suzanne Rappaportová), *Immortality* (New York, Grove Weidenfeld 1990, přeložil Peter Kussi), *The Joke* (New York, HarperCollins 1992, s poznámkou, že tento definitivní překlad byl zcela korigován autorem), *Slowness*, *Testaments Betrayed* a *The Unbearable Lightness of Being* (všechny tři knihy New York, HarperCollins 1995, přeložila Linda Asherová). Soubor *Critical Essays on Milan Kundera* tvoří práce amerických, kanadských, francouzských a výjimečně i českých kritiků.

V Úvodu Peter Petro připomíná cestu Milana Kundery k americkému čtenáři, tedy jeho proslulost nejprve v českém kulturní prostředí a poté i ve francouzském. Do tradice středoevropské literatury podle něj patří svým experimentálním, skeptickým a relativizujícím přístupem, který se odráží v jeho tvorbě. Petro uvádí v této řadě Franze Kafku, Hermanna Brocha, Witolda Gombrowicze a jmenuje ty, které sám Kundera řadí mezi autory přispívající k obnově moderního románu (Cervantes, Rabelais, Diderot, Sterne). Stranou nemůže zůstat ani tradice české literatury – Vladislav Vančura, Karel Čapek, Jaroslav Hašek. Rozsah Kunderova zájmu není vyčerpán jen literaturou, ale zahrnuje i film, hudbu, umění, historii. „Jeho fascinující muzikologické pojednání týkající se moravské hudby bylo při prvním anglickém vydání jeho triumfálního románu *Žert* označeno jako příliš výlučné téma“ (s. 1-2).

Petro píše, že dnes jen velmi málo z Kunderovy tvorby může být posuzováno jako nezajímavé: jsou zde recenze jeho děl, jež ho označují jako významného prozaika, romanopisce, poutavé rozhovory, studie odborníků diskutujících různé stránky jeho díla, časté příznivé hodnocení Kundery jako literárního fenoménu, jeho uznávání po celém světě, jak o tom svědčí i řada ocenění a prestižních cen.

Tituly zabývající se Kunderou jsou tak četné, že jsou již publikovány samostatné bibliografické svazky, například kniha *Glena Branda Milan Kundera: An Annotated Bibliography* (New York, Garland Publishing 1988). Různé přístupy ke Kunderovi a jeho dílu jsou představeny v souboru *Milan Kundera and the Art of Fiction: Critical Essays*, který uspořádal *Aron Aji* (New York and London, Garland Publishing 1992). Najdeme zde jak mezinárodní a severoamerické reflexe Kunderova díla, tak odborné práce i přátelské vzpomínky zabývající se mnoha aspekty prozaikovy osobnosti, a to nejrozličnější úrovně. (O knize informuje Petr A. Bílek v článku Kunderovské anglofonní reflexe, *Tvar* 1996, č. 14, s. 17-18.) Příspěvky Petrova souboru zpětně osvětlují první reakce na Kunderu jako nového autora, jsou tedy důležité pro poskytnutí diachronního obrazu Kunderova vnímání, a je zde reflexe posledních Kunderových knih. Napsali je nejen literární vědci, kteří se zabývají českou literaturou (Maria Němcová Banerjee, Elizabeth Pochoda) – Češi či kritici českého původu jsou zastoupeni výjimečně (Milan Jungmann, Lubomír Doležel) –, ale i významní

spisovatelé (John Updike, E. L. Doctorow), kteří Kunderovy knihy posuzují také z hlediska severoamerického literárního trhu, fluktuace módy, přijímání cizích autorů. Příspěvky se vyznačují senzitivním přístupem k textu, ale objeví se v nich i odstup, protože dílo „východoevropského“ a „disidentského“ autora hodnotí „zavedení“ spisovatelé (Petro se domnívá, že ho nejsou schopni ocenit). Pro příklad: *Paul Theroux* (v souboru Petera Petra není zastoupen) v *New York Times Book Review* (příspěvek *Small Novel, Large Stories*, 28. 7. 1974, s. 7) uznává Kunderovu velikost jako autora povídek („short-story writer“), ale uvádí, že Kunderův humor není možné ocenit kdekoli, tedy popírá – podobně jako někteří jiní kritici – univerzálnost Kunderovy kvality. Tak bývá Kundera řazen do kategorie „disidentský spisovatel“, neboť zbavuje západního čtenáře iluzí o despotickém politickém systému.

Proti Therouxově kritice románu *Život je jinde* vystupuje ve své recenzi *Maria Němcová Banerjee*, která ho nazývá románovým mistrovským dílem. *Elizabeth Pochoda* se v další recenzi věnuje románu *Valčík na rozloučenou*, v němž nalézá vazby k literatuře 18. století, fraškám plným úkladů, zastírání, mrazivých rozuzlení. Obě autorky oceňují Kunderu jako prozaika, který si hraje s žánrem. Kunderova pozice disidentského spisovatele není tedy prvořadá, protože o žánru lze diskutovat bez ohledu na politický dosah díla.

Tento druh hravosti („playfulness“) oceňuje *John Updike* v recenzi *Czech Angels*, která se zabývá Knihou smíchu a zapomnění (původně publikováno v roce 1983 v Updikově knize *Hugging the Shore*; recenze byla napsána někdy v roce 1980). Updike na počátku oceňuje originalitu knihy. Shrnuje Kunderův osud, s některými drobnými nepřesnostmi, a nazývá ho Adamem znovu a znovu vyháněným z ráje: poprvé ze socialistické idyly jeho mladistvých představ, podruhé z národního pokusu civilizovat tuto idylu v kratičkém Pražském jaru 1968, potom ze země s ruskou nadvládou vůbec; naposled je zbaven role občana, čímž je míněna ztráta českého občanství. „Tak hluboké a zraňující pády utvářejí běh života většiny amerických spisovatelů, takže se odvíjí netečně a tupě jako život rajčete, a je malý zázrak, že Kundera je schopný spojovat osobní a politické významy tak snadno jako Camus“ (s. 22). Updike demonstruje téma zapomnění, jež je podle něho u Kundery nenuceně všudypřítomné, na příkladu fotografie, kde na Gottwaldově hlavě zůstala Clementisova čepice i po

