

Vladimír Papoušek

**Proměny ideových a estetických modelů
v tvorbě pouťorového exilu**

Politická dramata přelila během právě dokonávajícího dvacátého století mimo český prostor tři velké vlny exulantů. Každá z těchto vln s sebou odnášela významnou část elity spolutvářející českou kulturu. Během této trojí lobotomizace kulturního života se vždy na různě dlouhou dobu ocitá část české umělecké tvorby mimo obzor oficiální domácí scény, a na druhé straně tyto dočasně oddělené části žijí v cizím kulturním prostředí svým specifickým životem.

Každý exil, vznikající tak či onak z politických příčin, bývá obvykle sjednocován nějakou ideou konstituující se na principu negace těch idejí, které situaci vyhnanství zapříčinily. Samotná idea tohoto typu však tvoří jen velmi vratký základ pro uměleckou tvorbu. Tuto vratkost mimo jiné způsobuje určité umrtvování konfliktu, který musí být v politickém diskurzu konzervován do ustálené podoby, jež přetrvává alespoň tak dlouho jako samotné důvody exilu. Umělecká tvorba je však závislá na jisté proměnlivosti a nestálosti střetu, na dramatickém obnovování skutečnosti. Tento rozpor vede téměř zákonitě k určitému přirozenému oddělování umělecké tvorby od politických idejí a norem exilu, a mnohdy se s nimi dostává dokonce do konfliktu.

Umělecká tvorba v exilu je navíc limitována i známými a mnohokrát připomínanými faktory, jako je ztráta publika, ztráta původních komunikačních kódů, nemožnost přirozené obnovy jazyka a podobně. Je nutné rovněž počítat se skutečností, že exilová tvorba vzniká v silovém poli jiného kulturního prostředí. Vliv tohoto faktoru, zanedbatelný v případě válečné emigrace, která se počítala na roky, dramaticky narůstá tam, kde exil trvá řádově desítky let, jako tomu bylo u vlny pouťorové a třetí exulantské vlny po roce 1968. Tady se vytváří dostatečný časový prostor k uvolnění původních sjednocujících vazeb ideologických, odpoutání se od deklarovaných politických cílů exilu a uplatnění umělecké autonomie. Prázdnota vznikající odstraněním původních komunikačních kódů je postupně vyplňována nově přijíma-

nými modely. Způsoby komunikace s cizím kulturním prostředím mohou mít různé úrovně i podoby, ale zcela jistě se odrážejí v samotné sebeidentifikaci umělce. A tak Hostovský zápasí o to, aby zůstal českým spisovatelem, a zároveň se pokouší o světovost tlumočením univerzálních podobenství o postupující destrukci lidství. Své romány píše stále česky, a tím se vystavuje nebezpečí překladů, v nichž vesměs mizí subtilnost jeho poselství na úkor efektních gest a zvýraznění akčních prvků díla. J. M. Kolár zas píše své výzvy k exilu v češtině, ale své romány vydává francouzsky a prosazuje se jako jeden z dobově nejúspěšnějších nefrancouzských prozaiků ve frankofonním prostředí. Věra Linhartová pak, podobně jako Kolár, přirozeně přejme francouzštinu jako jazyk své tvorby, Čep naopak v diskusi s ní a s Kunderou deklaruje svou závislost na původním jazykovém kódu, protože jazyk spojuje s fundamentální definicí prostoru své existence. U Škvoreckého se cizí kontext objevuje nejen v rovině jazykové, kde uplatňuje prvky poangličtělého krajanského newspeaku, ale i tematicky – v pokusech zobrazit český živel v anglosaském prostředí.

Lze tedy předpokládat, že se extrémní situace exilu – v kombinaci s připomínanými faktory – podílí na posunech tvůrčí poetiky konkrétního autora a v různé míře proměňuje jeho výchozí ideové a estetické koncepty, s nimiž do vyhnanství přichází. Nutno připomenout, že historie všech tří exilových vln, alespoň v oblasti literatury, registruje především ty spisovatele, kteří byli tak či onak literárně aktivní ještě před svým odchodem z vlasti. V exulantském kontextu je možné nalézt množství slibných talentů, kteří buď předčasně umírají (jako básník Václav Pavel), či definitivně umlkají po několika publikacích (jako Vilém Špalek), ale jen obtížně se hledá autor, který by svou specifickou tvůrčí řeč založil, zcela konstituoval a pak dlouhodobě v exilu rozvíjel za využití původního jazykového kódu.

Pokusím se tedy alespoň naznačit některé proměny v těchto ideových a estetických modelech několika nejvýraznějších literátů poúnorové exilové vlny, a na jejich základě pak navrhnout opět jen některé nejmarkantnější jednotící principy tvorby exilových spisovatelů v tomto období, které snad mohou přispět k obecnější charakteristice literární tvorby sledované periody.

