

Exil jako možnost a jako obrana

Česká exilová próza sedmdesátých a osmdesátých let

VLADIMÍR PAPOUŠEK

Na počátku sedmdesátých let proběhla exilovým tiskem diskuze o možnostech spisovatele opustit rodný jazyk a začít psát v jazyce jiném. Jan Čep hovořil o své neschopnosti tvořit v jiném jazykovém kódu a spojoval tuto osobní dispozici či fatální určenost s nemožností opustit svůj existenciální prostor, v němž vše, co konstituuje jeho svět, je pojmenováno česky. Další účastníci diskuze Milan Kundera a Věra Linhartová chápali problém jazyka jako problém svobodné volby. Cizí jazyk pro ně neměl být nepřekonatelnou bariérou a spisovatelova volba nebyla závislá na původní rodné řeči. Dost jednoduše by šlo naznačit, že rozdíl mezi Čepovým postojem a postojem Linhartové a Kundery charakterizuje generační propast mezi exilem poúnorovým a posrpnovým. Ale například i představitel poúnorového exilu Jan Kolár se po svém odchodu do Francie stal francouzským spisovatelem, který dosáhl určité proslulosti v cizím prostředí například románem *Le monnaie de retour* (Peníz návratu) vydaném v Paříži v roce 1958. Jiří Pistorius ve své studii o Kolárovi nazvané „Francouzský román českého autora“¹ cituje Kolárovu větu z jeho kontroverzního spisu *Listy němému příteli*, v níž Kolár vysvětluje příčiny svého odchodu do exilu: „Odchodem za hranice jsem nešel do ciziny – šel jsem ke svým: cizina byla za mnou“ (s. 274). Problém volby kódu tedy nebyl jen záležitostí jednotlivých exilových vln, a zároveň nebyl ani problémem pouze jazyka. Kolár sice představoval v poúnorové vlně naprostou výjimku, ale ani exiloví spisovatelé po roce 1968 volně neplouvali do cizích kulturních i jazykových souvislostí, a nestávali se masově americkými, německými či francouzskými autory. Nejde mi však o to řešit, nakolik spisovatel může tvořit a myslet v jiném jazyce. Připomínám tuto diskuzi, aby se ukázalo něco podstatnějšího z osudu exilového spisovatele obecně. Spisovatel je totiž nezbytně stavěn před otázku nového sebepojetí, v níž podstatnou

¹ J. Pistorius: „Francouzský román českého autora“, *Svědectví* 3, č. 11, 1960, s. 271–277.

úlohu bude sehrávat dvojí vztah. Vztah k opuštěnému, které obsahuje minulost – tradici, východisko, ale i souhrn historických pohybů, jejichž výsledkem je situace exilu. Druhým vztahem pak je to, co vzniká se samotným faktem exilu, vrženost do nového, neprobádaného prostoru, který v sobě nese veškeré možnosti pro budoucí životní projekt jedince. Toto cizí mlčící prostředí nijak nezve ke vstupu. Jeho jiná řeč je lhostejná k minulosti a historické zkušenosti exulanta. Ale přesto musí být toto cizí buď zvoleno a přijato, nebo odmítnuto.

Exil ve svém původním smyslu je defenzivní, exulant odchází, aby bojoval boj, který doma pokládá za ztracený, proto aby obhájil svůj život, hodnoty, v něž věří. A v posledku musí obhajovat i své vlastní gesto odchodu. Tragičnost situace emigranta svědomí vždy spočívá v tom, že stojí zcela sám v dějinách a vůči dějinám, obhajuje svou volbu odejít a obhajuje své právo na vztah k tomu, co musel třeba nedobrovolně opustit. Exil zásadně zvýznamňuje roli jedince a staví ho do situace volby – může být tím, koho dějiny vyvolily, aby svědčil, aby trpěl, nebo může být tím, kdo byl zavržen. V jiné poloze lze ovšem volit mezi celoživotním traumatem, sebeuzavřením v enklávě vlastní bolesti, a sebezpojetím, v němž převáží, jako u Kolára, pocit dosažené svobody, kdy skutečnost před jedincem ustupuje a zjevuje se v invariantu možného, v množině dosud neuskutečněných možností. Zjednodušeně řečeno, v obrazech exilu buď dominují fenomény obrany, obhajoby hodnot, osobní či kolektivní volby, postoje, nebo lze vnímat převahu těch prvků, které konstituují svět exilu jako nový, nezatížený historickým traumatem obrany opuštěného.