likvidaci jejího majitele. Updike poukazuje též na téma smíchu, na jeho podobu ve Směšných láskách a jeho proměnu v Knize smíchu a zapomnění. „Ale téma smíchu je v pozdějších Kunderových povídkách propracováno až k bodu, kdy už dál nemůže být pociťováno jako smích. Kundera je sice obratný a hýří paradoxy, ale je příliš těžkomyslný na to, aby byl zábavný; ke své těžkomyslnosti nemůže dodat ani ten dotyk tradiční náboženské rezignace, která proměňuje depresi ve vesmírný humor („cosmic humor“) Kafky nebo Bruna Schulze, raného Malamuda nebo Gogola. Kundera je ve srovnání s nimi dítětem osvícenství, a pokud záhady existují, objevují se u něj v rovině psychologické a sexuální“ (s. 23). Analýzy smíchu spjatého se sexem převažují nad smíchem samotným. Sex je u Kundery ve skutečnosti smutný a smích krutý, píše Updike. Proklamované osobní svobody Západu nejsou pro Kunderu osvobozením. Kundera evokuje nátlak komunistického režimu, který proniká i do sexuálních aktů, do sexuálního soužití; veřejná nahota Západu se mu potom jeví jako neškodná. V Kunderově spleťtém univerzu se objevují i andělé, kteří jsou zlí, škodolibí. Tančí v ulicích Prahy, aby oslavili, jak píše Updike, politické vraždy, tančí v kruzích, dokud se nevznesou k obloze. „Anděle nezahubí víra v komunismus, Kundera s nimi jednou tančil v kroužku a pamatuje si tu blaženost“ (s. 24). Kdo jednou vypadne z jejich kruhu, už nikdy nepřestane padat, už nikdy nezastaví pád. Updike uzavírá: „Kunderova próza představuje stejný povrch, jako je povrch rozbitého zrcadla, na kterém jasně se zrcadlíci fragmenty leží smíchány s kousky netřpytivého stříbra. Zdá se, že komunistická idyla, jíž jako mladý věřil, v něm stále přetrvává, třebaže ji zesměšňuje a nepřipouští si ji. Nikdy sám sobě nepokládá otázku – nejzajímavější politickou otázku tohoto století –, proč zdánlivě nezbytné znovurozdělení majetku vede v komunistické podobě k tak zrůdnému obětování individuální svobody. Proč se musí idyla, nic víc než pouze idyla, změnit v noční můru? Kundera líčí terorizování a pokoření intelektuála v totalitarismu s křišťálově průzračným mistrovstvím („with crystalline authority“), nicméně nám říká, že veškeré barbarství má kořeny v nebi, v rozmarech bez odpovědnosti“ (s. 24). „Spisovatel ze socialistického světa nemůže být na Západě v jiné než nepřijemné pozici. Nemůže než námi pohrdat pro naše levné svobody, naše zákeřnější otroctví (...), není ještě jedním z nás. Je vnímán hlavně jako cizí, člověk, který nás znejistňuje. (...)

Taktiky přežití se liší. Solženicyn si ve Vermontu staví svou vlastní železnou oponu a pokračuje v hromobití, jako by byl stále uvězněn v Rusku. (...) Kundera – který se nakonec po všech peripetiích odstěhoval pouze o pár stovek kilometrů na západ a jenž se jako jeden z mála emigrantů dočkal úspěchu a proslulosti i ve své vlasti – se zdá po pěti letech v druhořadé pozici. (...) Podoba představ vzešlých z jednoho kontextu je v kontextu druhém rozbíjena. Popisování sexu, jak jemné, tak zlomyslné, které působí v českém kontextu jako podvrtná kritika, má bez něj kolem sebe jakýsi pokleslý, bezcenný prstenec. V Knize smíchu a zapomnění, díle socialistického realismu, je protest spojen s křehkostí, andělským výsměchem, jenž uprostřed spousty melancholických vzpomínek a zlomyslné psychologie v nás, solidních západních čtenářích, vyvolává nepříjemné pocity“ (s. 24-25). V roce 1984 napsal **E. L. Doctorow** recenzi *Four Characters under Two Tyrannies*, kde se zabývá románem Nesnesitelná lehkost bytí. Doctorow připomíná nejprve větu Virginie Woolfové, kterou si napsala v roce 1929 do svého deníku: „Jsem znuděna vyprávěním.“ Kunderu pak vsazuje do souvislosti s americkými prozaiky, kteří chtěli psát romány bez zápletek a postav nebo iluze ubíhajícího času; pohrdli tedy znázorňováním skutečného života, jako to učinili již půl století před nimi malíři. Tak bylo možno proniknout k chaosu světa a vnímat ztrátu jeho uspořádání. Autor se díky své nestrannosti stal v románu jedinou postavou, jíž mohl čtenář věřit. Důležitým to podle Doctorowa shledává v Nesnesitelné lehkosti bytí také Milan Kundera. „Autor, který se vetře do svého textu, podstupuje určité riziko: Měl by být tak zajímavý jako postavy, se kterými soupeří, a jako příběh, jenž zničí, a pokud takový není, pak můžeme pozorovat, jak je shovívavý sám k sobě, nebo, ještě hůře, nesmělý, jako v animovaných filmech, kde čísi ruka nakreslí zvířátko, vybarví ho a ponechá jeho dobrodružství“ (s. 27). Poté Doctorow připomíná, že i dnes existuje úcta k příběhu; vypráví příběh Kunderova hrdiny Tomáše, k němuž přiřazuje další tři postavy. Dokládá, že všechny postavy slouží Kunderově vůli zobrazit a elegantně vyjádřit paradox. Paradoxem, který spisovatele okouzluje nejvíc, je prvotní shoda protikladů (příklad českého disidenta-emigranta v Paříži a Antonína Novotného a jejich shodné ukazování ukazováčky). Všechny postoje, intimní i politické, přicházejí v Kunderově představivosti zkrátka. Paradoxní podstata identity protikladů