Poúnorový exil byl důsledkem násilného politického převratu a jeho příslušníky byli v první linii právě politici – Zenkl, Lettrich,

Ripka – spolu s novinářskými osobnostmi, jako byli Peroutka, Tigrid, Herben. Je tedy přirozené, že počátky exilového písemnictví definoval právě politický diskurz, jehož ústředními tématy byla jak negace komunistického režimu jako prapůvodní příčiny situace exilu, tak pokus o interpretaci samotné historické události způsobující exodus, tedy února 1948. Nejpůvodnějším a nejstarším fundamentem tvorby poúnorového exilu bylo množství brožur, pamfletů i vážných studií od Otakara Machotky, Vratislava Buška, Petra Zenkla, Ferdinanda Peroutky a mnoha dalších autorů, kteří zde reflektovali únorové události a mnohdy i hledali politického viníka neúspěchu demokratických sil.

Přes mnohé obtíže a interní spory vytvářel ovšem poúnorový exil poměrně svižně své první politické organizace, jako byla Rada svobodného Československa v roce 1949 pod vedením Lettricha a Zenkla. Ve stejném roce vznikl i Free Europe Comitee, připravující provoz pozdějšího vysílače Rádio Svobodná Evropa, kde vedle novinářů nacházelo uplatnění i mnoho literátů (Němeček, Součková, Hostovský). Politická žurnalistika ovládala většinu exilových periodik z počátku padesátých let, například časopis Skutečnost.

Významným momentem charakterizujícím počátky poúnorového exilu bylo vytváření nesprávné historické analogie s exilem válečným. Blízkost těchto událostí i skutečnost, že značné množství osobností politického i kulturního života se ocitalo v exilu už podruhé, vzbuzovala dojem, že se opět jedná o víceméně krátkodobou záležitost, která musí vyvrcholit zvratem poměrů. O tomto čtení historické situace svědčí mimo jiné i to, že mnoho českých exulantů žijících v Americe žádalo o americké občanství až v druhé polovině padesátých let.

Určitá eschatologická vize exilu upjatá k blízkému horizontu, v němž se opět vše zvrátí, přiváděla k politické angažovanosti i tvůrce tak vyhraněných uměleckých konceptů, jakými byli Milada Součková či Egon Hostovský. Mnohem přirozenější byl výskyt politicky orientovaných témat u Zdeňka Němečka, kterého exil od počátku přijímal více jako diplomata a člena protinacistického odboje než spisovatele.

Egon Hostovský na začátku padesátých let spolupracoval s časopisem Československý přehled, kde uveřejňoval komentáře ke kulturním událostem doma. A především v roce 1952 a 1953 vydal dva politické pamflety: Manipulation of the Zhdanov Line in Czechoslovakia a Komunistická modla Julius Fučík a jeho generace. Oproti

hypercitlivým melancholickým vypravěčem a hrdinům jeho románů a povídek by bylo možné podle spektakulárních titulů čekat žurnalistickou přímočarost, ale při podrobnější analýze textu se ukáže, že i v tomto zcela odlišném žánru zůstávají zachovány typické znaky Hostovského stylu, hořká ironie a melancholie. Zvláště druhý text je důležitý, neboť obsahuje množství memoárových retrospektiv v duchu pozdějšího románu Všeobecné spiknutí, které osvětlují autorův vztah k avantgardě i jeho opatrnost vůči všem modernistickým ideovým konceptům. Fučík je tu navíc traktován jako literární postava – manipulátor se světem, „doboslovec“, připomínající třeba Kavalského nebo Becka, tedy postavy autorových románů. Hostovský podobně jako ve své dobově konsekventní tvorbě beletristické tu vychází z konceptu nerozpoznaných znamení označujících existenci nezfalšované reality, kterou postupně překrývají virtuální ideologické modely skutečnosti.

Zdá se tedy, že i v žánru zcela odlišném od dosavadní tvorby si autor uchovával svůj specifický styl jako jistou obranu před zřejmě okolnostmi vynuceným příklonem k zpolitizovanému diskurzu doby. Na druhé straně identický princip obrany skutečnosti, zachování autenticity jako podmínky osobní existence, objevující se jak v politických pamfletech, tak i třeba v románech Nezvěstný a Půlnoční pacient, zakládá jedno z nejpůvodnějších a nejrozšířenějších témat poúnorové exilové tvorby vůbec. V kontextu Hostovského tvorby však první autorovy romány vzniklé po jeho druhé emigraci – Nezvěstný a Půlnoční pacient – neznamenají zásadní převrat, ale rozvíjejí postupně budovanou koncepci, v níž autor své hrdiny nechává procházet stále dramatičtějšími krizemi, které vznikají následkem nesrozumitelných univerzálních dějů. Více než kdy jindy lze právě v těchto románech sledovat vpád konkrétní historické události do života jedince. Zřetelněji je tu definována i struktura světa, tak často se u Hostovského rozplývající v přízračném šeru. V Nezvěstném i v Půlnočním pacientovi je svět rozdělen ideologickými hranicemi, přičemž právě toto rozdělení je příčinou dehumanizace člověka a falšování skutečnosti. V mnohavýznamových textech obou románů lze mimo jiné číst jednak polemickou invektivu vůči simplifikovanému obrazu světa ve sféře politické, jednak polemiku s ideologickými koncepty kolektivistického člověka, které ve stejné době masově přinášela domácí česká literatura.