Zdá se, že toto sebezpojetí závisí na konkrétním typu exilu, historické situaci, a především na vztahu jedince k tomu, co bylo opuštěno. Jestliže je exil časově omezený, jako tomu bylo v období 1939 až 1945 a jak tomu zpočátku věřila i valná část exilu pouňorového, není toto individuální vystavení sebe sama dějinám zcela realizováno, protože tu existuje jistá záchrana v podobě kolektivního cíle. Obranná gesta se zcela, nebo z velké části, podřizují obraně společných nadosobních hodnot. Exulant se orientuje na návrat, na obrat domácích poměrů. Příčina exilu má být negována.

Pokud je ovšem exil přijat jako něco nezvratného, podobá se smrti a znovuzrození, uskutečněná skutečnost je definitivní a nezvratná. Lze tedy oplakávat uhynulé, či se pokoušet o otevření sebe sama nové situaci, v níž skutečnost ustupuje, aby nabídla invariant nových možností pro další životní projekt.

Sešedesátá a osmdesátá léta v exilu byla definována především touto zdánlivou definitivností, exil byl víc než kdy předtím otázkou individuální a existenciální. Proto i v próze tohoto období vystupuje do popředí právě onen prvek volby i pojetí exilu jako možnosti spíše než apriorní obrany opuštěného.

Jestliže se ovšem zdá, že v próze tohoto období ustupují do pozadí elementy obranné a dominují spíše prvky, které potvrzují spisovatelovu potřebu uplatnit svobodu volby jazyka, kultury, potřebu překročit stín domácího kontextu a pojímat nové neznámé souvztažnosti cizího jazykového i kulturního prostředí především jako možnost, neznamená to, že ona prapůvodní funkce exilu spočívající v komplexu obranných fenoménů je zcela vyražena ze hry. Zdá se spíše, že ve vztahu mezi obranou a uskutečňováním individuální svobody v otevírání cizího jako možnosti vzniká napětí, které se stává jedním ze zdrojů pohybu v exilové próze tohoto období. Zdá se, že i tam, kde se setkáváme s prózou, v níž je realizována vypravěčská potřeba oddělit se od původního opuštěného prostoru, nevyhraňovat se vůči němu, mít ho za ztracený, a tedy nebránit se proti němu ani ho nehájit proti něčemu, se nakonec stejně toto opuštěné dostává na scénu. Vyjevuje se tak často paradoxní obraz vypravěče, který se pokouší uniknout a separovat, aby deklaroval svou svobodu, ale který je vždy znovu a znovu samotnou látkou, tématem, motivy přinucen k tomu, aby si oblékal různě variované kostýmy obránce, který je povolán hájit tu evropské hodnoty, tu západní kulturu nebo své postoje, sám smysl svých gest.

Příkladem oné separace může být hrdinka Tamina v Kunderově *Knize smíchu a zapomnění*, která vnímá oddělování od minulosti nad fotografií svého mrtvého manžela: „V poslední době ji přivádělo k zoufalství, že minulost je čím dál bledší.“

Tamině přes veškeré úsilí, které se stává spíše rituálem než potřebou, se nedaří uchovat si v paměti podobu manžela. Jaký rozdíl proti vypravěčům a hrdinům v prózách Milady Součkové, kteří dokáží evokovat dramaticky přesné kontury minulosti. Paměť je u Součkové ochranou identity, u Kundery se stává spíše obtížným nepotřebným břemenem, které ruší skutečné a přicházející. Minulost je cizí a mrtvá, vzbuzuje úzkost. Když podlehne Tamina sentimentu a pošle domů – do minulosti – deset smutečních oznámení, nedostane se jí ani jediné odpovědi, minulost mlčí, nelze s ní navázat rozhovor.

V *Nesnesitelné lehkosti bytí* rovněž nevede návrat k nějakému dialogu s původně opuštěným. Hrdiny odkázané pouze na sebe nakonec neuchrání ani venkovská idyla. V textu se kolem obou hlavních protagonistů rozprostírá stále citelnější prázdno. Tato prázdnota prostupuje jak společenský prostor naplněný mnohanásobným nerozuměním, obecným zmatením jazyků, tak samotné hrdiny bojující s vědomím nesmyslnosti jakéhokoliv gesta či pohybu. Kamkoliv se namíří, jen prázdno ulehčující pohyb, ale neodpovídající na otázku po jeho smyslu. Jakékoliv gesto naznačující touhu po uchopení nějaké univerzální jednoty, jakýkoliv pohyb za něčím se odhaluje jako iluze a banalita, jak o tom vy-

povídá hrdina Franz účastníci se velkého pochodu k hranicím Kambodže. Milan Jungman v článku *Kunderovské paradoxy*² analyzuje autorovu exilovou prózu a upozorňuje na jeden významný prvek jeho vypravěčství: „(...) u Kundery přicházíme jaksi k hotovému, každá myšlenka je podána v pestrém vyhotovení a příjemně nás překvapuje svou snadnou dostupností“ (s. 161).