ozřejmuje neovladatelnost světa, v němž jsou lidské bytosti oloupeny o vědomí správných souvislostí humanity. „Autor, ostentativně se vtírající do životů svých postav, jim říká, jak se mají chovat, čímž samozřejmě napodobuje vládu, která zasahuje hluboko do života občanů a říká jim, co mají dělat. Tomáš a Sabina, Franz a Tereza byli stvořeni k životu pod dvěma tyraniemi, tyranií současného Československa a tyranií Kunderova zoufalství“ (s. 28). Doctorow připomíná souvislost Nesnesitelné lehkosti bytí s Knihou smíchu a zapomnění: strukturální užití leitmotivu, repertoár opakujících se frází, ironický tón, brilantní komentáře ke strašné prázdnotě života ve východní komunistické Evropě, zájem o hudbu, téměř voyeurská pozornost věnovaná ženskému tělu, oblečení atd. Kundera, vynikající znalec psychologie tokajících mužů, podává představu lásky jako zaměstnání vlastní paměti druhou osobou. Autor dokáže probrat obě strany problému a každou z nich, když na ni přijde řada, učinit smysluplnou. Doctorow ovšem také uvádí, že v posunuté výpovědi převáží u Kundery slabost pro literární nápad nad silou myšlenky: například koncentrační tábor pro Kunderu převážně ztělesňuje naprostou absenci soukromí; proti této definici lze namítnout, že jeho primárními charakteristikami jsou otrocká práce, utrpení a masové hroby. „Jedním z vracejících se témat knihy je skutečnost, že právě ideál sociální dokonalosti nevyhnutelně způsobuje lidskému rodu potíže. Z touhy po utopii svět onemocněl, bez ní by nebyla revoluce, a tedy ani totalitarismus. Tato myšlenka má mezi vyhoštěnými východoevropskými intelektuály velkou váhu, zřejmě v důsledku jejich hořké zkušenosti. Ale impulzem k revoluci je spíše lidská potřeba jíst a dýchat než myšlenka, že člověk musí být zdokonalen“ (s. 29). Nakonec Doctorow uvádí, že to není odpouštění sobě samému ani nesmělost, co ohrožuje Nesnesitelnou lehkost bytí, a ptá se „proč se v nás během čtení probouzí touha zjistit, zda krizi naší víry zavinil svět, nebo umění“ (s. 30). Ve vesmíru veškerá volba člověka tone v nerozhodnosti, jednání ega je motivováno přemírou žádostí ze zoufalství. Ovšem Kunderův učitel, prorok Kafka, jak uzavírá E. L. Doctorow, napsal konceptuální prózu, ve které se nikdy neobjevil. V této souvislosti je třeba říci, že Doctorow užívá poněkud dvojznačné pojmy nebo metaforická vyjádření, například „conceptualist no-frills fiction“ (konceptuální věcná próza), „generic brand“ (nechráněná značka; myslí tím, že Kunderův styl nemá vlastní

osobitost, že je neutrální – toto označení se používá v supermarketech pro zboží bez značky, které je pak levnější), uznává, že román je napsán autorem s „first-rate mind“ (prvotřídní inteligencí). Na dvojznačnost těchto pojmů upozornil Petro v Úvodu. Ve vztahu ke Kafkovi staví Updike Kunderu do méně příznivého světla, Petro se ovšem domnívá, že již samo srovnání s Kafkou je pro Kunderu poctou. Doctorow nicméně vyzvedl Kunderovo právo žádat, aby nebyl považován za disidentského autora z východní Evropy, ale aby byl brán vážně jako inovační romanopisec.

Rozhovory v tomto svazku, k nimž dala podnět Kunderova sláva, vycházejí ze zájmu o jeho názory. *Alain Finkielkraut* se v rozhovoru *Milan Kundera Interview* ptá autora hlavně na jeho politické názory. Kundera zde trvá na redefinování politické terminologie, neboť redukováná polarizace Východ versus Západ nebere podle něj v úvahu dimenzi kultury. Kundera připomíná, že mezi Čechy a Rusy existovaly velké kulturní rozdíly, přestože byli součástí jednoho systému. V rozhovoru s *Francine du Plessix Grayovou* *Journey into the Maze*, která se týká Knihy smíchu a zapomnění, autor vysvětluje, jakou roli hraje moderní technologie při zapomínání: největší zlo, konfrontující nás denně s minulými hodnotami, je z velké části příčinou dehumanizace, jejíž začátky vnímal Kafka. V části rozhovoru věnované erotice Kundera sám sebe označil za neuspokojeného hedonistu, zklamaného současným vztahem k erotice. („In reality I am not a dissatisfied puritan but rather a dissatisfied hedonist. I'm a hedonist who is dissatisfied with contemporary approaches to eroticism“, s. 47.) Kundera připouští ve svých příbězích značný podíl sadismu, který je pro něj silným stimulem. Interview *Jordana Elgrablyho* *Conversations with Milan Kundera* je jedním z nejobsáhlejších Kunderových rozhovorů. Kundera zde vyznává jakýsi omezený koncept literatury, kdy autor více zatajuje, než sděluje. Ze škrtní se stává kreativní akt. Kundera tvrdí, že čtenáře překvapuje to, co autor odhaluje, co nejsme s to vidět v naší každodennosti. Román definuje jako umění, které usiluje o odhalení a pochopení dvojznačnosti věcí a dvojznačnosti světa. Kundera zde vzdává hold polské literatuře, zejména Witoldu Gombrowiczovi a Czesławu Miłoszovi; zdůrazňuje, že ho inspirovali – mnohem více než Solženicyn, kterého si váží a obdivuje – ještě v Československu. Rozhovor s *Christianem Salmonem* *Conversation with Milan Kundera on*

the Art of the Novel je uveden Kunderovým tvrzením: „Mé romány nejsou psychologické.“ („My novels are not psychological“, s. 69.) Úvahy o žánru románu ho vedou ke komentování Joyce, Prousta, pro kterého „vnitřní svět muže obsahuje zázrak“ (s. 71). Podle Kundery to byl Kafka, kdo mu nově osvětlil otázku, jaké možnosti zůstávají muži ve světě, kde externí determinanty převažují natolik, že vnitřní impulzy nejsou dostatečně podnětné. Romanopisec pro Kunderu není historik ani prorok, ale ten, kdo zkoumá existenci.