V Hostovského románech z počátku padesátých let tedy nacházíme hrdinu zasaženého dějinami, marně se pokoušejícího zachránit své lidství před intenzivními ataky dehumanizovaných struktur. Zároveň je však individuální existence hrdiny spjata s osudy velkých kolektivů. A tak špionské manipulace v obou textech ničí dominovým efektem většinu zúčastněných. Autor však naznačuje, že toto drama zasahuje mnohem větší společenství. Doktor Malík v Půlnočním pacientovi hovoří o svém plánu na psychologickou zbraň hromadného ničení. Nebývalá konkrétnost i transparentnost podobenství jako by svědčila o určité vypravěčově potřebě varovat před aktuálním historickým děním. Na druhé straně je ovšem známo, že právě jistý náznak větší spjatosti s realitou vedl třeba při americkém vydání Nezvěstného k nedorozumění, protože nakladatel deklaroval knihu z reklamních důvodů jako téměř nonfikci o smrti Jana Masaryka, a vyvolal tak u čtenářů neadekvátní očekávání. Místo politického thrilleru se dočkali typického „evropsky šifrovaného“ podobenství.

Vypravěčův pohled je zde pesimističtější než kdy předtím. Neexistuje ani náznak vykoupení, svět se propadá v chaotické hemžení plné absurdit, z něhož není úniku. Na jedné straně tedy stojí pokus o transparentní memento, zatímco na straně druhé jako by byla vyjádřena nevíra v jeho úspěch. Člověk je tu ještě součástí nějakých společenských vazeb, byť devastovaných. Nelze je už však napravit, fungují zcela zvrhlým způsobem. Jedinec je odkázán sám na sebe. Zdá se, že nacházíme zvláštní paradox v pozici vypravěče – touhu po objektivizujícím poselství, komunikaci, varování, a zároveň přesvědčení, že v této historické situaci zůstává člověk tragicky sám, bez možnosti dorozumění.

V dalších Hostovského románech se subjektivizace ještě stupňuje; počínaje Dobročinným večírkem a konče poslední novelou Epidemie, černou groteskou právě o absolutní ztrátě možnosti komunikovat s lidmi, se jediným hrdinovým partnerem k rozmlouvání stává svět mrtvých. Prohlubuje se vědomí lidské samoty, odhalenost existence v jejím bezvýchodném čekání na smrt. U Hostovského vede prohlubující se skepse ke ztrátě transcendentální naděje, i když se s ní občas v jeho díle setkáme, třeba v ironické polemice s literárním druhem v exilu. V závěru Tří nocí se objevuje scéna, jež je zřejmou parafrází Čepových povídek. Zoufalému hrdinovi se tu zjevuje za newyorského

rána nebeská kombinace modré a zlaté. Čepovské vykoupení, realizované prostřednictvím hrdinova objevu transcendentního světa – alternativního věčného domova –, je u Hostovského předvedeno v hrůzně groteskní křeči.

S prodlužující se dobou exilu tedy spěje Hostovského tvorba k stále děsivějším obrazům lidské izolace. Souvislost individuálního příběhu s osudy větších kolektivů se stává méně zřejmou. Do popředí se dostává téma záchrany individuální existence, zachování identity, vědomí lidství. Z nebezpečné temnoty, vykonávající na hrdinu tlak, se vynořuje stále větší množství příznaků, temných znamení a absurdních událostí.

Podobný vývoj lze také sledovat v díle poněkud staršího Zdeňka Němečka. Pro Němečka jsou na rozdíl od Hostovského východiskem tvorby velké objektivizující obrazy, ať už v románech *New York* – zamlženo, *Na západ od Panonie*, nebo v *Evropské kantiléně*, která je ne zcela zdařilým pokusem o velký obraz krize evropské civilizace.