Tato snadná dostupnost je mimo jiné u Kundery způsobována jeho zálibou v syntetizovaných myšlenkových modelech, které zcela prostupují řeč i skutky jeho postav. Jeho hrdinové, ačkoliv se to často usilovně sugeruje, nejsou obrazem osob v konkrétní existenciální a historické situaci, ale jakýmsi zobecněním řady možných situací, jejich myšlenky jsou elegantní syntézou toho, o čem se mluví a přemýšlí, co nabízí dobový diskurz. To má za následek, že jeho hrdinové jsou jako by vyňati z dějin. Netrápí se svou vržeností do dějinné všednosti, ale pouze onou průzračnou prázdnotou, v níž jsou transparentně přes sebe naskládány rezultáty myšlení a pocitů moderní západní kultury.

Jako kdyby poté, co v *Žertu* Kunderův vypravěč objevil skutečnost, že s dějinami nelze manipulovat, rozhodl se je ignorovat, tvářit se, že neexistují. Možná, že tento ahistorismus postav je historickou analýzou situace, v níž se Kunderův vypravěč pohybuje, možné je ale rovněž to, že vypravěč nechce nechat své hrdiny dějinami zastihnout nebo alespoň nikoliv fatálně zastihnout. Pokud se tak stane, celá situace se zvrátí v trapnost či paradox. Znamená to možná, že sám vypravěč nechce být dějinami zastižen, protože jeho role velkého ironika a soudce by mohla být zpochybněna. Do této role se vypravěč instaluje už volbou své perspektivy.

Kundera pak především ve své esejistice (*Střední Evropa*) či ve známém rozhovoru s Philipem Rothem dával najevo jistá obranná gesta, která jakoby syntetizovala dějinnou zkušenost a jakýsi dějinný smysl, například v radikálních postojích vůči dílu Dostojevského, na něž reagoval Josif Brodsky článkem *Why Milan Kundera is wrong about Dostoevsky*³. Kundera brání obecný model západní kultury, který je ohrožen. Tato obrana univerzálního a kolektivního vůči jinému modelu nasazuje mluvčímu jistou masku, vřazuje ho do určitých obecných souvislostí, aniž by byl mluvčí vystavován nějaké zvláštní zkoušce, aniž by něčím vůbec ručil.

V próze se Kundera obsedantně vrací k českým motivům, k minulosti, která v myslí jeho hrdinů zmrtvuje, nebo je zapomínána, nebo se stává směšnou svou nesrozumitelností. Konkrétní dějinná vřazenost jedinice je však vždy rozpouštěna právě v oněch syntetických myšlenkových modelech sjednocujících umělec-

² M. Jungman: „Kunderovské paradoxy“, *Svědectví* 20, č. 77, 1986, s. 135–162.

³ J. Brodsky: „Why Milan Kundera is wrong about Dostoevsky“, *Cross Currents* 5, 1986, s. 477–485.

ké či filozofické školy a trendy. Vypravěč není nikdy zaskočen hrdinovou dějinnou situací, protože hrdina sám se zrodil z obecné úvahy o tom, co a s jakým výsledkem historie dělá. Vše tedy lze očekávat a vypravěč se nemusí bát, že by se ocitl v rozpacích. Vše je bezpečné, nikde nic nehrozí.

Jestliže tedy Kunderův vypravěč na jedné straně odkrývá exil jako invariant možného, jako svobodnou volbu, jejímž výsledkem je třeba objevení prázdnoty, na druhé straně je patrná i reflexe obranná, ostražitost před tím nenechat se zastihnout dějinnou konkrétností, která by vyžadovala po vypravěči nějakou odpovědnost, která by ho zbavila božské role pozorovatele a všemocného vypravěče. Vypravěč má ve svém božství možnost ukryt se i sám sobě.

Toto ukryvání subjektu v prostředí, kde namísto obrany nastupuje svobodná volba kultury i kódu, je patrné i v prózách Věry Linhartové. Subjekt se tu často skrývá v mnoha podobách, často popírá i svou antropologickou jedinečnost a metamorfuje v různé objekty.