Soubor článků a esejů shromážděných v poslední části knihy se pohybuje od stručných informativních textů k podstatným interpretacím Kunderova díla. Zde přetištěný příspěvek *Milana Jungmanna Kunderian Paradoxes* vyvolal značný ohlas v českých samizdatových a exilových periodikách v druhé polovině 80. let. (Podobu tohoto ohlasu se pokusil poněkud zjednodušeně shrnout Tomáš Kubíček v Tvaru 1996, č. 21, Jungmannova reakce je otištěna v Tvaru 1997, č. 2.) *Kunderovské paradoxy* vyšly v periodiku Obsah (říjen-listopad 1985) a ve Svědectví (1986/87, č. 77), na kritický ohlas reagoval Jungmann článkem Otvírání pasti na kritika v Obsahu (září 1987, přetištěn též ve Svědectví 1987/88, č. 83/84), Kunderovské paradoxy 1-3 jsou zahrnuty i do Jungmannovy knihy *Cesty a rozcestí* (Londýn, Rozmluvy 1988). Petro připomíná – zejména americkému čtenáři –, že existuje rozdíl mezi tím, jak je Kundera vnímán západními a východními kritiky (respektujeme toto geopolitické rozdělení). Čeští kritici, třebaže nyní žijí v exilu, mají výhodu oproti čtenářům, kteří nejsou z Čech („non-Czech reader“, s. 6), neboť mají informace poskytující o Kunderovi celistvější obraz. Petro uvádí, že Kundera nezamýšlí přerušovat svou minulost, ale poněkud se od ní separuje. Podle Petra se tedy nepřetvařuje, ale vyjadřuje právo změnit své myšlení, stejně jako produkt svého myšlení. Trvá na tom, že umělci by měli mít možnost do té míry plně kontrolovat své literární dílo i překlady, aby byli s to zamezit vydání kontroverzního výsledku své práce, včetně překladů. Spisovatel by mělo být dovoleno revidovat svou tvorbu v jakékoli životní fázi. Člověk nemůže revidovat svůj život, ale měl by se smět rozejít s předcházejícím přesvědčením, ideologií, stylem psaní nebo žánrem, což Kundera dělá, když odmítá minulost básníka a vyznavače marxismu („believer in Marxismus“, s. 6). Tento pohled na minulost je obsažen mj. v Kunderově knize esejů *Testaments Betrayed* (1995),

původně francouzsky *Les testaments trahis* (1993). Tolik názor editora Petera Petra.

Příspěvek **Lubomíra Doležela** „*Narrative Symposium*“ in *Milan Kundera's The Joke*, napsaný v intencích české strukturalistické tradice, analyzuje Kunderův narativní způsob. Jde o studii otištěnou v Doleželově knize *Narrative Modes in Czech Literature* (Toronto, University of Toronto Press 1973), srovnej též Doleželovu knihu *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha, Český spisovatel 1993, s. 121-134).

David Lodge ve stati *Milan Kundera, and the Idea of the Author in Modern Criticism* uvádí, že Kundera rád vstupuje do textu jako postava, a i když tam není přímo, jako v *Žertu*, je jeho přítomnost stále velmi výrazná – je autorem, u něhož se přítomnost v textu mlčky předpokládá („implied author“, s. 145). Lodge se obsáhle zabývá narativními způsoby v *Žertu* a připomíná, že byl přeložen do dvaceti jazyků a že ho Louis Aragon při vydání ve francouzštině označil za jeden z největších románů století. Pozornost věnuje Lodge též knize smíchu a zapomnění, v níž si všímá vstupu autora do textu a zmiňuje se o jeho příklonu k podobným experimentům v literatuře 18. století.

Tutéž knihu rozebírá **Herbert Eagle** (*Genre and Paradigm in Milan Kundera's The Book of Laughter and Forgetting*) z pohledu žánru. Pro Eagla je kniha smíchu a zapomnění příkladem polyžánrové prózy s jedním žánrem převažujícím, v tomto případě eseje. U Kundery tak může jít o pokus reagovat na výzvu kanonizovaného románu 19. století s jeho „neviditelným“ vypravěčem, „iluzionismem“ a „objektivitou“, nahlíženou jako produkt „racionálního pozitivismu“.

Guy Scarpetta ve stati *Kundera's Quartet (on The Unbearable Lightness of Being)* uvádí podobně jako Lodge, že se na Kunderovy práce nehodí poststrukturalistická zúžení, protože pro Kunderu je důležitá výpověď. Scarpetta si v *Nesnesitelné lehkosti bytí* všímá témat, kompozice, píše o formě románu, upozorňuje na kompoziční principy importované z hudby i na ideologické otázky. Důraz klade na to, že Kundera dosud nikdy nevysvětlil „hlavní dimenzi komunismu“ („essential dimension of communism“, s. 190).

François Ricard v úvodu svého rozboru knihy *Život je jinde* (*Satan's Point of View: Towards a Reading of Life Is Elsewhere*) konstatuje, že Kunderovy romány a povídky nejsou na první pohled

relativně ničím výjimečné: mají tradiční formu, jednoduchou kompozici, s jejich postavami se lze snadno ztotožnit, mají realistický časový rámec a zápletku, jednoduchý styl, podobný střídmemu a preciznímu („spare and rigorous“, s. 193) stylu 18. století. Tak by bylo teoreticky možné číst Žert, Život je jinde, Valčík na rozloučenou a povídky ve Směšných láskách jednoduše jako dobré příběhy – dobře vystavěné, poutavé, zajímavé a zábavné, ale nic víc. Čtenář však nemůže uniknout vědomí, že je konfrontován s klamným, vymyšleným příběhem, takže musí, podle Ricarda, číst jinak, s podezřením a hlubokou nejistotou. Před jeho očima se neodvíjí příběh, ale představa příběhu, postavy již nejsou více postavami, ale stíny, po lepenkovém jevišti osvětleném papírovým měsícem přechází v kostýmech kompars, který už neví, jakou hru hraje, takže já, čtenář, již nejsem tím, kdo čte, ale tím, kdo předstírá, že čte, neboť mou identitu zasáhlo podezření a zcela mne rozvrátilo. „Masky nespadnou: jednoduše si dovolují být viděny jako masky, což může být horší, jak zjistí Jaroslav v Žertu, když uvidí ne obličej krále, ale roušku. (...) Kundera neboří svět, ničí ho kousek po kousku, soustavně a bezhlesně, jako tajný agent. Na konci se nic nezhroutí, žádné trosky se nesesypou na zem, neslyšíme žádnou explozi, zdá se, že se věci žádným způsobem nezměnily; vypadají spíše vyprázdněné, falešné, křehké, zasažené konečnou realitou. Ale jemnost a lehkost, přestože zvyšují účinky destrukce, zároveň způsobují, že ji spěchající čtenář mnohdy skoro nepostřehne, i když si přece jen nemůže pomoci a skrytě je otřesen“ (s. 194). Ricard píše o kategorii disidentství, kam byli na Západě zařazeni spisovatelé ze socialistického bloku. Její charakteristiky (politická perzekuce, nemožnost publikovat kromě samizdatu, exil, postižení autorů, kteří zastávají jiné politické postoje než ti, kteří slouží režimu) se hodí na Milana Kunderu. Sem tedy byl zařazen, mezi autory odhalující sovětský teror a bránící svůj národ proti vojenské a ideologické invazi do Československa. Toto zařazení vychází z historicko-politicko-ideologického významu jeho románů. Kundera podává západní civilizaci úplný a překvapující obraz („complete and striking picture“, s. 194) české politické historie od 30. let do konce Pražského jara, takže jeho „práce jsou jedním z nejsmrtnějších veřejných odsouzení stalinismu, jehož mechanismus autor nelítostně narušuje a jehož ohromné podvody odhaluje“ (s. 195). Ricard upozorňuje na to, že na Kunderu je často na Západě