Němečkova exilová tvorba byla úzce spjata s autorovým působením ve Svobodné Evropě, pro niž kromě řady skriptů připravoval i množství rozhlasových her nijak zvláště zajímavých umělecky, ale významných především jako komentář doby a otevřená polemika s komunistickým režimem. Němeček byl ovšem i autorem jednoho z prvních velkých exilových románů – *Tvrdé země* (editované v roce 1954 v *New Yorku*). Román, jehož děj se odehrává převážně v kanadské divočině, je budován jako polemika s obrazem socialistického pracovního kolektivu. Hrdina-exulant je příkladem silného člověka, schopného se vyrovnat se všemi peripetiemi své situace vyhnance. Je schopen obstát v nové zemi, v divoké přírodě i v drsném společenství dřevařů – společenství s přirozenými zákony mužské solidarity, které tvoří kontrapunkt k obrazu organizovaných kolektivů v zemi, z níž hrdina musel odejít. Tento zdánlivě pevný ideový koncept, dominující často vlastnímu vyprávění, se však prolíná se scénami, v nichž se odhaluje vratkost hrdinovy situace, úzkost a zoufalství vyhnanství. Novým prvkem v kontextu Němečkova díla je akcent na motivy náboženské, objevování role církve jako obránce tradičních duchovních hodnot před ideologickou demagogií.

Již zcela nepodobní exulantskému supermanství Josefa Navary, hlavního hrdiny *Tvrdé země*, jsou protagonisté dalších Němečkových

próz Stín a jiné povídky, Bloudění v exilu, a především řady dosud nepublikovaných textů. Jejich hlavním charakteristickým prvkem je samota, chorobná melancholie, zoufalé bloudění v labyrintu velkoměsta New Yorku i v labyrintech vlastní paměti. Základním motivem pohybu postav v prostoru příběhu se stává zoufalá snaha po prolomení samoty a navázání alespoň chvilkového lidského kontaktu.

I v Němečkově tvorbě lze sledovat určitý trend k subjektivizaci, obrazům lidské izolace a k existencializaci témat. Rovněž zcela mizí původní rozčlenění fiktivního světa na zónu dobra a zónu zla, představované ještě v Tvrdé zemi světem demokracií a světem komunismu. V osobních tragédiích postav z Manhattanu tento prvek zcela přestává mít smysl. Zvýznamňuje se však jejich bloudění v labyrintu odlidštěného světa, kde se moment lidské vzájemnosti stává svátkem a obřadem.

U Milady Součkové je vztah k normujícímu světu politických cílů exilu nejméně zřetelný. Součková nepíše politické pamflety a do Svoobodné Evropy přispívá pouze jako recenzentka knih. Ve stejném roce jako Němečková Tvrdá země (1954) vychází anglicky její studie o české literatuře *A Literature in Crisis*, kde je zřejmá tendence polemizovat s ideologickými konstrukty komunistické literární vědy. Autorka se tu pokouší dokázat, že kořeny aktuální dobové krize české literatury, normované doma komunistickými ideologickými vzorci, lze nacházet už v tvorbě levicově orientovaných autorů z periody předválečné. V její básnické sbírce *Gradus ad Parnassum* (1957) se objevuje množství motivů odkazujících k národní historii, k obecně uznávaným českým literárním mýtům. Sbírkou lze v jedné z významových rovin interpretovat podobně jako *A Literature in Crisis* – jako výzvu k zachraně subtilních hodnot domácí kultury před nárazem vulgarizující ideologie a před nebezpečím zapomenutí. Ani tento koncept nepředstavuje u Součkové nic nového, vzpomeneme-li její díla z období, kdy republiku ohrožovali nacisté (Mluvící pásmo), či její spolupráci s Vančurou.

V dalších básnických sbírkách Milady Součkové – Pastorální suita, Alla Romana – pak těchto objektivizujících motivů ubývá ve prospěch obrazů spojených s pamětí lyrického subjektu. Tento trend se ještě prohlubuje ve sbírce *Případ poezie* a především v *Sešitech* Josefiny Rykové, kde se průzkum vlastní paměti stává pro lyrický subjekt

fundamentálním existenciálním gestem, v němž vědomé bytí znovunalézá smysl v analýze strnulých struktur objektů uchovávaných v paměti. Součková se pokouší o dialog mezi odcizujícími se obrazy interiérů či exteriérů a kdysi žitou událostí.

U všech výše uvedených autorů lze tedy sledovat několik společných prvků. Především je to distance od dobově vázaného žurnalistického obrazu exulantsství jako aktuálního politického konfliktu s předdefinovanými ideovými hranicemi a pokus o zobrazení individuálního exilového traumatu – úderu dějin vpadajících do života jednotlivce. Nejprve poutá pozornost autorů konflikt sám, a jeho hrdinové představují symbolické oběti. Prostřednictvím individuálního příběhu je jako memento zobrazována celá lidská kultura, která se ocitá v ohrožení. Subjektivní zkušenost exulanta je transformována v obecně platné podobenství, postupně však nabývá na důležitosti samotný problém zápasu osamělého jedince o vlastní identitu. Díla se subjektivizují, akcentují intimní konflikt jedince s okolím. Dominujícími prvky se stává skepse a obraz izolovaného světa individua.