Pro Linhartovou je typické, jak připomíná Sylvie Richterová, že její subjekt se proměňuje „vždy nejprve v konfrontaci s řečí“⁴. To je moment, který dává vypravěčskému médiu u Linhartové svobodu a umožňuje mu i volnou proměnu jazykového kódu. Zatímco Čepovi hrdinové jsou v situaci bezprostředního zakoušení světa, a pro toto zakoušení je hledán jazykový výraz, u Linhartové vnímá subjekt proud znaků, který je světem produkován. Mezi existencí a skutečností je vrazen roj označujících, v nichž lze volně plout a měnit se. Protože tu není aktuálně přítomna tělesnost světa, není ohrožena ani tělesnost vnímajícího subjektu. Osvobození „já“ tu je ale i zřejmou obranou před klamajícím světem, nejasnou skutečností. Zdá se, že i přes značnou vzdálenost poetik Milana Kundery a Věry Linhartové lze najít určitý společný rys, totiž že volnost a svoboda hrdinova, či vypravěčova, je bezprostředně spojena právě s jistým pomyslným odstíněním „tělesnosti světa“. Lze si povšimnout, jak Kundera rád pracuje s termíny naznačujícími jisté obecné fyzikální kvality jako je lehkost či pomalost a jak se existenciální tělesnost stává pro jeho hrdiny fatálním problémem, jak si přejí vymknout se svým tělesným limitům. U Linhartové musí být ve vztahu k vypravěči fyzikální zákony překonány, aby se toto médium mohlo stavět vůči proudu znaků, jejichž vztlaku nutno využít k volnému pohybu prostorem.

Vypravěč Sylvie Richterové v prózách *Návraty a jiné ztráty*, *Místopis* a *Slabikář otcovského jazyka* je rovněž posedlý sémiózou, vystavuje se proudu znaků, nikoliv ovšem pro volný pohyb mezi nimi, ale naopak pro zakotvení sebe sama. U Richterové neztrácí vypravěč lidské kontury ani neruší svou historickou situa-

⁴ S. Richterová: *Slova a ticho*. Arkýř, Mnichov 1986, s. 32.

ci. Prostřednictvím paměti, podobně jako tomu bylo kdysi u Součkové, prohledává prostor minulého, aby si dokázal uvědomit koreláty svého aktuálního pohybu ve světě. Svoboda vnímajícího je deklarována v tom, že jeho vědomí se nepodřizuje otroctví času, ale uvolňuje významové struktury minulosti bez vazeb k jejich přímému zakotvení v historickém čase, nechává je volně proplouvat a prolínat. Subjekt stojí svobodný před vlastní historií a odhodlaný vyrovnávat se s nárazy obrazů minulé skutečnosti, které se, zbaveny své původní zakotvenosti, významově zvrstvují, a tím se stávají nevypočitatelnými. Tyto struktury však nejsou připomínány proto, jak je obvyklé v memoárové literatuře, aby byla obhájena minulé gesta a zdůvodněna existence ve vztahu ke společenství, potažmo ke světu, ale proto, aby se situace aktuální existence stala zjevnější. Hájena není minulost, ale jedincova identita ve vztahu k proudící a permanentně se odcizující skutečnosti. Subjekt se vyrovnává s vlastní historií právě proto, aby nová neznámá budoucnost mohla být otevřena. Setkávání minulého a přítomného ve vztahu k budoucímu projektu potvrzuje existenciální zakotvenost díla S. Richterové, antropocentrický pohled, v němž identita jedince je nadřazována hře označujících, i když tato označující se od počátku ostentativně zjevují v prvním plánu vyprávění.

Josef Škvorecký napsal o pocitech posrpnové intelektuální emigrace ve své eseji *At Home in Exile*: „We were veterans of Nazism, Stalinism, neo-Stalinism, and the periodic thaws and freezes – and suddenly we found ourselves in a world incredibly innocent of our knowledge.“ (Byli jsme veteráni nacismu, stalinismu, neostalinismu, periodického tání a přituhování, a náhle jsme se ocitli ve světě nedotčeném naší zkušeností.)