pohlíženo jako na politického spisovatele („political writer“, s. 195), což je častý osud disidentů, a že jeho romány jsou čteny jako produbčekovské, antisovětské a antikomunistické manifesty, i když Kundera napadá samotnou politickou realitu. Ricard hovoří o odstupu, který nemá co dělat s vědeckou nebo historickou „objektivitou“ ani s rozbořem opoziční bojovnosti. Zároveň srovnává Kunderovo dílo s dílem Jaroslava Haška, „jež dosud tak málo známe“ („as yet so poorly known to us“, s. 195), jak uvádí Francouz Ricard v roce 1987. Lze jistě diskutovat o Ricardově označení Haškova díla jako „nejautentičtějšího zobrazení rakousko-uherského Československa“ („it is the most authentic picture of Austro-Hungarian Czechoslovakia“, s. 195), za zmínku však stojí, že Kunderovo dílo podle něj přináší autentický obraz dnešního Československa. „Co Kundera nabízí, je radikální demystifikace, ohromný výbuch smíchu, jakým se může politice a historii smát pouze literatura, aby je nemilosrdně obnažila, ponížila je, což v žádném případě neznamená pokus o to, aby jim unikla, ale spíše aby do nich vnikla“ (s. 195). Kundera ve svých románech pohlíží na historii, a to jakoukoli, jako na něco, co není víc než nevědomý, monumentální příběh, jako na posměšnou tragikomedii, bublinu, která může prasknout pouze přičiněním literatury. Podle Ricarda je kniha *Život je jinde* spolu s *Donem Quijotem* a *Paní Bovaryovou* nejdrsnější prací, která kdy byla napsána proti poezii. „Dovolme lidem, pokud to chtějí, číst tento román jako satiru na špatné verše; je to výborná obrana proti něčemu, co je mnohem odvážnější: ničení posledních bašt nevinnosti“ (s. 197). Na otázku, co je nad poezií, volí Ricard odpověď, že výš stejně jako níž stojí próza, „což znamená nejistotu, přiblížení, nerovnost, hru, parodii, nepoměr mezi tělem a duší nebo mezi slovy a věcmi, maškarádu, odchylku ve slově: Satan, dvojník Boha, jako v zrcadle, opačný dvojník, zbavený úřadu, falešný, ironický, absurdní, dvojník, jenž se pokouší o to, aby byl pokládán za vzor, který je často úspěšný, a proto se nikdy nepřestává pošklebovat. A v tomto případě jediný způsob, jak uniknout pošklebování, je začít se pošklebovat sám“ (s. 197). Závěrem Ricard konstatuje, že Kunderovo dílo potvrzuje věčnou a směšnou vládu náhody a omylu, veškerá skutečnost je promísená s neskutečností, všechen pořádek podporuje hluboký nepořádek. Všechny Kunderovy postavy došly nakonec k závěru, že nikdy doopravdy nic neudělaly a že se považovaly za někoho jiného.

Roger Kimball ve studii *The Ambiguities of Milan Kundera* uvádí, že Kundera se do povědomí Američanů zapsal v polovině 70. let sbírkou povídek *Směšné lásky* (1974) a románem *Valčík na rozloučenou* (1976). Připomíná ale, že až publikováním *Knihy smíchu a zapomnění* v roce 1980 si Kundera upevnil své postavení mezi americkou literární inteligencí, a to do té míry, že *Kniha smíchu a zapomnění* ho spíše zbožšťila, vynesla do panteonu spisovatelů, jejichž díla existují spíše jako nedotknutelné objekty obdivu než práce přístupné kritickému komentáři. Toto postavení bylo potvrzeno i románem *Nesnesitelná lehkost bytí* (1984). „Většina recenzentů se vzdala kritiky a místo toho mezi sebou závodila, kdo vymyslí slušivější slova chvály: Nesnesitelná lehkost bytí byla nejen označena jako ‚brilantní‘, ‚odvážná‘ nebo ‚provokativní‘, ale je také široce považována za knihu ustanovující Kunderovu literární nesmrtelnost, a v očích jednoho z recenzentů mu dokonce zajistila postavení ‚největšího žijícího spisovatele na světě‘“ (s. 198-199). Kimball píše, že Kundera je spisovatelem až nepřirozené síly a vynalézavosti, což se projevuje zvláště v sousedství bezútešných banalit Ann Beattieové, kvazipornografických fantazií Johna Hawkese a narcistních obskurností Donalda Barthelma, tedy knih, jež jsou součástí americké literatury. Kunderova nejlepší díla jsou zuřivě intelektuální, naplněná chladným, někdy brutálním erotismem a ironickým humorem, je v nich patrná snaha odhalovat fiktivnost, aby přilákala pozornost. „Navzdory své zjevné literární sofistikovanosti je Kunderovo dílo hluboce politické, autor čerpá ze zkušenosti s totalitarismem, aby prozkoumal složitý duševní terén, jenž zabírají jeho postavy. Kundera si v žádném případě nikdy nezakládal na postavení disidentského spisovatele, naopak se zvláště v posledních letech snažil tuto svou roli v každém případě oslabit, dokonce i popřít“ (s. 199). Kundera napsal v eseji otištěném v anglickém čtvrtletníku *Granta*, že „identita národa nebo civilizace je vždy reflektována a soustředěna v tom, co bylo stvořeno v mysli – v tom, co nazýváme ‚kulturou‘“ (s. 199). Kulturní podněty v Československu podle něho nečerpají z dědictví Východu, ale z duchovního odkazu Západu, protože středoevropský prostor, teritorium Maďarů, Poláků, Čechů, byl ovlivněn římským křesťanstvím. Kundera podtrhuje respekt k individuu, jeho vlastním myšlenkám, nedotknutelnému soukromí. Sympatie tolika levicově orientovaných lidí si tento autor získal vzdorem vůči všem vyjádřením autorit, i těm, kteří