Tento proces subjektivizace díla u všech dosud sledovaných autorů spadá historicky do druhé poloviny padesátých let a jistým způsobem se kryje s dobou, kdy eschatologická vize rychlého zvratu brala za své. Je to rovněž období, kdy v exilu probíhalo mnoho diskusí o tehdy módním existencialismu, který svým akcentem na odhalenost jedince v bytí, na mimořádnost situace existence, tvořil přirozenou analogii a duchovní základ exulantského konfliktu. Od počátku se v esejích Věry Stárkové či Karla Vrány (Pavla Želivana) zvýrazňovala distance od konceptů Sartrových ve prospěch duchovněji orientovaných existencialistických filozofů, například Jasperse nebo Kierkegaarda. Ovšem rozvíjející se skepse v díle Hostovského či příbuzných prozaiků, k nimž patřil Jaroslav Havelka s novelou Pelyněk, případně novinář Lubor Zink s románem Únor, nějaký čas považovaném dokonce za dílo Hostovského, implikují zřejmou poučenost na konceptech Sartrových či Camusových. Ostatně Hostovský v jednom ze svých posledních dopisů americkému filozofovi Lewisi Mumfordovi přiznává svou inspiraci Camusem při tvorbě novely Epidemie.

Tendenci k subjektivizaci, skepsi a izolaci zobrazovaného světa lze považovat za jeden ze základních trendů v dílech poúnorového exilu. Míra její realizace je ovšem u jednotlivých autorů velmi rozdílná.

Například u Jana Čepa probíhá, zdá se, velmi rychle. Ve třech povídkách z publikace *Cikáni* pouze první dvě práce odkazují k autorově předešlé tvorbě, zatímco próza *Rozptýlení* je typickým obrazem exulantského traumatu s množstvím prvků autobiografických. Téměř deníkově jsou tu zachycovány všední momenty, které náhle nekončí v pro Čepa typické katarzi, v níž se zjevuje jistota jiné existence, ale v poněkud didaktické výzvě, která ještě podtrhuje vratkou pozici hlavního hrdiny v šedivě plynoucí skutečnosti. Tato próza ukazuje k Čepově další tvorbě esejistické, především pak k jeho existencialistické autobiografii *Sestra úzkost*, která však vychází až v roce 1975.

U Hostovského se proces subjektivizace a ontologizace realizuje postupně, v souladu s jeho konceptem, v němž testuje autentičnost skutečnosti prostřednictvím specifických hrdinů a zjišťuje míru viny individua za postupný rozpad přirozeného vztahu mezi člověkem a univerzem. V Němečkové díle má podobu prudkého zlomu, u Součkové je svým způsobem návratem k experimentální tvorbě čtyřicátých let a souvisí i s jejím korespondenčním kontaktem s Jindřichem Chalupěckým a Skupinou 42.

U všech vzpomínaných autorů hraje při zobrazování exulantského traumatu významnou roli návaznost na původní ideové a estetické modely právě ze čtyřicátých a třicátých let. Už tady se objevoval obraz člověka otřeseného civilizací, jenž se stává prostředkem podobenství. Zároveň tu však byla i zřejmá tendence k intimizaci ohroženého prostoru lidství v podobě návratu k základním hodnotám, dětství, v upevňování epického prostoru vyprávění. Na druhé straně byla tato jistota zpochybňována vpádem sebereflexivních prvků do prózy Součkové, Barényiové, Řezáče či Johna.

Všechny uvedené prvky se znovu objevují jako součást poetik poúnorových autorů. Jen některým se ovšem podaří posunout tato původní východiska dál, například k nesentimentalizovanému rozbití prostoru bezpečí a vystavení hrdiny hrůze skutečnosti, jak to učinil Hostovský, Součková či dnes téměř zapomenutý Vilém Špalek. Pro tato díla je příznačná nezávislost na moralizujících a didaktizujících východiscích, jimiž byla česká literatura vždy zaplavena a která sama exilová situace implikuje svou podstatou – vyhnanství je vždy křivda jedněch vůči druhým. Moralizující akcenty jsou ostatně typickým prvkem celé publicistiky poúnorového exilu a vztahují se i na poměrně

častý žánr eseje například v dílech Ladislava Radimského (Petra Dena) nebo Miroslava Rašína.