Volný průchod, volné pronikání této specifické historické zkušenosti zdánlivou inertní prázdnotou odlišné kulturní a historické tradice definuje významné podmínky pro obraz situace exulanta a vytváří prostor pro identifikaci s otevřeností spíše než s momenty obrany, respektive obrana se dostává do nové roviny. Bude vždy už jen a jen osobní záležitostí a bude stále obtížnější ji ztotožňovat s nějakým kolektivem. Výčitky mnohých pouňorových exulantů snesené na hlavy těch, co přišli po srpnu, se míjejí právě s onou novou historickou situací čerstvě přichozích. Jejich neochota zapojovat se do politických aktivit existujících exilových organizací nebyla způsobena ani vypočítavostí ani lhostejností či leností ani zkažeností z komunismu, ale právě oním jiným nahlédnutím vlastní situace v cizím prostředí. Tam, kde po roce 1939 a v menší míře i po roce 1948 existovala nějaká zřejmá kolektivní odezva, se po krátkém období mediálního zájmu rozevřela ona nekonečná prázdnota a prostupnost. Ta stavěla subjekt před otázku, co s oním břemenem minulosti padajícím věčným volným pádem řídkým prostředím jinakosti. A co s jeho nositelem –

paměti, subjektivním vědomím, které definovalo a reprezentovalo odlišnost v cizím prostředí.

Josef Škvorecký ve svém románu *Příběh inženýra lidských duší* vpouští na scénu volně všechny varianty diskurzu souvisejícího s vypravěčovou zažitou zkušeností i jinakostí nového prostředí. Volně se prolíná řeč amerických krajanů, komunistických špiclů, historií nedotčených amerických studentů, exulantů intelektuálů i exulantů hledačů pokladů, promlouvá evropská minulost, americká současnost, svobodný Západ i zadržovaný Východ. Vše prostoupeno ztrácí svou původní ideovou a ideologickou zakotvenost a je odhalováno v nových souvislostech rušících předpokládaná významová schémata. Tento proces rušení očekávaného je přenesen i na hlavního hrdinu. Stárnoucí profesor literatury je konfrontován se světem anglosaských textů, které je v novém prostředí a novém dialogu nucen číst jinak, s vlastní minulostí i onou prázdnotou, ale nadějnou mladostí studentů kolem sebe. Není cynickým glosátorem, není vševědoucím hybatelem, ale je prostě ten, který je, aniž by mu bylo přisouzeno cokoliv božského. Je ten, komu je dáno být, a toto bytí se neustále, třeba i proti jeho vůli, odhaluje v permanentní konfrontaci oněch postupujících se, ale zároveň se nekonečně mijejících rovin znějících diskurzů. Jeho rozumění světu je pouze jeho a je nepřenosné, hrdina se musí smířovat se samotou své životní zkušenosti. Nezabavuje se minulostí tím, že se skryje či ji zapomene, ale volně ji ponechává ve svém obrazu světa. Jeho pobyt se tak nestává lehčím, ale jistě autentičtějším (či alespoň z hlediska čtenáře věrojatnějším, uvěřitelnějším).

V pozdějších románech *Scherzo capriccioso* a *Nevěsta z Texasu* se Škvorecký pokusil obrátit od obrazu samoty v mnohohlasém prostředí světa a historie k hledání postav a dějů představujících češství v jiných než obvyklých domácích kontextech. Odlišná látka i vypravěčské pojetí navazuje na romány jako *Mirákl* či *Příběh inženýra lidských duší* právě oním rušením schémat tradice, ideových a mytických vzorců zakotvujících osud Čecha vždy ve vtahu k národnímu kolektivu. Přestože jsou jak americký Dvořákův pobyt, tak účast Čechů ve válce Severu proti Jihu právě v prostředí českoamerickém silně mytizovány, nesaží se autor, přes jistou nostalgickou příchut', vycházet vsříc mytologii, ale spíše příběh opět vystavuje různým diskurzům a úhlům pohledu, které mytickou iluzi ruší. Úzkost před univerzalistickou iluzí mýtu je tak přítomna jak v *Příběhu inženýra lidských duší*, tak v pozdějších románech.

Antiiluzivnost, která je výsledkem ostrážitosti vypravěčského subjektu před nástrahami tradičních domácích i cizích nově objeovaných modelů skutečnosti, je vůdčím jednotícím principem v prózách Jana Nováka *Miliónový džíp* a *Striptease Chicaga* i v Pelcově románu *... a bude hůř*. U Pelce dospívá hrdina

v závěru příběhu k osvobození od všeho. Mezi francouzskými klošáry ze sebe postupně setřepává minulost a dospívá do stavu jakési kýžené nehybnosti bez projektu, bez asistence chtít a muset. V primitivní pudové reakci na mocenské nároky světa hrdina končí v jistém zapomenutí bytí. Paradoxně v iluzi, před níž tak dlouho uniká. Výsledkem cesty k svobodě je její popření v adoraci jistého způsobu života, v optimistické oslavě somráctví. Obrana před falešnými ideologickými konstrukty světa je nahrazena pouze jinou ideologií, která se tváří, že není ani trochu ideologická.