mu poskytlí útlek. Protiváhu k zvyšujícímu se vlivu moderní společnosti vidí v románu, který se mu jeví útočištěm v prostředí nepřátelském soukromí a integritě individua. Ve většině svých románů se proto zabývá osudem jednotlivce v moderní společnosti, zvláště společnosti komunistické. Mísí v nich fikci a fakta, jeho postavy zaujímají pozici zpola určenou jeho představivostí a zpola historickou realitou nedávné české minulosti. Pracuje s extrémně krátkými kapitolami a proměnlivým epizodickým vyprávěním, jež dohromady vytvářejí montáž myšlenek, linií příběhů a charakteristik. Kunderova ironie vede k velebení smíchu, i když je autor opatrný v rozlišování dvou druhů smíchu: démonický je zásadně nesouhlasný, osamělý, nihilistický, zatímco andělský smích sentimentálně rozumově vysvětluje svět, jehož protiklady a utrpení záměrně přehlíží. „Dáblové“ pak u Kundery, byť negativně pojmání, manifestují heroický skepticismus, který je chrání před pokrytectvím sentimentality. „Andělé“ se zase podvolují iluzi a odmítají připustit, že v srdci touží po utopii. Kunderův humor připomíná Kimballovi Roberta Musila, jmenuje též vliv Sternův a Diderotův. V erotickém životě postav dochází často k důvěrnosti v zármutku, jejich erotický život se stává divadlem. Podle Kundery končí v jeho díle vše v obrovských erotických scénách, protože scéna fyzické lásky vytváří extrémně ostré světlo, které náhle odhaluje podstatu charakterů a sumarizuje jejich životní situaci. Dramatické a neobvykle nešťastné sexuální vazby jsou obecně založeny na neschopnosti postav skloubit lásku se sexuální vášní. Erotické důvěrné přátelství slibuje možnost úniku jednotlivce v moderním světě. Proto Kundera často hodnotí své knihy jako milostné příběhy, „love stories“, ovšem sex je v jeho románech obecně spíše chladnou, ponižující událostí, cvičením, takže nabízí jen nepatrnou možnost úniku. Sex vystupuje v jeho knihách ve službách síly, zrady, zábavy nebo zoufalství, pouze velmi zřídka ve službách lásky nebo čisté důvěrnosti. „Nepřekvapuje pak, že tento aspekt přidává Kunderově tvorbě na půvabu, zvláště mezi intelektuály, kteří mají o tento druh žalostného popisu sexu nepomíjivý zájem“ (s. 203). Nesouhlas vyslovuje Kimball tehdy, když rozebírá Kunderovo propojení totalitarismu a kýče, neboť přiřazení totalitarismu do kategorie estetické chápe jako jeho trivializaci – Kimball hovoří o „efektu zpoetizování totalitarismu“ („effect to poeticize totalitarianism“, s. 206). Kundera odmítá být považován za politického

spisovatele. Ani označení disidentský spisovatel nemá rád, neboť tkví v politické terminologii, o níž prohlašuje, že je na ni alergický. V roce 1982 v předmluvě k Žertu znovu připomenul: „Když někdo roku 1980 v panelové televizní diskusi věnované mým pracím nazval Žert ‚hlavní obžalobou stalinismu‘, okamžitě jsem odpověděl: ‚Ušetřte mne svého stalinismu, prosím. Žert je milostný příběh‘“ (s. 207). Kimball připomíná, že romány jsou fikce, že nemají se skutečností co dělat. „Ale v odvolávání se na hypotetický nebo hravý charakter je cosi hluboce neupřímného, pokud mají tyto výzvy maskovat nebo popřít skutečný politický obsah něčí práce. A toto je naneštěstí efekt Kunderovy rétoriky. Tak jako mnoho disidentských spisovatelů Kundera zastává, přestože si osvojil západní kulturu a demokracii, fundamentálně pochybný (equivocal) postoj k Západu. Jako by první vyzdvihl, že na agresivní povrchnosti západní kultury a na nechutném pronikání médií do našich soukromých životů je mnoho k pláči. Ale jedna věc je kritizovat chyby v oblasti kultury, a zcela jiná předstírat, že jsou relevantně příbuzné s peklem totalitarismu – předstírat, že jsou různými verzemi téže myšlenkové malátnosti“ (s. 207). Kundera v rozhovoru s Philipem Rothem pro *The Village Voice* například na dotaz, zda se domnívá, že soukromý život je na Západě méně ohrožen než pod nadvládou komunismu, řekl, že vývoj moderního světa nepřeje intimnímu životu kdekoli. Jako příklad uvádí italské fotografie, kteří číhají na příležitost, aby zachytili třeba obličej matky zavražděného dítěte anebo agónii topícího se muže. K tomu Kimball uvádí: „Zvyky médií na Západě často hraničí s obscénností, ale podotýkat, že narušení soukromí italskými fotoreportéry je nějakým způsobem slučitelné s brutalitou totalitarismu, je absurdní. Následkem toho prvního [bezohlednost západních médií] může být člověk vydán na pospas první stránce bulvárního plátku, následkem toho druhého [brutality totalitarismu] zůstává v kobkách tajné policie“ (s. 208). Kimball odmítá redukovat Kunderovy romány na politikum, ale stejně tak odmítá Kunderovo vypouštění této části „hry“ jako případné ozdoby atmosféry toho, co je milostným příběhem, co je pouze románem. „Ještě na konci má Kunderův dvojsmyslný postoj tendenci odrážet druhou cestu. Kundera chystá svůj vlastní opojný nápoj tím, že trvá na čistě románovém postavení svého díla – popírá, že jeho autorita z velké míry pochází právě z jeho ‚serióznosti‘ a přesné reflexe sociálních a psychologických skutečností.

Ovšem jeho dílo je silnější pro závan sugesce pravdy a skutečnosti. Kontext, připomeňme si kritiku kýče, může mít také kýčovitý půvab. A nejsou, běda, nevyčerpatelnými dvojsmysly lidské přirozenosti, ale nižšími, předvídatelnějšími dvojsmysly spisovatele usilujícího o zachování svého předem určeného, ideologicky korektního obrazu“ (s. 209).

Náhled na Kunderu jako veřejnou, politickou osobu nabízí článek *Ladislava Matějky Milan Kundera's Central Europe*, který se zabývá Kunderovými veřejnými vyjádřeními k otázkám střední Evropy. Zde hledíme příčinu řady politických otázek, k nimž se Kundera vyslovuje. Střední Evropa je spíše než geopoliticky vymezena kulturně. Matějka připomíná Kunderovo vystoupení na sjezdu spisovatelů v roce 1967 a známou diskusi s Václavem Havlem o nebezpečí rusizace či o rezistenci Čechů.