Vyhraněná etická východiska jsou rovněž příznačná pro značnou část exilové poezie, která se po roce 1948 stává nejprve skromným doplňkem časopisů orientovaných převážně na publicistiku, aby se v hojnější míře uplatnila především ve Vlachově Sklizeni, v antologiích, jako třeba Neviditelný domov či Čas stavění, a postupně i v samostatných edicích. Ponecháme-li stranou verše satirické od Zdeňka Němečka či Jana Tumlíře, pak z větší části reaguje exilová poezie opět na absurdní vpád dějin do života jednotlivce, kdy se člověk ocitá bez domova a musí se vyrovnávat s křivdou vyhnanství. Rezultátem této výchozí situace bývá velmi často touha lyrického subjektu podržet zcizený prostor a hodnoty s ním související. Na této platformě se rozvíjejí básnické přístupy, které nabývají podob od zpěvného sentimentu touhy po domově, jako tomu bylo u Pavla Javora, přes spirituální hledání metafyzických konstant objevovaných prostřednictvím meditativní soustředěnosti u Jiřího Kovtuna či Ivana Jelínka, až po analytický průzkum vztahu mezi subjektivní pamětí a pamětí kolektivu u Milady Součkové.

Jiným přístupem je pokus o mytizaci exulantského údělu v díle Roberta Vlacha (Jiřího Kavky). Ve skladbě Plavba vede autor paralelu mezi moderním nomádstvím a odysseovským mýtem.

V obou případech akcent na výjimečnost pozice lyrického subjektu spolu s etickými východisky situace vytváří podklad pro častou patectickou stylizaci či sentimentální poetizaci evokovaných obrazů. V této pozici jistým způsobem ustrnula poezie Vlachova i Javorova.

Tvorba Ivana Jelínka či Zdeňka Rutara vycházela z konceptů spirituální poezie, definované už během třicátých a čtyřicátých let. Variace na téma exulantského osudu je zde východiskem k hledání duchovních konstant, jejichž uchopení je v Jelínkově poezii zastíráno nesrozumitelností světa symbolizovaného vesmírem slov, jimiž je subjektu dáno se prodírat. I v Jelínkově a Rutarově případě vychází tvorba z určitých etických konfliktů a využívá moralizujícího hodnocení.

Pro poezii poúnorového exilu je příznačné množství nerozvinutých talentů, případně básníků s konstituovanou poetikou, jejichž tvorba je v tomto období torzovitá – to je příklad Ivana Blatného či Františka Listopada. Slibným náznakem byla skladba Ústa rodu od Mirka Tůmy.

Po básni uveřejněné v antologii Neviditelný domov se odmlčel Karel Brušák. V osmém čísle prvního ročníku Sklizně debutoval mladý básník Václav Pavel, který nedlouho poté zemřel. Podobných ztracených debutů, jejichž autoři se i se svými osudy zcela vytratili z povědomí čtenářů, lze právě na stránkách Sklizně nalézt řadu.

Poetika Milady Součkové, která se rozvíjela dlouhodoběji, a která tedy neulpěla v původním modelu, překonává vidění exulantského traumatu jako svého druhu výjimečné univerzalizující události. Ve vztahu k dějinám se ztrácí objektivizující pozice individua polemizujícího s historickou nespravedlností, jak to bylo v exilovém prostředí typické, a přenáší se do mnohem jemnější polohy subjektu, jehož lhostejnost k dějinám je určována potřebou existenciálně prozkoumat vlastní všednost, v níž se jedinec pokouší pochopit a udržet svou identitu. Zároveň signuje jak ostražitost vůči zrazující historii, tak rezignaci na jakoukoliv potřebu interpretovat dějiny či manipulovat s dějinnými událostmi. Subjekt se obrací k svému autonomnímu světu a vůči produktům paměti zaujímá chladný analytický postoj, aby mohl nezaujatě zkoumat jejich aktuální existenciální hodnotu a důsažnost, aby zabránil sebeklamu.

Je pozoruhodné, že tímto posunem dospívá Součková k analogickému pojetí historie, jak ho v ineditním kontextu literatury padesátých let reflektoval například nejen Jiří Kolář či Jan Hanč, ale i mnozí ze skupiny pražských surrealistů. Zaujatost plynutím vlastní žité každodennosti i procesem jejího zcizování umožňovala obranu před tlakem dějinných konstruktů, které ohrožovaly identitu jednotlivce. Zdá se tedy, že ačkoliv exilová tvorba vycházela ze zcela jiné historické zkušenosti než ineditní tvorba domácí, trauma vpádu velké historie do života jednotlivce postupně krystalizovalo v odhalování společných témat tam, kde autorský koncept vycházel z živého zkoumání aktuálních podmínek existence v rámci dané epochy a nebyl pouhým opakováním již objeveného.