Jakoby z jiného, neintelektuálního pólu se vypravěč Pelcova románu v první osobě blíží třetí osobě některých hrdinů Kunderových, u nichž rovněž jako by byla popřena existence a její vrženost do dějinné situace. Existence je nahrazována jakýmsi nehybným bytím. Toto znehybnění se zdá být jistým východiskem z nouze, zcela zřejmým u Pelce, jehož hrdinovi vysvobození z komunismu a příchod na Západ nenabídne nic víc, než co nakonec dostává. Ztotožnění s klošářstvím je proklamativní obranou před mlčenlivou všesměrně prostupnou prázdnotou, která se před hrdinou otevírá. Podobně i Kunderovi zapomínající a nesnesitelně lehkou žijící hrdinové se brání znehybněním před tímž fenoménem prázdnoty. A i oni mají tendenci vyplnit svůj prázdňý vesmír slovy, což Kunderův vypravěč reflektuje právě v *Knize smíchu a zapomnění*: „Každý totiž trpí tím, že zanikne neslyšen a nepostřehnut v lhostejném vesmíru, a chce se proto včas sám proměnit ve vesmír slov.“ Kunderův vypravěč zároveň zcela přesně charakterizuje Pelcova hrdinu.

Zdá se tedy, že exilová próza sedmdesátých a osmdesátých let se výrazně od-poutává od původních obranných modelů exilové tvorby předcházejícího období, kde určité vykročení mimo přijatá schémata obrany kolektivních hodnot byla spíše výjimečná. Nacházíme významné pokusy realizovat obraz exilu jako otevření nového neznámého prostoru, možnosti pro novou konstituci subjektu. Toto uvědomování si exilu jako možnosti však nese svá úskalí v podobě potřeby vyrovnat se s dědictvím vlastní zkušenosti, minulostí, tradicí, komplexy motivů a témat konstituovaných v prostoru, který byl opuštěn. Tento proces vrací do hry i pojetí exilu jako obrany. Nejde však už o obranu kolektivních hodnot, ale ve většině případů o obranu individuální identity, obranu jedince vystaveného nové svobodě, možnosti, která však může být i prázdnotou.

Osvobozování od komplexu historie a tradice, které umožní volbu kódu jazyka, kultury, životního stylu, se děje jak transformací subjektu vnořeného do světa znaků u Linhartové, tak třeba zamlčením historie u Kundery. V těchto případech se zdá být zjevná, i když pokaždé diametrálně odlišná potřeba vypravěče zbavit se skutečnosti. Vypravěč jako by směřoval k tomu, aby jeho postavy

zakoušely spíše výsledek určité jeho manipulace se skutečností, kdy tato musí být nejprve substituována, aby se pak vracela zpět, zreformována a syntetizována prostřednictvím vypravěčské hry. Zdroj tohoto postupu lze spatřovat v úzkostné obraně vypravěče před číhajícími mocenskými koncepty světa, které se tváří jako definitivně dobytá pravda o skutečnosti, jako odhalená skutečnost sama.

Jiný přístup reprezentuje Škvorecký, u něhož minulé i současné je vpouštěno na scénu, protože v centru vypravěčské pozornosti stojí existence hrdiny zakotvovaná v jeho historické situaci. Variantou, která neruší toto existenciální pojetí, ale zároveň využívá volné hry označujících, je přístup Sylvie Richterové. Naopak, deziluzivní a o autenticitu usilující text Pelcův se ukazuje jako příklad sebezolapení vypravěče v ideologické pasti.

Všechny vzpomínané texty a vypravěčské přístupy však jsou příkladem výrazných pokusů o proměnu tradičních postupů v exilové próze a jejího významového vyklonění z poměrně úzkého okruhu emigrantských traumat i ze schémat domácí tvorby. Předvádějí zkušenost jedince vystaveného vlastní svobodě a osvobozujícího se z vazeb uzavřeného domácího prostoru. Vzpomínané napětí mezi touto nově objevovanou prostupností lhostejného cizího světa a opuštěnými historickými komplexy, jejichž tíha způsobuje volný pád touto nekonečně řídkou cizotou, je pak jejím nejvýznamnějším ozvláštněním.