Určitým problémem z hlediska přijetí Kunderova díla v Severní Americe se stalo jeho zobrazování sexuality a ženského těla. Této záležitosti je věnována esej *Marjorie E. Rhineové A Body of One's Own: The Body as Sanctum of Individual Integrity in Kundera's The Unbearable Lightness of Being*. Erotismus v Kunderově díle je alegorický, svoboda lidského těla je součástí lidské svobody obecně, nebo slouží jako chvalozpěv na sexuální liberalismus osvobozený od puritanismu. Kundera je jinak čten ve Francii a francouzsky mluvící Kanadě než v USA, kde se zřejmě původní puritanismus transformuje do zvlášť chorobné formy feminismu. Autorka v článku dokazuje, že zobrazování nahoty slouží k odsouzení totalitní kontroly a obecné dehumanizace. Je to tedy kontext daleko vzdálený obscénnímu erotismu.

John O'Brien v esejí *Seeing through the Opposition: Kundera, Deconstruction, and Feminism: Immortality* analyzuje důvody, které vedly k odmítnutí románu *Nesmrtelnost* – totiž Kunderovo zacházení s ženskými postavami. Příčiny vidí v chybném čtení, nesprávném pochopení románu. O'Brien věří, že právě v *Nesmrtelnosti* Kundera nejotevřeněji kritizuje omezené, redukcionistické znázornění žen.

Marketa Goetz-Stankiewiczová v příspěvku *Kundera's Sacred Cows and Betes Noirres* píše o Kunderových esejích *Testaments Betrayed*. *Karen von Kunes* se zabývá v článku *The Art of Buffoonery: The Czech Joke la Commedia dell' arte Style in Kundera's French Novel Slowness* knihou *Pomalost* a označuje ji spíše za hru než román,

přesněji za erotickou frašku ve stylu *commedia dell' arte*. Von Kunes dochází k závěru, že Kundera, francouzský spisovatel, se sarkasticky loučí s Kunderou, českým spisovatelem. Stejnou knihou se zabývá v posledním příspěvku souboru *Maria Němcová Banerjee (Nostalgia con Brio: Kundera's Slowness)*. Zasazuje ji do kontextu francouzské literatury 18. století a vysoko ji oceňuje.

Západní literární kritika má podobu nekritického přijímání Kunderova díla – nadšeně vyzvedává v podstatě všechno, co Kundera vytvořil zejména po své emigraci. V těchto obdivných textech je interpretace díla nahrazována emocionální reakcí, která provází vydání jakékoli autorovy knihy. Na straně druhé je Kundera neustále konfrontován, mnohdy téměř výhradně, se svou minulostí vyznavače komunistické ideologie. V tom případě jsou jeho knihy čteny jako romány disidentského spisovatele, který řeší v první řadě problémy politicko-ideologické. Na tento rovněž jednostranný a zkreslující pohled – který do značné míry rezignuje podobně, jako je tomu v prvním případě, na interpretaci uměleckého textu – reagoval Kundera celou řadou prohlášení, v nichž odmítá označení „political writer“ (myslím, že zcela oprávněně) a hovoří o svých knihách jako o „love stories“ (což lze vnímat jako součást kunderovské mystifikace). Snad může jeho až obsedantní snaha zbavit se své komunistické minulosti pramenit právě z tohoto označení, které část západní literární kritiky užívá. Nadčasově lze jeho knihy patrně vnímat i jako milostné příběhy lidí v jakékoli totalitní společnosti, která je obrazem vztahu individua a historie. Pravdou je, že mnohé kunderovské příspěvky nejsou ničím jiným než pátráním v životních osudech autora, případně hledáním souvislostí mezi autorem a literárními postavami. Asi i proto se u Milana Kundery projevuje tak výrazná snaha střežit své soukromí – odmítá například poskytovat rozhovory, a to v situaci, kdy s ním existuje již několik desítek interview. (Kunderovu snahu uchovat si své soukromí – naprosto legitimní – respektují třeba Eva Le Grand nebo Jaroslav Dewetter, kteří mnohdy dokonce přesně opakují Kunderova slova. Dewetter to činí ovšem značně nedůsledně, jak je zřejmé z jeho obhajoby Kundery v článku Pointy, Tvar 1999, č. 4, kde vznik básnické sbírky *Monology* dává do souvislosti s životem autora.) Mezi těmito dvěma póly se pohybují literární kritici snažící se vidět Kunderovo dílo očima rozličných interpretačních přístupů (strukturalismu, dekonstrukce atd.).

Ve svých interpretacích jsou s to odpoutat se při výkladu uměleckého textu od autorova života, na rozdíl od poměrně značné části západní literární kritiky, která z něj vychází především u těch děl, jež Kundera napsal česky a jež jsou ukotvena v českém prostředí. Lze také říci, že proklamace o Kunderově přístupu jako mystifikační hře s komunistickým režimem a o jeho nevěře v komunistický ideál (či slovy Updikovými: komunistickou idylu) mají na Západě ohlas dosti malý, rozhodně mnohem menší než v českém prostoru. Není výjimkou, že právě tento princip hry s totalitárním domácím režimem a jeho vyznačiči a obhájci zdůrazňují na Západě často vykladači Kundery českého původu. Velké většině západních interpretů je společné uznávání hodnot Kunderova díla, které nelze minout bez povšimnutí: existuje jako součást (především) francouzské literatury a působí významně i v severoamerickém literárním kontextu. Nevýhodou francouzských, kanadských a amerických literárních kritiků je neznalost českého literárního prostředí. V drtivé většině jsou seznámeni pouze s Kunderovými knihami napsanými už francouzsky, nebo maximálně s díly přeloženými do francouzštiny a angličtiny, a tak jejich znalost Kunderovy tvorby začíná Žertem a většinou povídek Směšných lásek, což odpovídá pohledu samotného autora. Jejich orientace v české literatuře a české literární historii nebývá velká; mimo jiné to dokazuje Ricardova charakterizace Haškova díla. Proto raději hledají souvislosti Kunderova díla s literaturou světovou, konfrontují ho s nejvýznamnějšími spisovateli z celého světa, což koresponduje s Kunderovou touhou vymanit se z poměrně úzkého primárního vřazování do českých literárních dějin. (Komplexnější přístup ke Kunderovi má editor uvedeného svazku Peter Petro, Kanadán slovenského původu a navíc slavista, který je seznámen s literaturou českou, slovenskou, ruskou i literaturami dalšími a ovládá několik jazyků.) Mezeru ve znalosti celého Kunderova díla by měli zaplňovat literární vědci českého původu žijící na Západě (Květoslav Chvatík, Lubomír Doležel, Maria Němcová Banerjee, Eva Le Grand, Marketa Goetz-Stankiewiczová), ovšem neděje se to často. Snaha o komplexnější pohled je patrná na monografii Marii Němcové Banerjee *Terminal Paradox. The Novels of Milan Kundera* (New York 1990, 2. vydání 1992; knihu opět hodnotí *Bílkův* článek *Kunderovské anglofonní reflexe*, naopak František Všeticka do Tvaru 1994, č. 19, spíše než recenzi o ní napsal poznámku, z níž není