Výchozí situace exilu s dominujícím diskurzem politické žurnalistiky a s potřebou polemiky vůči komunistickým režimům, které byly původní příčinou bezpráví a impulzem k emigraci, implikovala spíše jisté kolektivní pojetí dějin. Většina příslušníků kulturního exilu byla navíc tak či onak spjata s meziválečným obdobím a měla analogickou zkušenost z kolektivní rezistence proti nacistickému Německu za

okupace či v období první válečné emigrace. Postupná ztráta naděje na rychlý zvrát poměrů v Československu rozpouštěla vědomí kolektivní identity a spjatosti s jednou historickou událostí, přinášela problém exilové všednosti, každodenního přežívání v podmínkách cizoty a ztížené komunikace, a přispěla tak k posunům v tvorbě řady exilových autorů. Tím lze také vysvětlit i některé podobnosti mezi domácí tvorbou ineditní a exilem. Téma individuality zkoumané v odcizeném a nesrozumitelném prostředí, kde skutečnost je formována vpádem historických událostí, navíc proměňovaných v oficiálních interpretacích v násilnické ideologické koncepty, se u těchto autorů shodně objevuje jako základní trauma člověka dvacátého století.

Proměny diferencující exilovou tvorbu se netýkají pouze velkých, dlouhodobě se rozvíjejících poetik u Součkové či Hostovského, ale mají obecnější charakter. Dokonce lze mluvit i o generačním sporu, byť nesmělém, a pokusu o generační diferenciaci, k níž došlo po založení časopisu Zápisník roku 1958 v New Yorku. Na stránkách časopisu se do diskuse dostávají zástupci mladší generace exulantů, představované například redaktorem Ivanem Zvěřinou a výtvarnicí Helenou Koldovou, kteří hájí svobodu individua před určenou povinností vůči kolektivu a distancují se od politických potřeb exilu. Inspirují je rebelské prvky francouzského existencialismu, hnutí Angry Young Men, stejně jako zástupce starší generace poúnorových exulantů Ferdinand Peroutka, stojící na pozici racionalismu a obhajující principy spojené s demokratickou tradicí předválečného Československa. Generační diferenciaci reflektoval ve svém časopise Perspektivy na počátku šedesátých let také Ladislav Radimský, který ze stránek své revue téměř permanentně vyzývá mladou generaci ke spolupráci a stěžuje si na její malý zájem o politickou a kulturní práci. V Perspektivách recenzuje prózu Součkové Neznámý člověk, která sice vznikla ještě ve čtyřicátých letech, ale svým hlavním tématem distance individua od velkých dějin zapadá do proměňujícího se kontextu exilu počátku šedesátých let. Radimský vyčetl Součkové právě neangažovanost jejího hrdiny ve velkých dějinách.

Na počátku šedesátých let vycházejí knižně ve Vlachově edici Sklizeň i první prózy Viléma Špalka (Gran Embustera), který ještě v padesátých letech debutoval v časopise Sklizeň několika povídkami. Embustero představoval v exilovém kontextu výrazné novum nejen

svými náměty z prostředí Venezuely, ale i svým vypravěčským pojetím. Jeho vypravěčský styl staví na fragmentárnosti sdělení, na vnitřním monologu a dialogu s množstvím zámlk. V drsných příbězích se prolínají naturalistické scény s karnevalovou směsicí místních pověr, kultů, specifických interpretací katolictví. Špalkovi hrdinové jsou soustředěni ke své všední existenci a k potřebě přežít. Jeho vypravěč má odpor k objektivizovaným soudům, je lhostejný k velkým dějinám. Antifilozofující (nikoliv antifilozofické) pojetí příběhu soustředěného na konkrétní prožitek, na skutečnost všední lidské existence přibližuje autorovu tvorbu zmiňovanému trendu, vydělujícímu se v druhé polovině padesátých let z kolektivního pojetí exulantského traumatu jako společného údělu. Špalkova díla však byla exilovou kritikou té doby, například právě Radimským, přijímána nikoliv jako novum, ale jako jistá variace normy – jako cestopisná reflexe exotického prostředí. Zatímco představitelé tohoto proudu, například esejisté Otakar Odložilík ve svých Obrázcích ze dvou světů, Ladislav Radimský v Mexickém divertimentu či Miroslav Rašín v Uhlém na oblohu, projektují do prostor reflektovaných jihoamerických kultur své ideje etického či historického zaměření, zkoumá Embustero skutečnost těchto kultur na hrdinově každodenní existenci.

Jedním z rozhodujících limitů rozvoje exilové literatury se ukázal být jazyk, který se v cizím prostředí nemohl obnovovat z přirozených zdrojů. Reflexe této skutečnosti se dobově shoduje s generačními diskusemi na konci padesátých let. Právě v časopise Zápisník hovoří Ivan Zvěřina v článku Jazyk a kniha v exilu (září 1958) o „jazykovém a stylovém osvěžení“ při četbě Valentova románu Jdi za zeleným světlem či Aškenazyho Dětských etud a o „pocitu nejistoty a sklíčení“ při četbě Hostovského Dobročinného večírku či Němečkova Stínu. Sám Hostovský na stránkách stejného časopisu vyjadřuje obavu o svůj vypravěčský arzenál, a později mnohokrát vysloví obdiv k jazyku děl Josefa Škvoreckého či Bohumila Hrabala. Postupující konzervace literárního jazyka, citlivě vnímaná samotnými autory i některými exilovými intelektuály, patřila spíše k dobovému potvrzení postupující skepse a izolace v exilovém prostředí, ale nijak dramaticky se nedotýkala těch děl, která zkoumala nové limity původního tématu situace vyhnanství a která přinášela nové objevy v reflexi vztahu individua a dějin. I vzhledem k tomu, že v poúnorové exilové literatuře se cizí kulturní

prostředí nestávalo ani tak zdrojem inspirace, jako spíše obrazem uzavřenosti, cizoty a limitovanosti člověka (výjimkou byl například zmiňovaný Gran Embustero), projevovala se konzervace jazyka zřetelněji tam, kde původní schéma exulantského osudu nebylo příliš rozvíjeno a zachovávalo si buď svou polohu mytickou – ve smyslu krivdy dějin, kterou nese jedinec či kolektivum, nebo polohou etickou – ve smyslu potřeby uchovat tradiční hodnoty či revokovat nostalgické obrazy domova.

Právě na počátku šedesátých let vedlo obnovování vědomí kontinuity literárněhistorického procesu doma k opětnému oživení zájmu o exilovou literaturu. Už v roce 1960 publikoval v Plameni článek o Hostovského románu Dobročinný večírek Kamil Bednář (Bednář, K.: Emigrace očima Egona Hostovského, Plamen 2, 1960, č. 7, s. 165-166). Postupně se Hostovský vrátil nejprve do Slovníku českých spisovatelů (1964) a pak i do edičních plánů: nejdříve romány vznikajícími do roku 1947, a v roce 1969 dokonce románem Všeobecné spiknutí z roku 1961. Soustavnou pozornost věnovali tomuto autorovi především Miloš Pohorský a František Kautman. Objevil se i předválečný román Zdeňka Němečka New York – zamlženo, opatřený vynikající studií Jiřího Opelíka, kde jsou zmiňována také díla exilová. Milada Součková ovšem i v tomto období zůstávala mimo širší povědomí. Krátké období přirozeného srůstání dvou dočasně oddělených kontextů opět přerušil vpád neodbytných dějinných paradoxů.

Co tedy přinesla poučnorová vlna české literární emigrace nového do kontextu české literatury? Tam, kde se autorům podařilo oddělit od silného tlaku kolektivních politicky orientovaných cílů exilu, upevňovaných převažující produkcí žurnalistickou či moralistně pojímanou esejistikou, obohatila českou literaturu o specifické varianty obrazu lidské izolace, samoty, střetu individua s nesrozumitelným světem a ironií dějin, ačkoliv z valné části rozvíjela modely poměrně pevně definované už v letech čtyřicátých a ačkoliv exilové prostředí nedovoľovalo přirozený rozvoj nových talentů. Vykazovala tu silnou vazbu na dobově aktuální evropský proud existenciálního myšlení a cítění. V dílech Milady Součkové, Egona Hostovského či Viléma Špalka přinášela alternativu k obrazům každodennosti a všedního přežívání v podmínkách represivního režimu, jak se objevovaly v dobově konsekventních ineditních dílech Kolářových, Hančových či Havlíčkových.

Prohlubující se skepse a černý humor u Hostovského, stále hlubší vazby k prostoru vlastní paměti u Součkové, tragická melancholie v tvorbě Zdeňka Němečka či stále hlubší pronikání lyrického subjektu do nesrozumitelných drúz lidské komunikace a světa znaků u Ivana Jelínka potvrzují postupnou subjektivizaci a individualizaci v poetikách exilových autorů, stále intenzivnější soustředění k vnitřnímu světu izolovaného jedince zkoumajícího charakter svého nesrozumitelného a odlidštěného okolí. Tato literární tendence postupující nedůvěry jedince ke strukturám, v nichž žije, podrobné zkoumání každodenních vazeb, kterými je člověk poután k historicky ho zrazující společenské existenci, konvenuje s podobnými tendencemi v neoficiální domácí i evropské literatuře.

Ačkoliv se tedy poúnorová exilová vlna zdá být v prvním plánu poněkud literárně méně výrazná než exil po roce 1968, je dobré reflektovat, že i v jejím rámci existovala kontinuita a literární vývoj, jehož vrcholky nejsou pouze staromilskou jeremiádou, ale podstatným příspěvkem moderní české literatuře. Poúnorový literární exil našel svá specifická témata i jedinečný způsob jejich uchopení a spolu s dobově konsekventní ineditní literaturou vznikající doma tvoří variovaný obraz prohlubující se tragické osamocení lidské existence v moderním světě i polemiku s vírou v absolutnost dějinných projektů.