jasné, zda knihu vůbec četl). Ovšem i Němcová Banerjee se věnuje jen Kunderovým románům. *Chvatík* se v monografii *Svět románů Milana Kundery* (1994) rovněž prvním Kunderovým dílům vyhýbá a spíše přejímá autorův pohled na vlastní knihy. Jeho přístup jako teoretickou mělkost kritizovala Růžena Grebeníčková v Kritickém sborníku (1994, č. 3); Chvatíkova odpověď v Tvaru (1995, č. 3) byla spíše emocionální obhajobou vlastní i Kunderovy tvorby. Rozdílnost přístupu ke Kunderovu dílu je patrná také v reflexi Chvatíkovy knihy. *Jiří Kratochvil*, jeden z domácích Kunderových obhájců, přijímá Chvatíkovu monografii bez výhrad a neopomene připojit kladné hodnocení Kunderova vypravěčství, protože „všechno, co vstupuje do Kunderova románového prostoru, se okamžitě proměňuje v radost z vyprávění, jako tu kunderovskou spontánní komponentu, a ve slovesnou strukturu, jako ten sjednocující řád, architekturu příběhového světa“ (*Víc než kunderovská monografie*, Tvar 1994, č. 12, s. 20). Kratochvil zde jen doplnil své bezvýhradně kladné přijetí Kunderova prozaického díla, které vyjádřil už v krátkém příspěvku *Kunderovské résumé*, kde píše o „autorském vypravěči“ a mj. o tom, že v Nesmrtelnosti „autor, který promlouval jen ústy svých postav, aby se postupně stal jejich ironickým komentátorem, sestupuje nakonec mezi ně a odchází s nimi v tom nesmrtelném literárním zástupu“ (Česká literatura 1992, č. 4, s. 391). Největší autoritou je mu autor sám – podobně to vnímá i Chvatík – a Kunderův výklad údajně potvrzuje správnost interpretace. Stejný postoj byl potvrzen i v rozhovoru Jiřího Kratochvila s Květoslavem Chvatíkem *O exilové literatuře a Milanu Kunderovi* (Literární noviny 1994, č. 14). Větší míru samostatnosti oproti Chvatíkovi, tedy odpoutanosti od Kunderových autointerpretací, nabídla ve své monografii *Milan Kundera Helena Kosková* (1998).

Milan Kundera je natolik silnou autorskou (a patrně i lidskou) osobností, že mnozí domácí interpreti (a nejen domácí, jak je patrné výše) jsou jeho pouhými myšlenkovými epigony, případně při „své“ interpretaci Kunderova díla vycházejí z jeho návodů a konzultací s ním. U některých je to patrnější (Jiří Kratochvil, Jaroslav Dewetter, Květoslav Chvatík), u jiných skrytější (Jiří Pechar, Eva Le Grand). Tento přístup je znát i v monografii *Kundera aneb Paměť touhy* (1995, česky 1998). Její autorka *Eva Le Grand*, respektující Kunderovo uspořádání vlastního díla, se pokouší interpretovat tato témata: kýč a touhu po

věčnosti, variace a téma lásky. Vyhýbá se pouhé interpretaci vlastního pohledu, i když se někde ani ona nedokáže vyvarovat toho, že k němu v podstatě sklouzává (snad to souvisí s obdivem ke Kunderovým textům, tolikrát v knize vyjádřeným). Jiní kritici přistupují ke Kunderovým knihám značně odmítavě. Motivace může být různá – v polemice s článkem *Martina Pokorného Breviář Milana Kundery* (Literární noviny 1997, č. 19) uvádí *Aleš Haman*: „Pokorného kritika je vedena z pozice určitého (možná generačně motivovaného) estetického a poetického postoje, který je inkompatibilní s estetikou a poetikou kunderovskou. To je docela dobře možné. Nechápu však, proč chce kritik svůj programový názor prosazovat pomocí provokativního a polemického zkreslení a znehodnocení díla, které pro svou stylovou odlišnost uniká jeho pochopení“ (*Případ popravčí kritiky*, Literární noviny 1997, č. 23). Jindy se řeší politické postoje Milana Kundery (*Adam Drda: V roce 68 Kundera představoval českého levicového intelektuála*, Lidové noviny, 28. 7. 1998, proti tomu *Jan Trefulka: Kundera nebyl žádný nadšený komunista*, Lidové noviny, 7. 8. 1998; příkladů by bylo mnoho, podobně jako v zahraničním tisku). Čas od času se objeví v novinách syntetizující články o Kunderovi, jako třeba v časopisu Týden 1997, č. 12 (od Jana Lukeše, Jana Trefulky a Milana Jungmanna), nebo jedno číslo přinese několik příspěvků, například Labyrint 1993, č. 9/10 (Jitky Uhdeové, Jana Šichy, Aleše Knappa, Iva Pondělíčka, Jindřicha Jůzla a Václava Holance). Někdy to vypadá, jako by Kunderovo dílo hodnotili kritici užívající stejně dogmatické přístupy: jednou adorující, podruhé zatracující. Pokusy o skutečnou interpretaci Kunderových knih, oproštěné od vlivu autora, jsou v záplavě stovek kunderovských reflexí minimální. Zaštiťování se Kunderou nebo zatracování Kundery při psaní o jeho románech (či jiných knihách umělecké literatury) vede do stejně slepé uličky. Není to ovšem jen problém české literární kritiky. Zdá se, že za pozornost stojí v české literární kritice ty pokusy, které vycházejí z tradice strukturální analýzy uměleckého textu. Milan Kundera a jeho dílo jsou vlastně taktéž pod dvěma tyraniemi: tyranií obdivu a tyranií zatracení. Obě jsou výsledkem emocionálního projevu plynoucího z přístupu k autorovi a jeho dílu, nikoli výsledkem odborné činnosti, recepce jeho knih.